

Bill Viola

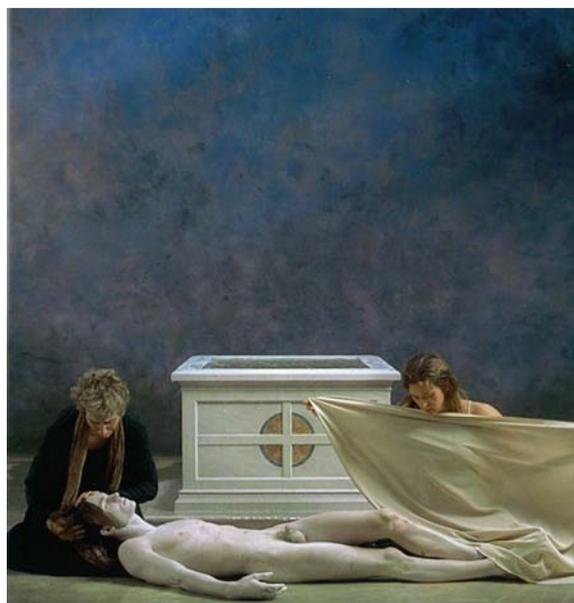
En esta guía de lectura se detalla bibliografía del artista y sobre el artista, consistente en artículos de publicaciones periódicas, catálogos de exposiciones y monografías, así como material audiovisual disponible en el CENDEAC.

Bill Viola nació en Nueva York, en 1951 y es uno de los artistas estadounidenses especialistas en videoarte más reconocidos.

Trabaja con medios electrónicos, ambientes auditivos, performances de música electrónica y vídeo-instalaciones, siendo estas últimas la parte más conocida de su obra. En ellas se tratan temas como los ciclos vitales, el nacimiento o la muerte y aparecen, de manera recurrente representaciones oníricas.



Bill Viola. "Emergence", (Las horas invisibles, 2007, pag. 66-67).



Su obra se inspira en la espiritualidad, la filosofía zen, el sufismo, el maoísmo y la exploración del conflicto de la mística del medievo.

En sus videos crea construcciones temporales complejas llenas de simbolismo y algunos elementos narrativos, siempre con una imagen poética.

Realizó sus estudios y se graduó en estudios experimentales en la Universidad de Siracusa, centro pionero en la utilización de nuevos medios de expresión.

CENDEAC

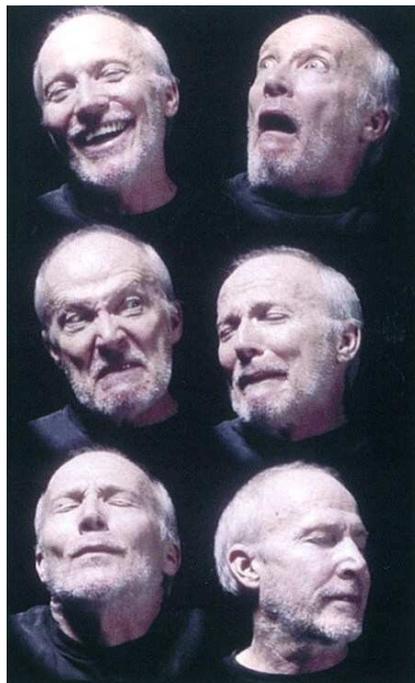
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Bill Viola

Comienza a trabajar con video a principios de la década de 70. Sus primeras obras son, según el propio autor, "didácticas, basadas en el propio medio" y se desarrollan de forma paralela a una creciente preocupación por la percepción, el funcionamiento de la memoria, el misticismo, el paisaje y las culturas no occidentales, producto de un interés personal incentivado por sus continuos viajes fuera de los Estados Unidos.



Bill Viola. "Observance", (Las horas invisibles, 2007, pag. 32-33)



Bill Viola. "Six Heads", (Barrocos y Neobarrocos, 2005, pag 74)

Entre los años 70 y 80, sus ideas y su capacidad técnica experimentan un impulso, debido en parte al desarrollo de los medios audiovisuales y a su propia evolución en el plano personal.

Su obra cambia radicalmente hacia la necesidad de encontrar una solución al conflicto existencial del hombre con su entorno.

Entre sus exposiciones, destacan "Hatsu Yume", en Japón, y "Bill Viola, Las Horas Invisibles" organizada por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, en la Alhambra de Granada (España). En 2005, la Fundación La Caixa expuso en Madrid y otras ciudades españolas las piezas más destacadas de su proyecto dedicado a Las Pasiones.

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Bill Viola

Material Audiovisual en el CENDEAC

Hatsu-yume

Hatsu-Yume=First dream /created and directed by Bill Viola, Amsterdam :Éditions à voir,cop. 2005

1 videodiscs (DVD) (56 min)

País y año de producción: Estados Unidos de America, Japón, 1981

The Passing[Vídeo]/Viola, Bill-- Amsterdam:Editons a voir,2006

1DVD (54 min.)

I do not know what it is i am like[Vídeo - DVD]produced and directed by Bill Viola-

- AmsterdamÉditions à voir2006

1 video (DVD) (89 min.)son., col.12 cm

Bibliografía en el CENDEAC

Viola, Bill (1951-)

Las horas invisibles : [exposición], 8 febrero-18 mayo 2007, Museo de Bellas Artes de Granada / Bill Viola ; [textos, David Ross, Bill Viola, John Walsh]. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura

Viola, Bill (1951-)

Bill Viola : más allá de la mirada : [imágenes no vistas] : [exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 15 de junio al 23 de agosto de 1993 .Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

The art of Bill Viola / edited by Chris Townsend . London : Thames & Hudson, 2004

Viola, Bill (1951-)

Going forth by day : [exhibition] / [texts and images by] Bill Viola . New York : The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2002

Viola, Bill (1951-)

Bill Viola : Hatsu-Yume = first dream. Kyoto ; Tokyo : Mori Art Museum : Tankosha Publishing Co., cop. 2006

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Bill Viola

Viola, Bill (1951-)

Bill Viola / with contributions by Lewis Hyde, Kira Perov, David A. Ross, and Bill Viola . New York : Whitney Museum of American Art in association with Flammarion, Paris-New York, c1997

Stroud , Marion Boulton

New material as new media: the Fabric Workshop and Museum / by Marion Boulton Stroud ; edited by Kelly Mitchell ; designed by Takaaki Matsumoto . Cambridge (Massachusetts) : MIT Press, 2002

Sobre la historia: = On history / James Coleman ... [et al.] . [Madrid] : Fundación Santander Central Hispano, [2007]

Barrocos y neobarrocos: el infierno de lo bello / proyecto y comisario general, F. Javier Panera Cuevas ; comisarios invitados, Paco Barragán, Omar Pascual. . -- [Salamanca] : Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, D.L. 2005.
2 v. : fot. ; 19 cm

Amar, pensar y resistir: encuentro entre dos colecciones / [comisariado, Nimfa Bisbé, Daniel Castillejo]. . -- Vitoria-Gasteiz : Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo ; Barcelona : Fundación "la Caixa", D.L. 2007.
85 p. : fot. ; 29 cm

Bill Viola: arte, mística y tecnología

Theótima Amo, Tucho Molina

Por dibujado y por escrito / coord. por Asunción Jódar Miñarro, 2006, ISBN 84-338-39-33-0, pags. 147-168

(Anexo 11)

Quietud conmovedora

Bill Viola

El museo del Prado y el arte contemporáneo: la influencia de los grandes maestros del pasado en el arte de vanguardia / coord. por Gonzalo Torné, 2007, ISBN 978-84-672-2713-0, pags. 303-321

(Anexo 16)

o Artículos en publicaciones periódicas

Bill Viola

Exit: imagen y cultura, ISSN 1577-2721, N.º. 8 (Nov/Enero), 2002 (Ejemplar dedicado a: Censurados), pag. 125

(Anexo 1)

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Bill Viola

Bill Viola: el lentísimo teatro del tiempo y la eternidad

Guillermo Solana

Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América, ISSN 1136-2006, N° 55, 2005, pags. 40-69

(Anexo 2)

Bill Viola: las pasiones

Maite Méndez Baiges

Boletín de arte, ISSN 0211-8483, N° 26-27, 2005-2006, pags. 894-898

(Anexo 3)

Bill Viola: las pasiones

Piedad Solans

Lápiz: Revista internacional del arte, ISSN 0212-1700, N° 212, 2005, pags. 32-39

(Anexo 4)

Bill Viola: de la nature des choses

Gilles A. Tiberghien

Cahiers du Musée national d'art moderne, ISSN 0181-1525, N° 101, 2007, pags. 86-97

(Anexo 5)

Conversación con Bill Viola: la mortalidad de la imagen

Alexander Pühringer, Otto Neumaier

Lápiz: Revista internacional del arte, ISSN 0212-1700, N° 113, 1995, pags. 58-65

(Anexo 6)

Lágrimas de plasma: la pasión según Bill Viola

Juan Antonio Ramírez

Arquitectura Viva, ISSN 0214-1256, N° 93, 2003, pags. 90-93

(Anexo 7)

Las pasiones de Bill Viola

Fernando Castro Flórez

Descubrir el arte, ISSN 1578-9047, N° 72, 2005, pags. 60-67

(Anexo 8)

Yo en movimiento. Video y autorretrato: ¡Encantado de conocerme!

Susana Blas

Exit: imagen y cultura, ISSN 1577-2721, N° 10 (Junio/Agosto), 2003 (Ejemplar dedicado a: Autorretratos), pag. 113

(Anexo 9)

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Bill Viola

Artículos descargables a texto completo

Bill Viola. Las horas invisibles

Mus-A: Revista de los museos de Andalucía, ISSN 1695-7229, Nº. 8, 2007 (Ejemplar dedicado a: Museos locales: naturaleza y perspectivas), pags. 178-181

http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/PORTAL_musa_n8.pdf

(Anexo 10)

Bill Viola: repertorio de pasiones

Yayo Aznar

Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte, ISSN 1130-4715, Nº 17, 2004, pags. 355-374

http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:20707&dsID=bill_viola.pdf

(Anexo 12)

Conversación con Bill Viola

Violant Porcel

Quaderns de la Mediterrània = Cuadernos del Mediterráneo, ISSN 1577-9297, Nº. 12, 2009, pags. 256-257

http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/12/Conversaci%C3%B3n%20con%20Bill%20Viola_Violant%20Porcel.pdf

(Anexo 13)

El sonido del barrido unilineal

Bill Viola

Quaderns de la Mediterrània = Cuadernos del Mediterráneo, ISSN 1577-9297, Nº. 12, 2009, pags. 227-236

http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/12/El%20sonido%20del%20barrido%20unilineal_Bill%20Viola.pdf

(Anexo 14)

Pequeña narrativa de la narrativa: metáfora, identidad e imagen

Sonia Arribas

Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura, ISSN 0210-1963, Nº 722, 2006 (Ejemplar dedicado a: La construcción de las identidades colectivas), pags. 797-808.

<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/68/68>

(Anexo 15)

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Bill VIOLA

ANEXOS

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

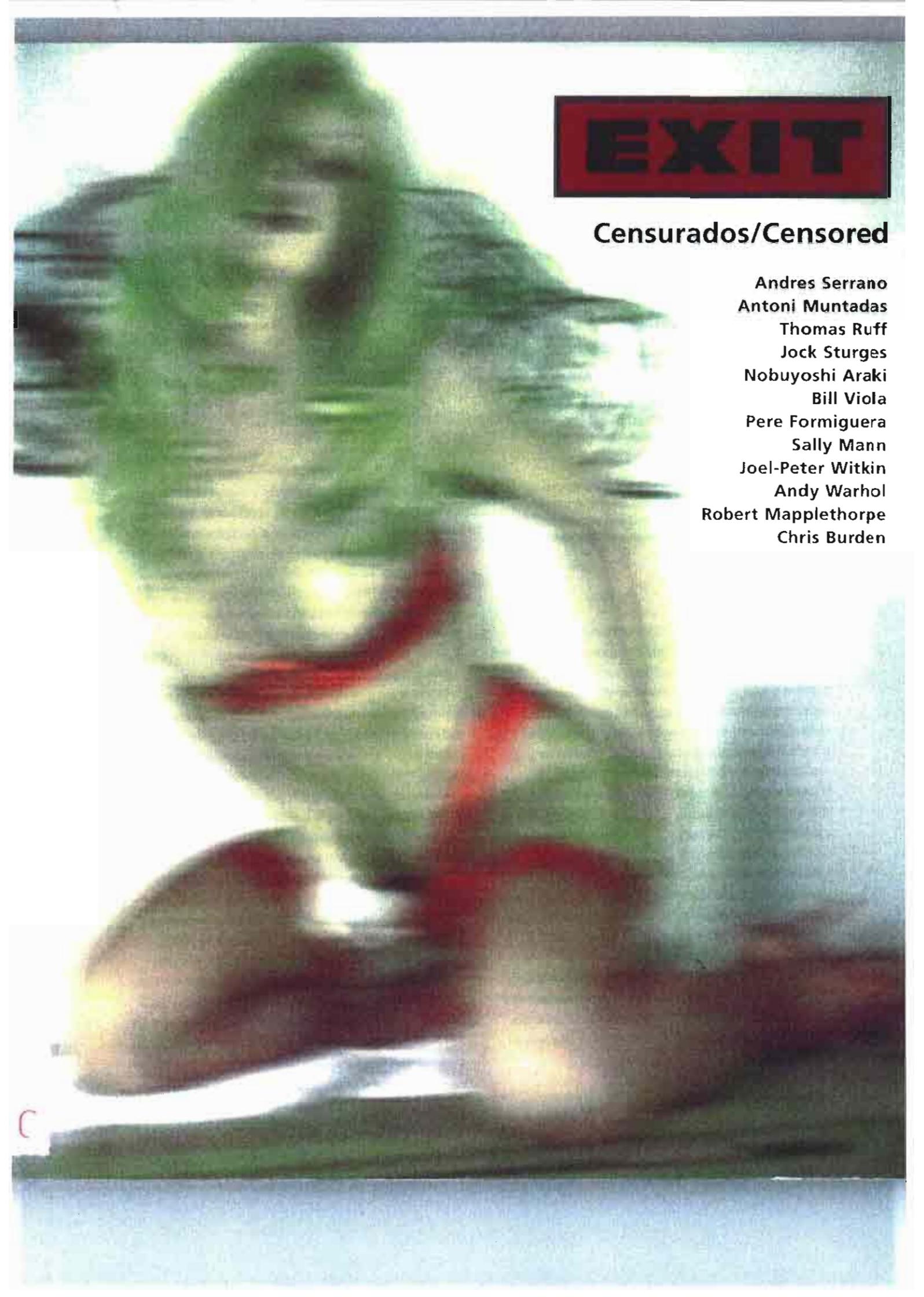
ARTÍCULO

Bill Viola

Exit: imagen y cultura, ISSN 1577-2721, N°. 8 (Nov/Enero), 2002
[Ejemplar dedicado a: Censurados], pag. 125

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO



EXIT

Censurados/Censored

Andres Serrano
Antoni Muntadas
Thomas Ruff
Jock Sturges
Nobuyoshi Araki
Bill Viola
Pere Formiguera
Sally Mann
Joel-Peter Witkin
Andy Warhol
Robert Mapplethorpe
Chris Burden

C

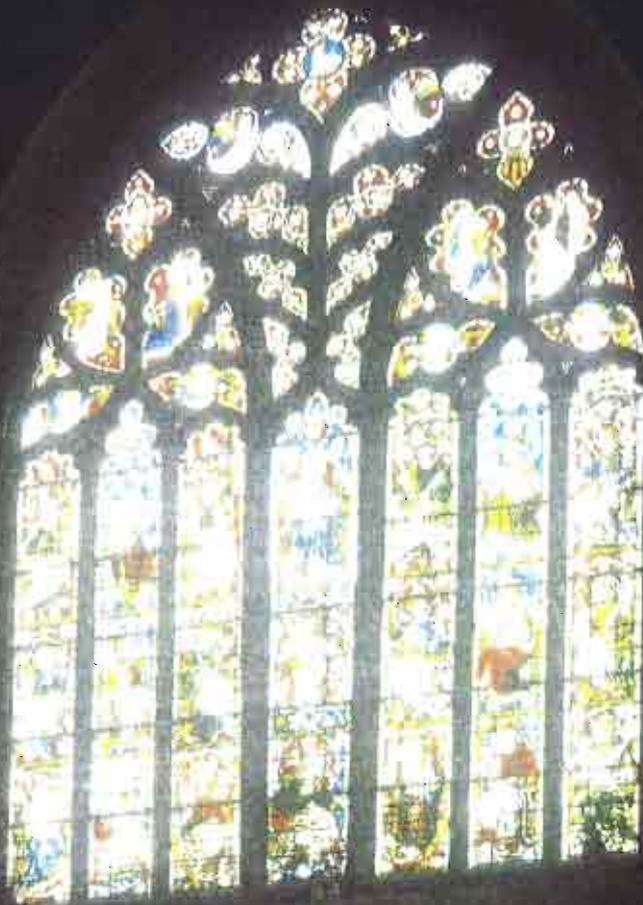
When forms become concepts / Rosa Olivares

Miss Peel is really saying that anything imaginative, anything unfamiliar, or simply anything she does not like, is dangerous.

ARTS MAGAZINE, NEW YORK, MARCH 1956

In the evolution of culture, some things have not changed at all since the origin of humanity. While we reach the moon and mars, discover the origin of life, clone sheep and even children of the future, we still cannot cure a common cold. While the media has revolutionized the very way of waging war -one of the most habitual sports of man throughout history- and art is rediscovered in a thousand continually transforming facets, censorship, fear of freedom and the need to limit the imagination are still as timely and contemporary as they were during the Middle Ages. In fact, it can be said that the infamous historical Inquisition is still in force not only in the methods of torture and humiliation of individuals, but also in that absurd need to silence those who wish to say things in different ways, those who search beyond what is permitted, what is habitual, what is correct. Technological advancement, along with the evolution of all types of languages, has significantly broadened the possibilities of causing pain and also of hushing and prohibiting, eliminating dissenters in one way or another.

The problem of censorship is that almost no one wants to call it by this, its most simple and authentic name. Nowadays, the forms of censorship are transformed -dressed up- into economic problems, self-censorship, aesthetic re-definitions or other problems are cited to prevent specific works from being exhibited, or even produced, measures that make artists change their minds, leave their countries, cease to be artists and become mere civil servants. Although in some places, censorship takes the form of imprisonment or the most direct, public prohibition, in the countries known as advanced, democratic, and those with other synonymous terms, the official budgets, the granting or withdrawing of financial support for creation is often censorship enough. Alternatively, and more directly, the market will take care of straightening out what deviates too far from the proper channel. Although that proper channel may not always appear to be so, because it is a verifiable truth that, nowadays, the most appropriate channel, that most distinguished by the market and the critics, focuses on a sort of provocation that, almost always hidden behind the genius and brilliance of young artists, a conformity and a desire to enter the star system of art and the most select show business club, annuls any real criticism. Once again, we must recall that excellent show *When attitudes become Form. Live in Your Head* (Bern Kunsthalle, 1969), curated by Harald Szeemann.



BILL VIOLA

Con ocasión de la celebración del Año de las Artes Visuales en el Reino Unido, en 1996, comisarié *The Messenger* por encargo de la Capellanía de las Artes y Recreación, para que se expusiera en la Catedral de Durham, Inglaterra. No fue, pues, un proyecto comisariado por el Deán de Durham, que tan sólo podía aprobar la proyección final de la obra en el catedral. Por supuesto, como era una obra para un lugar muy específico, negocié con ellos la proyección y les remití informes puntuales. Sin embargo, no sería posible ver la obra acabada hasta la noche anterior al visionado por parte de la prensa.

Su aceptación del trabajo fue muy positiva, pero la imagen de la figura desnuda proyectada en gran formato en un espacio público suscitó dudas legales en las mentes de algunos. Se consultó a la policía la mañana siguiente. Ellos aconsejaron que la obra podría constituir una provocación del orden público y, como resultado de la discusión posterior, se concluyó que podría causar un encuentro traumático. Pensaron, por ejemplo, en una persona joven que podía haber sufrido abusos sexuales. Esto significaba que el Deán de la Capellanía se enfrentaba a la necesidad de adoptar una respuesta pastoral. Esta respuesta se materializó en la colocación de unas pantallas delante de la imagen proyectada para que las personas no se la encontraran inesperadamente. Con el visionado de la prensa a tan sólo tres horas, acepté este compromiso encantado puesto que era más aceptable que las alternativas posibles, entre las cuales se barajaba impedir que la obra fuera expuesta en la catedral.

Bill Hall

Capellanía de las Artes y Recreación del Noreste de Inglaterra, Octubre 2002

As part of the celebration of UK Year of the Visual Arts 1996, I commissioned "The Messenger" on behalf of the Chaplaincy to the Arts and Recreation. It was not, then, commissioned by the Dean and Chapter of Durham but only they could approve the eventual screening of the work in the Cathedral. As it was a site-specific work, I had, of course, negotiated the screening with them and given them regular progress reports. They were, though, unable to see the work until the night before the Press View.

Their response to the work was very positive but the image of the naked figure projected on a large scale in a public space raised legal questions in some minds. The police were consulted on the following morning. They advised that the work might provoke a public order offence and, out of the discussion that followed, concern was expressed that, for some, it might present a traumatic encounter. They had in mind, for example, a young person who might have suffered sexual abuse. This presented the Dean and Chapter with the need to make a pastoral response. That response took the form of screens placed in front of the work so that individuals were unable to come upon it unawares. With the Press View only some three hours away, I was pleased to accept this compromise as more acceptable than a possible alternative, which might have prevented the work from being shown in the Cathedral.

Bill Hall

Chaplaincy to the Arts & Recreation in North East England, October, 2002

Bill Viola

The Messenger, 1996. Video / sound installation

As installed in the Durham Cathedral, England.

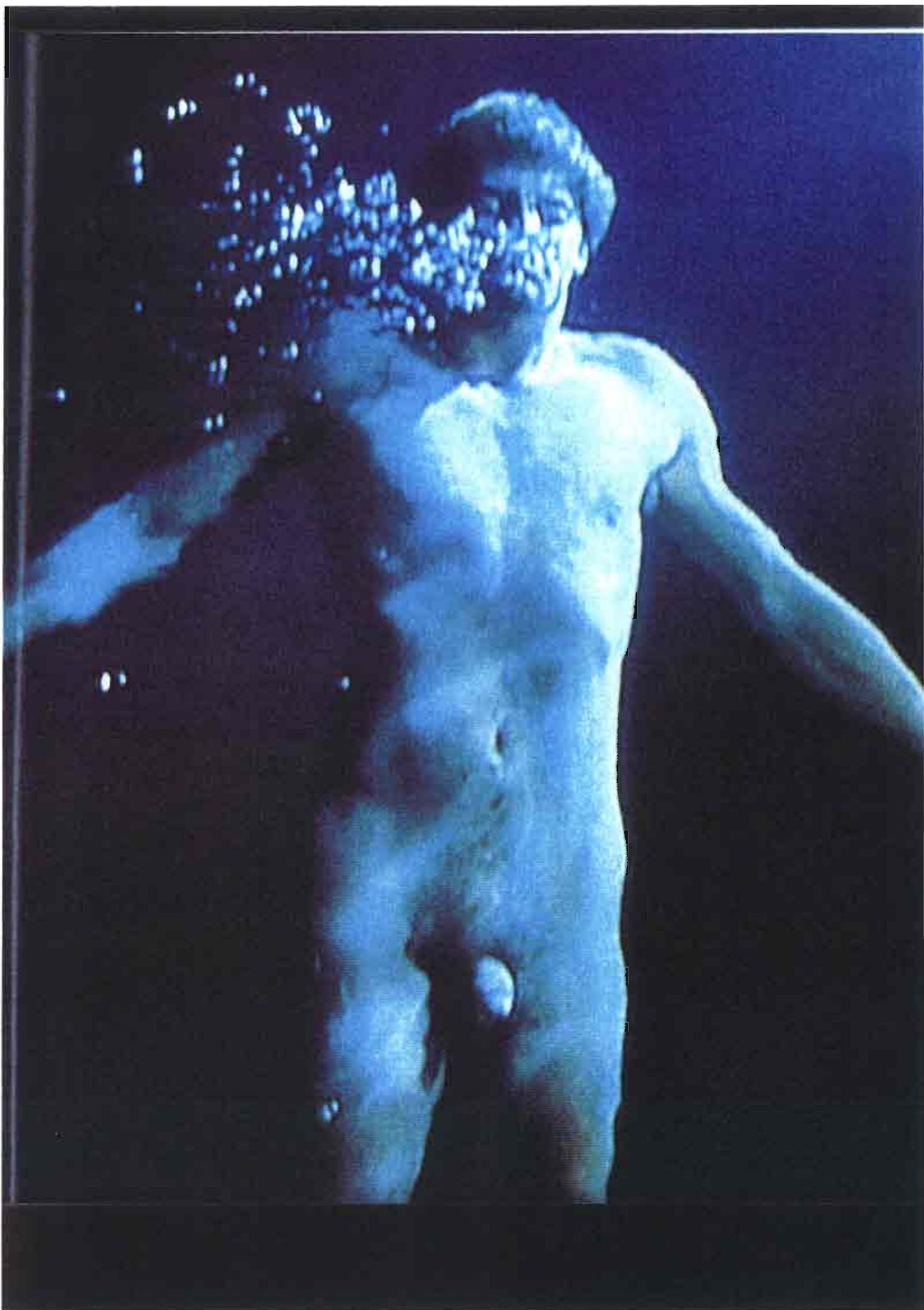
Collection:

Edition 1, The Chaplaincy to the Arts and Recreation in North East England

Edition 2, Collection of Solomon R. Guggenheim Museum, New York, gift of The Bohen Foundation

Edition 3, Albright-Know Art Gallery, Buffalo, New York

Photo: Edward Woodman. Courtesy of the artist



ARTÍCULO

Bill Viola: el lentísimo teatro del tiempo y la eternidad

Guillermo Solana

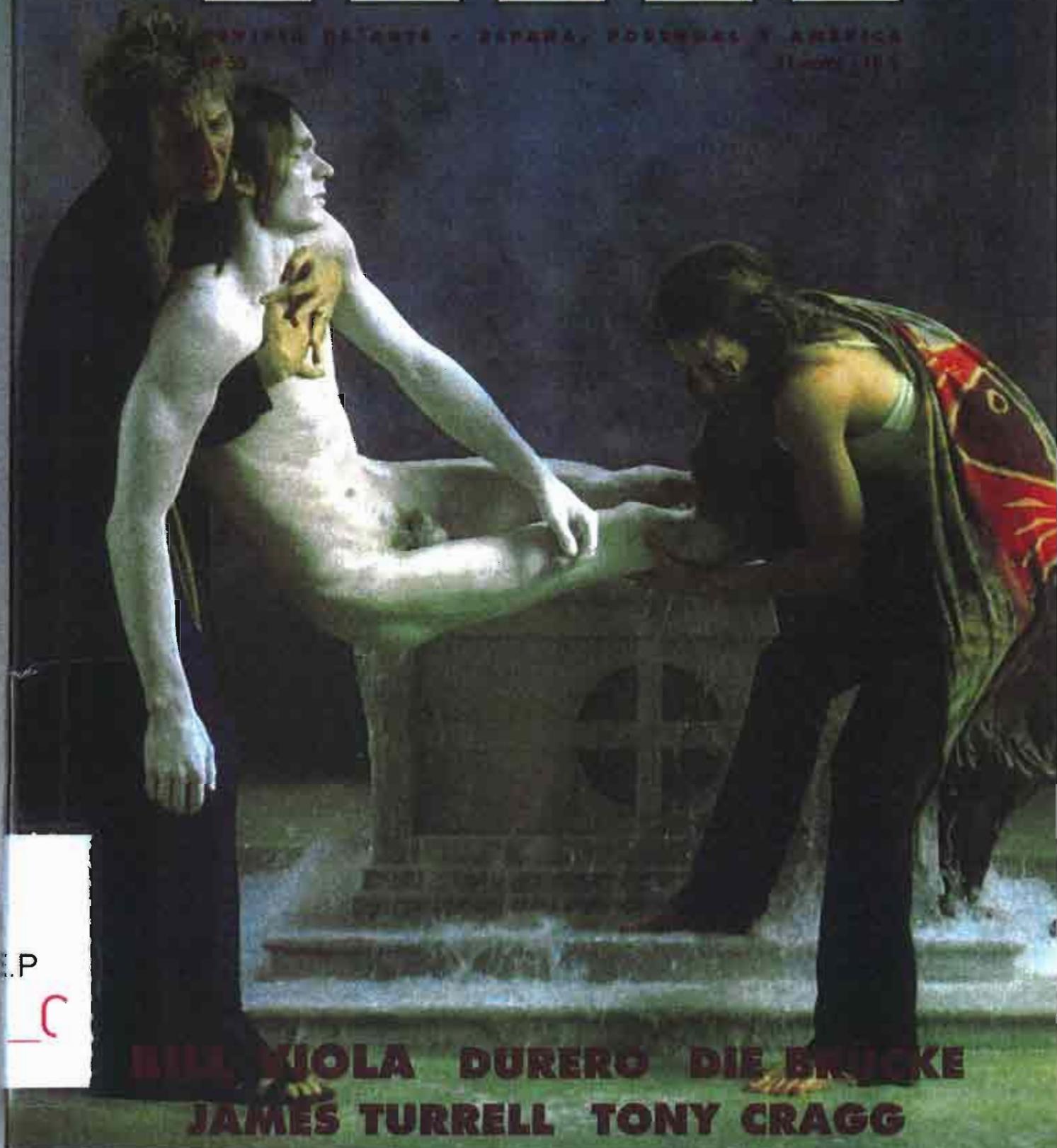
Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América, ISSN 1136-2006, N.º. 55, 2005, pags. 40-69

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

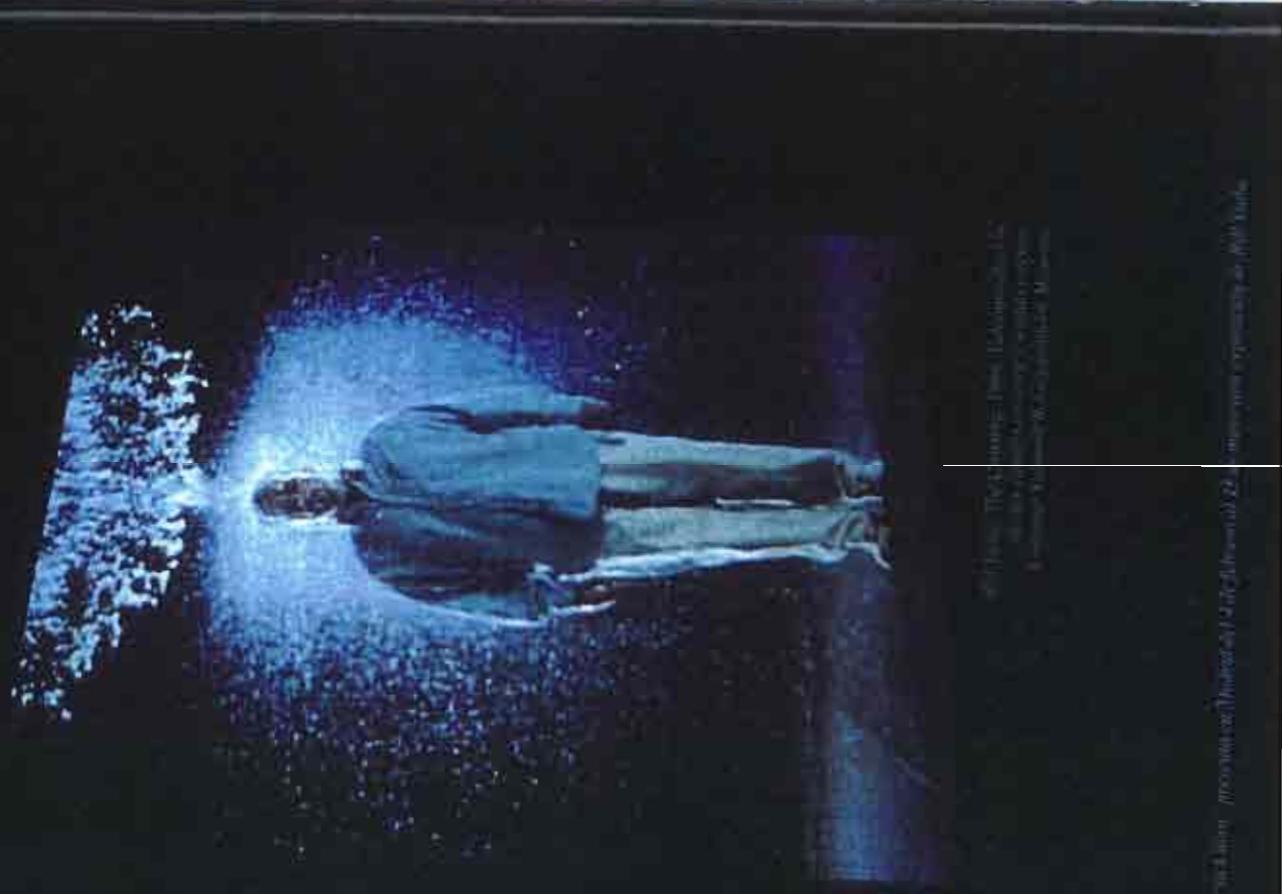
ART E Y P A R T E

ENVÍO DETANTE - ESPAÑA, PORTUGAL Y AMÉRICA
11 euros (I.V.A.)



EP
C

**BILL VIOLA DURERO DIE BRÜCKE
JAMES TURRELL TONY CRAGG**



EL LENTÍSIMO TEATRO DEL TIEMPO Y LA ETERNIDAD

GUILLERMO SOLANA

El último proyecto de Bill Viola es una ópera de Wagner: un *Tristan und Isolde* que se estrenó el pasado diciembre en Los Angeles en versión de concierto (bajo la batuta de Esa-Pekka Salonen) y cuya *première* completa tendrá lugar en la Ópera de París esta primavera. No sé cómo surgiría la idea, pero el encuentro con Wagner no puede ser casual, porque la obra de Viola ha ido adquiriendo en los últimos años ciertos rasgos que sólo pueden definirse como wagnerianos. Entre ellos, la preocupación por el lenguaje de las pasiones y la búsqueda de una suerte de melodrama metafísico. Como Wagner, Viola parece fascinado por el poder del teatro para conmover y para llevar un mensaje de salvación a la humanidad. En el fondo late una fe romántica en la misión trascendente del arte, concebido como una prolongación o un sustituto de la religión.

Tantas ambiciones espirituales, combinadas con una completa falta de ironía (en particular de "autoironía") hacen la obra de Viola especialmente vulnerable —como la de Wagner— a la caricatura, a la parodia. Es fácil burlarse de sus pretensiones. Cuando se inauguró la exposición *The Passions* en la National Gallery de Londres, el crítico del *Daily Telegraph*, Richard Dormant, escribió un artículo brillante y destructivo titulado "Insufferable passions" donde se mofaba de la idea de Viola de escenificar con actores gesticulantes las viejas pinturas religiosas y liquidaba toda su creación reciente con el siguiente dictamen: "Son bobadas New Age aderezadas con trucos de magia digital para hacer que parezcan serias. La obra de Viola es al buen arte lo que los cristales curativos son a la auténtica medicina, o Mantovani a la música clásica." Dormant terminaba comparando al videoartista norteamericano con ciertos nombres egregios de la estética europea decimonónica, como la fotógrafa pictorialista Julia Margaret Cameron o los pintores académicos Cabanel y Bouguereau. Como ellos, el último Viola habría creado algunos clásicos del género *cursi*. No tengo inconveniente en conceder esto último. ¿No es acaso Wagner el maestro, el arquitecto absoluto del *kitsch*? Pero nadie puede negar que tanto en Viola como en Wagner hay algo que trasciende la cursilería, algo poderoso que permanece.

Un sistema de las pasiones

La génesis de la serie *The Passions* se remonta a 1998, cuando Viola fue invitado a una temporada al Getty Research Institute como *scholar-in-residence*: allí se integró en el círculo



Bill Viola: *Dolerosa*, 2000. *Detalle de violer en calho sobre las pintadas plenas (17)*
40,6 x 62,2 x 14,9 cm. País: *Kato Perin*.



Roger Van der Weyden: *El descendimiento de la cruz (detalle)*, ca. 1435. *Oleo sobre tabla*, 220 x 262 cm. Museo Nacional de Prado, Madrid.

de los investigadores becados, participó en un seminario semanal sobre la representación de las pasiones en la historia del arte y leyó algunos libros recientes relacionados con el tema, como el estudio de Henk van Os sobre el arte devocional, el de Jennifer Montagu sobre Charles Le Brun o el de Stoichita sobre la experiencia visionaria en la pintura española. Entre tanto, el padre del artista padecía una enfermedad terminal que iba terminando con él. Un día, Viola tuvo que viajar a Chicago y en el Art Institute, en la galería de pintura del siglo XV, descubrió una *Dolorosa* de Dieric Bouts. Un rostro representado con el realismo minucioso de los primitivos flamencos, los ojos enojecidos e hinchados y las lágrimas corriendo por la cara. Contemplando aquella tabla, Viola se echó a llorar y estuvo sollozando incontrolablemente, sin poder parar. Por primera vez, y a pesar de una educación que le había preparado para responder a las obras de arte con cierta distancia, como espectador y no como participante, acababa de entrar en una zona prohibida: la zona del sentimentalismo, de la labilidad emocional, de la historia y, lejos de arrepentirse, sentía que tenía que explorar ese territorio.

La ocasión perfecta para ello se presentó cuando la National Gallery de Londres le invitó a participar en una exposición colectiva de obras contemporáneas inspiradas en los fondos de su colección. Viola escogió el *Cristo escarnecido* del Bosco como punto de partida y

proyectó una obra titulada *The Quinet of the Astonished* (con una frase tomada de un misístico persa del siglo XV). El artista se proponía filmar a un grupo de personas que pasaran por una amplia gama de emociones en conflicto: desde la risa al llanto, desde la pena al arrebatado. En las notas donde Viola esbozó sus ideas al respecto se menciona el nombre de Charles Le Brun, el mediocre pintor del siglo XVII que en su *Conférence sur l'expression générale et particulière* (pronunciada en 1678 y publicada póstumamente en 1698) quiso codificar en un sistema la inmensa variedad de las pasiones humanas, que para él se agrupaban en dos clases fundamentales: las pasiones de atracción y las de repulsión, con sus diversos grados de intensidad. También Viola se ha propuesto forjar una tabla de las pasiones, que en su caso se basa en cuatro emociones "primarias": la alegría y la pena, la cólera y el miedo (*joy/sorrow; anger/fear*). Estas cuatro señan algo así como los colores básicos de la paleta, que podrían mezclarse y fundirse para dar lugar a infinidad de gradaciones y matices.

El carácter abstracto de este sistema contaminaba a las producciones basadas en él. Véanse sino los diagramas con que Viola diseña y calcula de antemano el desarrollo de cada una de sus piezas para dirigir a los actores que han de interpretarlas. Viola sostiene que lo que falsifica la emoción no es el trabajo de los actores que la ensayan y la interpretan con sus gestos: lo falso sería recurrir a una historia, a un guión narrativo concreto para dotar de sentido a las emociones. El objeto de la *recherche* es abstracto: no está o aquella emoción experimentada ante un estímulo determinado, sino la emoción en estado puro, desvinculada de todo contexto.

El arte del continuo

El primer Viola (hasta mediados de la década de 1990) destacaba por su virtuosismo en el dominio de la edición de vídeo. Pero en la serie *The Passions* renuncia por completo al montaje. Lo que ahora le interesa es "el paso de una ola emocional a través de un ser humano" y eso sólo puede captarse en una toma única sin edición, dejando que la emoción despliegue su propio ritmo. Las emociones son movimientos que tienen su *tempo* peculiar: la risa, el llanto o la ira brotan y crecen durante unos segundos para alcanzar su climax y luego caer y desvanecerse. A Viola le obsesiona captar esa curva, ese "arco de intensidad", como él lo llama. A veces se trata del tránsito de una emoción a otra: en varias de las piezas de *The Passions* Viola pretende que sus actores cambien de expresión gradualmente, en el espacio de un minuto, de la tristeza a la cólera y de ésta a la alegría. El tiempo intermedio en que se pasa de la alegría a la tristeza es tan crucial como la emoción principal en sí misma. Los actores se esfuerzan por encajar con precisión milimétrica cada una de las emociones en el espacio de tiempo asignado.

Para evitar cualquier ruptura y mantener esa sensación de una continuidad fluida, Viola se sirve de la cámara lenta. La mayoría de las piezas de *The Passions* fueron filmadas en



Bill Viola: The Quintet of Remembrance, de la serie The Quintet. 2000. Vídeo sobre pantalla LCD. 144,8 x 251, 5 cm.

película de 35 mm, con cámaras especiales de alta velocidad, trabajando a un ritmo de hasta trescientos fotogramas por segundo, para luego transferirlas a vídeo digital y ralentizarlas drásticamente. La ralentización ha sido un recurso utilizado por Viola desde hace mucho tiempo, casi desde el principio de su carrera. En 1987 dilató la duración de una fiesta de cumpleaños infantil en una película de siete horas titulada *Passage*. Ahora, cuando se trata de captar la vida de las emociones, la cámara lenta cobra un nuevo sentido. El cineasta Jean Epstein, que fue uno de los primeros en emplearla en su película *La chute de la maison Usher* (1928), descubría en la cámara lenta (como en otros efectos especiales) un maravilloso poder revelatorio en relación con las emociones: "La cámara lenta trae un nuevo campo a la dramaturgia. Su poder de despojar a las emociones de amplificaciones dramáticas, su infalibilidad en la designación de los movimientos sinceros del alma, son tales que aventaja a todos los modos trágicos. Estoy convencido (...) de que si se hiciera un film de alta velocidad de un acusado durante su interrogatorio, entonces, desde más allá de sus palabras, aparecería la verdad, en estilo llano, claro y evidente; ya no habría necesidad de acusación, ni de discursos de abogados, ni otra prueba que la que surgiera de las profundidades de las imágenes." Esta concepción de la cámara lenta como una especie de "detector de mentiras" pervive en Viola. No sin cierta malicia, el artista observa que durante la filmación de una de sus piezas el actor Paul O'Connor tuvo un segundo, un sólo segundo, de distracción y la cámara lenta lo reveló implacablemente.



El Bosco: Cristo escarnecido (La coronación de espinas), ca. 1490-1500. Óleo sobre tabla. 73,5 x 59,1 cm. National Gallery, Londres.

Entrar en la imagen

En más de una ocasión, Viola se ha referido a sus obras recientes como "moving images", una expresión que significa a la vez "imágenes en movimiento" e "imágenes conmovedoras".



Bill Viola: The Quinet or Remembrance, de la serie The Quinet, 2000. Video sobre pantalla LCD, 144,8 x 251,5 cm.

En alguna medida, las dos acepciones se superponen. “Al comienzo de mi trabajo con la emoción —explica el artista— me di cuenta de que las emociones (...) son las formas-temporales (*time-forms*) de nuestras vidas personales. Su realidad es el cambio y la transitoriedad. He visto esto con la mayor claridad en mis niños. Son tan felices en un momento y, de pronto, ¡se echan a llorar!” Las emociones como estados pasajeros, como criaturas del tiempo que fluyen. Pero habría otra realidad más allá de eso, una emoción más duradera, cargada de significado trascendente: “No obstante, el llanto y la pena que experimenté cuando perdí a mis padres eran mucho más profundos y se extendieron durante un período de tiempo mucho más largo. Me abrieron una dimensión oculta y no ya la respuesta inmediata de llorar en un momento dado. Había tocado la Pena, con P mayúscula, y ahí es donde quería estar con mi obra”.

El título *The Passions*, que se refiere sin duda a las emociones humanas fugitivas, alude también al mismo tiempo al ciclo de la Pasión en el arte cristiano, que representa los hechos narrados por la Escritura sobre el suplicio, la muerte y la resurrección de Jesús. Toda la serie refleja, según confiesa Viola, su fascinación por la tradición medieval y protorenacentista de la pequeña pintura devocional, aquellas imágenes portátiles que se tenían en un rincón de casa o se llevaban de viaje para orar en la intimidad. Imágenes como la de Cristo como *Varón de dolores*, que con su realismo descarnado estaban destinadas a excitar su compasión, la empatía del creyente con los Sufrimientos de Jesús. Viola no pretende otra cosa sino restaurar aquel poder de la imagen para provocar la compasión, la Piedad. No se conforma con apropiarse como artista de las imágenes del pasado: “Quería meterme dentro de estas imágenes, encarnarlas,



Franz Mengling: La Virgen, San Juan y las Santas Mujeres, ca. 1475. Óleo sobre tabla, 51,1 x 40 cm. Museu de Arte de São Paulo.

habitarlas, sentir las respirar”. Para emular el formato íntimo y la precisión hiperrealista de las tablas devocionales se sirve de estos paneles de cristal líquido que sostienen una imagen sin grano ni líneas de barrido, una imagen suave y satinada de altísima resolución.



Bill Viola: Catherine's Room. 2001. Políptico de vídeo, sobre cinco pantallas planas LCD, 38,1 x 26,4 x 3,7 cm c/a. Foto: Kira Perov.

La cámara lenta reaparece también aquí para jugar un papel decisivo en esta *reanimación* de las viejas pinturas. Al entrar en una exposición de la obra reciente de Viola, no reconocemos la parafernalia habitual de las videoinstalaciones, sino algo así como una serie de "cuadros". Nos acercamos a uno de ellos para contemplarlo y de pronto asistimos a un fenómeno maravilloso: una cabeza se inclina, una boca se entreabre, unos ojos parpadean. Lo que parecía una imagen fija es desplazado por la visión de un cuerpo en (lentísimo) movimiento. La transformación que Viola opera sobre la pintura antigua actualiza el viejo mito de Pigmalión: el anhelo de hacer vivir la imagen, de verla convertirse en carne. La cámara lenta permite que primero creamos inmóvil, inerte, muerta la imagen para después operar el prodigio y verla resucitar milagrosamente.

Los círculos de la eternidad

Más allá del *pathos*, más allá de las emociones efímeras, emerge otro sentido del tiempo: el tiempo como círculo, es decir, la eternidad. *Catherine's room* es una serie de cinco pequeñas pantallas de vídeo donde contemplamos escenas de la vida ascética de una mujer en una especie de celda conventual. La secuencia se inspira en una *predella* con cinco escenas del pintor sienés Andrea di Bartolo (finales del siglo XIV) que narra el milagro de la estigmatización de Santa Catalina de Siena, pero combinándola con reminiscencias de la iconografía de la Anunciación en los primitivos italianos. En las sucesivas viñetas veremos a la actriz Weba Garretson hacer sus ejercicios matinales de yoga, comerse una manzana, coser, leer, escribir, iluminar su



Bill Viola: Anima. 2000. Tríptico de vídeo sobre tres pantallas planas LCD, 41,3 x 190,5 x 5,1 cm. Foto: Kira Perov.

celda con velas y finalmente descansar en su cama. Esas acciones cotidianas en momentos sucesivos del día encarnan simbólicamente las edades de la vida. Y entretanto, a través del ventanuco atisbamos el retorno siempre igual de los ciclos cósmicos: el cambio de la mañana a la noche y del verano al invierno; los ciclos de las horas del día y de las estaciones del año. "La única posibilidad de una vida eterna que tenemos los seres humanos —explica Viola— se da a través de la repetición y el ritual. Todos aspiramos a tocar la eternidad. Lo intentamos mediante acciones repetidas continuamente, ya sea de seres divinos como la Sagrada Familia, o de nuestros antepasados, o mediante actos rituales especiales que reconocen los ciclos de la naturaleza y nuestro lugar dentro de Ellos".

EL SONIDO DEL RASTREO DE UNA LÍNEA

BILL VOILA

Traducción: Sira Traduccions

Las mayores bendiciones nos llegan a través de la locura

Sócrates

Los antiguos griegos oían voces. La épica homérica está repleta de ejemplos de personas cuyas ideas y actos están guiadas por una voz interior a la que responden de forma automática. Por esta razón, como ha destacado Julian Jaynes, estas personas no ejercen su libre albedrío o su juicio racional. Como nos pasa a casi todos, una conversación les ronda la cabeza, pero no la mantienen con ellos mismos. Jaynes denomina este lejano paisaje mental "mente bicameral", y asegura que, antes del período de transición que representan los griegos, las culturas antiguas no eran conscientes de ello. En otras palabras, tenían muchos dioses. Actualmente, sabemos que algunas personas presentan ese tipo de comportamientos y olvidan que la palabra escuchar hace referencia a un tipo de "obediencia" (la raíz latina de la palabra es *ob* y *audire*, es decir, "escuchar de frente a alguien"). El concepto de pensamiento independiente está tan enraizado en nosotros que necesitamos clasificar las voces en: a) ligeramente entretenido, b) poeta, c) loco de manicomio. Una cuarta categoría podría ser "ver la televisión". Los profetas y los dioses han abandonado nuestro mundo y un "terapeuta" debe encargarse de exorcizar su confuso parloteo.

"Un día, una mujer llamada Be estaba sola en el monte en Namibia y vio correr una manada de jirafas anticipándose a una tormenta que se cernía sobre ellas. El ruido de las pezuñas se hacía cada vez mayor y se mezclaba con el sonido de la repentina lluvia en la cabeza de la mujer. De repente, le vino a la cabeza una canción que no había escuchado nunca y comenzó a cantar. Gauwa (el gran dios) le dijo que era un cántico curativo. Be se marchó a casa y le enseñó la canción a su marido Tike. Cantaron y bailaron juntos. En realidad, se trataba de una canción para entrar en trance, un cántico curativo. Tike se lo enseñó a otros que lo fueron transmitiendo".

Kung Bushman, historia de Botswana contada a Marguerite Anne Bieseles

Consciente o inconscientemente, la mayoría asume la existencia de algún tipo de espacio cuando hablan sobre el funcionamiento de la mente. Los conceptos y los términos propios de la manipulación de objetos sólidos se utilizan continuamente para describir los pensamientos,

ARTE Y PARTE



Bill Voila: The Space Between the Teeth de la serie Four Songs, 1976. Video. Foto: Kira Perov

como en "el fondo de la mente", "agarrar una idea", "sobre la cabeza", "aferrarse a las creencias", "bloqueo mental", entre otras. Este espacio mental está relacionado directamente con el "espacio de información" de nuestro primer reloj de cerebro, el ordenador, que es el lugar en donde se realizan los cálculos y donde se crean, manipulan y destruyen objetos virtuales a partir de imágenes digitales. Como si de una ontología fundamental se tratara, dicho espacio siempre está antes o después de lo que se hace, existe a priori desde el nacimiento en el clic de un interruptor que se enciende y hasta que se apagan las luces. Así es como las propiedades acústicas de este espacio se convierten en el tema de este artículo.

En el pensamiento europeo, las reverberaciones que se escuchan en el interior de las catedrales góticas están relacionadas inextricablemente con un sonido profundo de lo sagrado y suelen asociarse de forma intensa tanto con los espacios interiores privados de la contemplación como con la esfera más amplia de lo inefable.

Las secuencias de la imagen de un sueño y los *flashbacks* cinematográficos utilizan a menudo efectos reverberantes en la banda sonora para reflejar la subjetividad y la objetividad. Las catedrales, como la de Chartres en Francia, encarnan a menudo conceptos derivados

del redescubrimiento de las obras de los antiguos griegos, sobre todo de las de Platón y Pitágoras, así como de sus teorías sobre la correspondencia entre el macrocosmos y microcosmos, expresado en el idioma del número divino, la proporción y la armonía, que se manifiestan en la acústica y la musicología. Estos conceptos de diseño no se consideraban parte de la obra del hombre, ni meras funciones de la práctica arquitectónica, sino que representaban los principios subyacentes divinos del propio universo. Al incorporar estos conceptos a la estructura de la iglesia se quería establecer un reflejo armónico de sus formas aquí en la tierra.

A la catedral de Chartres y a otros edificios parecidos se les ha descrito como "música congelada en la piedra". En este caso, las referencias al sonido y a la acústica son dobles. No sólo hay características reales sonoras del interior cavemoso, sino que la forma y la estructura del edificio mismo reflejan los principios de la proporción divina y la armonía universal, una especie de "acústica dentro de la acústica". Al entrar en un santuario gótico se puede percibir inmediatamente que el sonido domina el espacio. No sólo se trata de un mero eco, sino que todos los sonidos, a cualquier distancia o volumen que se produzcan, parecen surgir del mismo remoto lugar. Parecen estar fuera del escenario inmediato, como si flotaran en algún lugar en el que el punto de vista se ha convertido en la totalidad del espacio.

La arquitectura antigua ofrece muchos ejemplos de un diseño acústico excepcional. Entre ellos galerías susurrantes donde el débil murmullo de un una voz se materializa en un punto que está a cientos de metros y que puede escucharse por todas partes. O también la claridad casi perfecta de los anfiteatros griegos en los que todos los miembros del público escuchan perfectamente al orador, situado en un punto focal creado por los muros que lo rodean. Las técnicas modernas de la acústica arquitectónica que personas como Wallace Sabine encabezaron a principios de siglo respondían a la necesidad de solucionar la fuerte inteligibilidad del sonido y la falta de claridad provocada por la reverberación de la sala. Esto resulta doblemente irónico, ya que tanto en el caso del teatro griego que data de hace dos mil años como en el de la catedral gótica, que era un resultado no intencionado de la construcción, se consideraba una parte esencial del conjunto de su forma y su función.

La ciencia de la acústica estudia el sonido en el espacio. Dicha ciencia asume las poderosas asociaciones arquitectónicas puesto que, aunque se puede describir como el simple estudio del comportamiento de las ondas del sonido, éste se manifiesta de la manera más compleja e interesante cuando rebota sobre formas sólidas, y más aún en espacios interiores creados por el hombre. Hoy en día existen dudas sobre si en el mundo rural de la Edad Media algún miembro del clero habría escuchado alguna vez las increíbles reverberaciones dentro de la catedral. Una lista parcial de los fenómenos físicos más básicos que han estudiado los especialistas en acústica parece más bien un conjunto de visiones místicas de la naturaleza.

Refraacción: La curva producida por las ondas sonoras cruzada por un cambio de la velocidad al pasar a través de diferentes medios, como por ejemplo dos capas de aire a diferente temperatura. En 1901, en el funeral de la reina Victoria en Londres, se dispararon grandes cantidades de artillería y a pesar de que no se escuchaba en la zona rural colindante, el rugido de los cañones se materializaba de repente a una distancia de doscientos treinta y dos kilómetros.

Difracción: El sonido al doblar una esquina, cuando el límite de una barrera genera una serie nueva de ondas. Se pueden oír a personas invisibles hablando al otro lado de un muro alto.

Reflejo: El rebote de ondas sonoras sobre una superficie, donde el ángulo desde el que rebotan es igual al ángulo al que llegan. Cuando existen múltiples superficies se produce un eco, y de esta manera es posible escuchar, incluso varias veces, tal y como sonaba en el momento anterior. Así se puede llegar a cantar consigo mismo. Varios reflejos repetidos provocan la reverberación, donde un sonido se repite una y otra vez, de forma que el pasado se confunde con el presente.

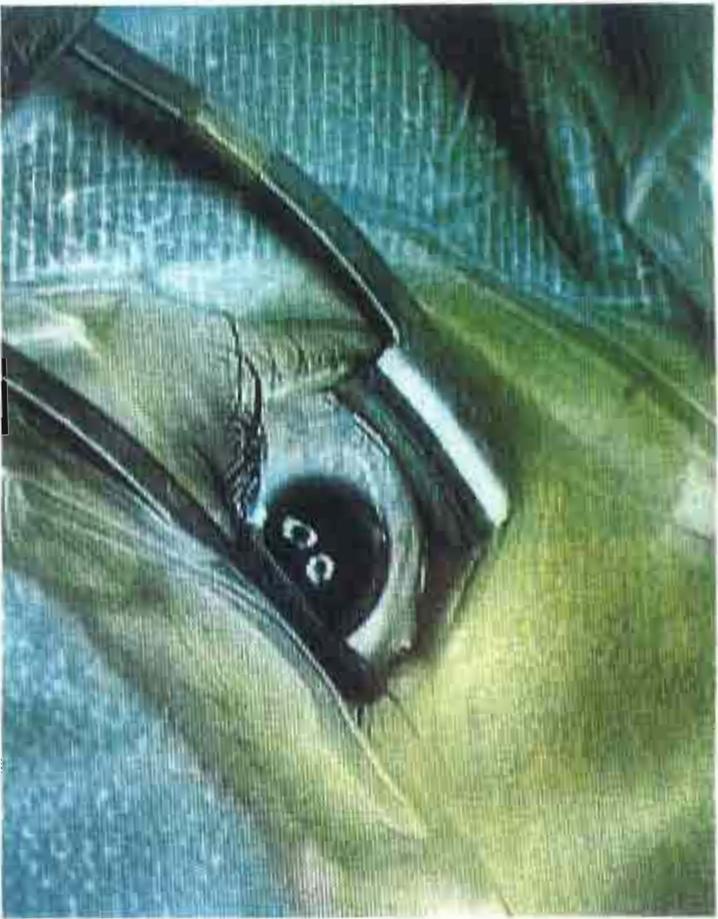
Interferencia: Dos sonidos chocan entre sí, y los frentes de las ondas de cada sonido se refuerzan y se inhiben por sí solos. En una sala grande el sonido potente de un instrumento se convierte de repente en un susurro apenas perceptible en un punto concreto de la sala.

Resonancia: Las ondas sonoras se potencian, ya sea por la incorporación de un sonido idéntico o cuando las propiedades del material o las dimensiones espaciales coinciden con la forma física de las propias ondas. Por esta razón, el volumen de la voz de un cantante aumenta y adquiere energía cuando se libera en un recinto pequeño, o cuando un objeto origina un tono concreto al chocar. La forma y los materiales de un objeto representan un potencial de sonido congelado.

Vibración simpática, relacionada con la resonancia y sin duda la más evocadora de todas: al tocar una campana en la sala otra comienza a vibrar emitiendo el mismo sonido.



Bill Viola: Chott el Djerid (A Portrait in Light and Heat). 1979. Video.
Foto: Kina Perov.



Bill Viola: Anthem, 1983. Video. Foto: Kira Perov.

Cada uno de estos fenómenos provoca el asombro, incluso después de comprender racionalmente sus manifestaciones científicas. En un eco hay algo inmortal. Por ejemplo: podemos imaginar un último estado de reverberación, un espacio donde todo lo que ha ocurrido sigue existiendo, el final de los tiempos, donde todo reside, donde todo está presente para siempre. Si detectamos que la descripción de una vibración de este tipo tiene algún parecido con la emisión de la radio no es por casualidad, sino que se rige por el mismo principio. Los procesos de los sistemas mediatícos contemporáneos se basan en las leyes de la naturaleza y han existido de diferentes maneras desde el principio de los tiempos.

Del mismo modo, en la resonancia, podemos observar que todos los objetos tienen un componente sonoro, una segunda existencia en la sombra, como una configuración de frecuencias. En 1986, Nikola Tesla, uno de los mayores genios de la era de la electricidad, ató un pequeño motor oscilante a la viga central de su laboratorio de Manhattan y creó una potente resonancia física que dirigió a través del edificio hacia la tierra para originar un terremoto en el que los edificios chocaban, los paneles de cristal se rompían y las tuberías



Bill Viola: I Do Not Know What It Is I Am Like, 1986. Video. Foto: Kira Perov.

reventaban encima de doce edificios. Se vio obligado a detenerlo con el golpe de una almádena. Tesla declaró que podía calcular la frecuencia de la resonancia de la tierra y reproducirla en forma de una vibración intensa con un motor bien afinado de tamaño adecuado y situado en una localización concreta¹.

“Palongawhoya, mientras recorría el mundo, emitía sonidos para hacerse oír. Todos los centros vibratorios situados a lo largo del eje de la tierra del polo norte al polo sur escucharon su llamada: toda la tierra tembló: el universo se tambaleó también. Así fue como convirtió a la tierra en un instrumento de sonido, y el sonido en un instrumento para transmitir mensajes, en una oración que resonó llegando al creador de todo”².

El mito indio hopi de la creación del Primer Mundo

“En el principio era el Verbo...” hace que uno se pregunte: ¿dónde estaba la imagen? Pero al igual que el mito bíblico de la creación, la religión hindú (por ejemplo el yoga y el tantra) y las religiones asiáticas posteriores (como el budismo) también describen el origen del



Bill Viola: Heaven and Earth, 1992.
Videoinstalación. Foto: Robert Keziera.

La imagen de vídeo constituye un modelo de onda permanente de energía eléctrica, un sistema vibrante compuesto por frecuencias específicas, tal y como se espera encontrar en cualquier objeto sonoro. Como se ha descrito en muchas ocasiones, la imagen que vemos sobre la superficie del tubo catódico es la huella de un solo punto de luz en movimiento enfocado que, desde una corriente de electrones golpean la pantalla desde detrás, y provocan un resplandor sobre su superficie recubierta de fósforo. En el vídeo no existe una imagen fija. La materia de todas las imágenes de vídeo, fijas o en movimiento, consiste en el rayo de un electrón activado, en constante movimiento. Ésta es la corriente estable producida por los impulsos eléctricos que provienen de la cámara o del grabador de vídeo. Las divisiones en líneas y fotogramas son sólo divisiones en el tiempo, las ventanas temporales que se abren y se cierran que separan períodos de actividad entre la corriente fluida de electrones. De esta manera, la imagen del vídeo es un campo de energía dinámico, una vibración que parece sólida sólo porque sobrepasa nuestra capacidad para discernir porciones de tiempo extremadamente finas.

El vídeo tiene su raíz en el directo. La vibración acústica que caracteriza al vídeo como una imagen virtual es la esencia de su "directo". En el plano tecnológico, el vídeo ha evolucionado a partir del sonido (el electromagnetismo) y su íntima asociación al cine se está perdiendo, ya que el cine y su antepasado, el proceso fotográfico, forman parte de una rama totalmente diferente del árbol genealógico (el mecánico/químico). La videocámara, un convertidor

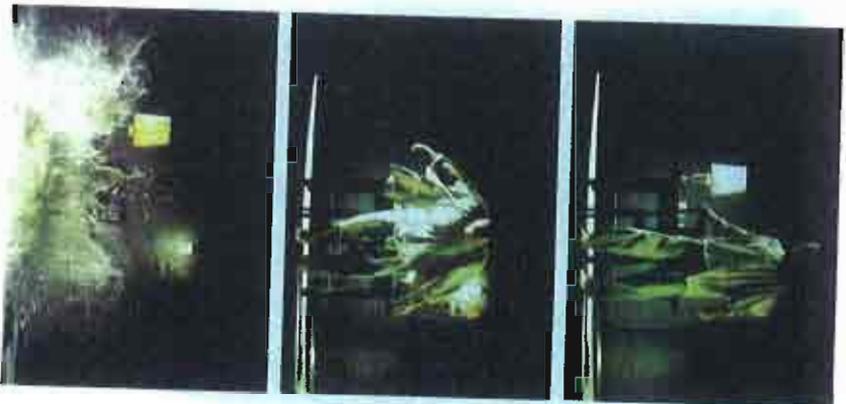
mundo como un sonido, con la potencia original creativa aún accesible para el individuo en forma de un lenguaje divino y de un cántico (vibraciones simpáticas). Esta idea del origen de las imágenes como un sonido tiene su reflejo en la invención y el desarrollo de la tecnología de la comunicación. En la era de la imagen electrónica es fácil olvidar que los primeros sistemas de comunicación electrónicos estaban diseñados para transmitir la palabra. Por ejemplo, Edison, en sus inicios, intentó vender el fonógrafo al mundo empresarial como un sustituto automático del stenógrafo en las oficinas. Si el habla está en la génesis de los medios que transportan la electricidad —el telégrafo y los posteriores sistemas de teléfono, radio y televisión— entonces la acústica (o la teoría general de las ondas) es el principio estructural básico de sus múltiples manifestaciones.



Bill Viola: The Crossing, 1996. Videoinstalación sonora. Foto: Kira Perov.

electrónico de energía física en impulsos eléctricos, se acerca en su origen al micrófono más que a la cámara de cine.

El primer estudio de televisión era un híbrido de la radio, el teatro y el cine. Sus imágenes se transmitían en tiempo real y su construcción se basaba en el estudio de radio cuyo control se situaba detrás de un cristal, con sus carteles de "en el aire", y sus cámaras se fijaban al suelo para rodar la acción. La estructura de los elementos del estudio se podían considerar como la encarnación física de la estética cinematográfica, como la solución a la "imitación" de tener que realizarse en directo. Muchas cámaras, normalmente tres (que representaban los planos clásicos: largo, medio y corto), muestran la acción desde su punto de vista. A diferencia de lo que ocurre en el cine, donde la actividad de una escena determinada tiene que dar la impresión de que el paso del tiempo se produce de manera simultánea y secuencial a pesar de que se ha rodado la acción de forma desordenada. El vídeo, sin embargo, representa un punto de vista que evoluciona literalmente en el espacio del tiempo presente, de forma paralela a la acción. El vídeo estaba obligado a crear una fantasía a partir de un tiempo grabado, y sólo si era necesario utilizando diferentes partes del estudio combinando diversos efectos de iluminación. Las adaptaciones directas de una forma próxima de arte que se produce en tiempo real, como es el caso del teatro, se utilizaban para



Bill Viola: Déserts, 1994. Película y vídeo sonoras. Música: Edgard Varèse. Foto: Kino Perov.

los voltajes normales al flujo de la señal, en los que los modelos de agrandamiento gradual de imagen inmóviles más asimétricos son matices armónicos de las frecuencias principales de la señal básica del vídeo. De esta forma, sin tener capacidad de grabar, se creaba una simulación de montaje cinematográfico gracias a un instrumento electrónico en directo.

Esta simulación cinematográfica terminó a finales de la década de los sesenta, cuando los artistas empezaban a investigar y descubrir las características fundamentales del medio e hicieron público el desconunal potencial visual de la imagen electrónica, al que ahora no prestamos ningún valor y que llegamos a despreciar, y que es la televisión estándar que ahora conocemos. Se volvió a diseñar el interruptor de vídeo para convertirlo en el primer sintetizador de vídeo. Sus principios eran acústicos y musicales: un paso más en la evolución de los primeros sistemas electrónicos musicales como el Moog.

dar forma a los primeros espacios dramáticos de la televisión y muchos de los espectáculos burlescos de variedades. Casi siempre se representaban en un escenario de teatro con un público real que trabajaba como un sucedáneo de espectadores desde casa hasta que acabó por ser sustituido por una máquina simuladora de risas y aplausos.

El aspecto fundamental del cine, el montaje (una articulación del tiempo), se convirtió en la característica principal de la primera televisión: el directo (una articulación del espacio), en una pieza fundamental del equipo en el estudio, el interruptor de vídeo. Éste es el aparato creativo principal para organizar lo que tendría que ver el espectador desde casa. La composición de los elementos básicos del lenguaje cinematográfico estaba cableado. El simple botón de un interruptor representaba el

montaje supremo de Eisenstein: el montaje, y con un interruptor en cada cámara se podrían hacer los montajes desde cualquier punto de vista que deseaban. El fundido a negro de Griffith se convirtió en la reducción gradual del voltaje de señal con un potenciómetro variable. Los ingenieros transformaron los agrandamientos graduales de la imagen y las pantallas fraccionadas en diseños de circuitos que interferían de forma electrónica y transferían



Bill Viola: Fire Angel de Five Angels for the Millennium, 2001. Videoinstalación sonora. Foto: Kino Perov.

La grabadora de cintas de vídeo fue el último eslabón de la cadena y llegó una década después de la llegada de la televisión. Sólo se integró plenamente en el sistema procesador de imágenes del vídeo cuando se introdujo el corrector basado en el tiempo a principios de los sesenta. De la incorporación sin soldaduras de material grabado al flujo de imágenes, y de los avances en la edición electrónica nació la necesidad de identificar de forma específica las señales remotas como señales "en directo". A partir de ese momento, el vídeo no sólo empezó a parecer y a comportarse como el cine, sino que también empezó a parecer y a comportarse como cualquier otra manifestación: la moda, la conversación, la política, el arte visual, y la música.

"Sólo se necesita una neurona para hacer funcionar una billonésima parte de un vatio. Por esa razón, a todo el cerebro le hacen falta tan sólo diez vatios para funcionar".

Sir John Eccles

En términos musicales, la física de una emisión es una especie de zumbido. La imagen del vídeo se repite sin descanso en el mismo orden de frecuencias. Esta nueva circunstancia representa un cambio en nuestros modelos culturales de pensamiento. Y es fácil probarlo



Bill Viola: Man of sorrows, 2001. Díplico de vídeo en color sobre pantalla plana LCD. 49,2 x 38,1 x 1,5,2 cm. Foto: Kira Perov.

al comparar otro sistema basado en el zumbido, la música tradicional india, con la música clásica europea.

La música occidental se crea de la siguiente manera: acumula notas sobre notas, formas sobre formas, como si construyera un edificio, hasta completar la obra. Se realiza mediante adiciones: la base es el silencio, todos los sonidos musicales provienen del mismo punto. Sin embargo, en el caso de la música india, se empieza a crear desde el sonido. Se trata de una música sustractiva. Todas las notas y las posibles notas que se van a tocar están ya presentes incluso antes de que los músicos comiencen a tocar, en virtud de la presencia de la tambura. Una tambura es un instrumento que emite un zumbido. Suele estar formado por cuatro o cinco cuerdas que, debido a la particular construcción de su puente, amplifica el matiz de series armónicas de las notas individuales en cada cuerda afinada. La mayoría de las veces se distingue al principio y al final de la interpretación, aunque está continuamente presente. Las series armónicas describen la escala de la música que se va a tocar. Por eso, cuando los músicos principales tocan, parecen entresacar las notas de un campo sonoro activo, el zumbido.

Esta estructura musical refleja el concepto filosófico hindú del origen de todas las cosas en el sonido, representado por la vibración esencial "Om", que, según este concepto, siempre está presente, no tiene principio ni fin, se encuentra en todo el universo, y genera todas las formas del mundo fenoménico. En la música se concede mucha importancia a la afinación, mientras los filósofos hablan de "afinar lo individual" como medio de contacto y recarga de las energías esenciales. La idea de un campo sonoro permanentemente presente desplaza la atención de los objetos de percepción al campo donde la percepción está teniendo lugar, un punto de vista indeterminado.

Como en el zumbido, la característica fundamental del vídeo consiste en que las imágenes electrónicas existen en todas partes al mismo tiempo. El receptor es libre para sintonizar la señal de la línea en cualquier momento a lo largo de su camino o en un punto del campo de emisión. Se sabe que los niños con aparato dental pueden sintonizar señales de radio, una manifestación contemporánea del "don de las lenguas". El "espacio" de emisión recuerda al espacio acústico de la catedral gótica, donde todos los sonidos, por muy cercanos, lejanos o

fuentes que fueran parecían haberse originado en el mismo lugar. Parecen extraídos de todo el espacio. En tecnología, el cambio habitual de las ondas secuenciales analógicas en códigos combinatorios digitales acelera aún más la difusión del punto de vista. Al igual que ocurre en la transformación de la materia, se produce un movimiento desde lo tangible del estado sólido y líquido al gaseoso. Se produce una coherencia menor y las barreras que fueron macizas pasan a ser porosas, y la perspectiva es la de todo el espacio, el punto de vista del aire.

Semanas después del lanzamiento del satélite, Brasil estableció conexiones de comunicación con todos los rincones del país y trazó un mapa de cada milla cuadrada de uno de los territorios con menos mapas de toda la tierra, la cuenca del Amazonas. En teoría, hoy en día es posible realizar una llamada telefónica desde cualquier rincón de la selva para comunicar nuestra posición, e incluso ver la serie *Dinastía*, siempre y cuando tengamos a mano una televisión y un generador. En los Estados Unidos, los nuevos coches ya cuentan con un dispositivo que permite mostrar la posición y la dirección del vehículo a través de un satélite que señala su posición y la visualiza en un mapa electrónico que aparece en la pantalla, junto al salpicadero. En dicho mapa, se puede seleccionar a diversas escalas todas y cada una de las calles del país, con todos sus nombres. Ahora resulta imposible perderse, un pensamiento inquietantemente aburrido, por no decir paranoico.

A finales del siglo XX, lo Desconocido, el "otro lado de la montaña", una noción tan importante en la estructura de nuestros pensamientos, dejó de existir en términos de geografía espacial. A comienzos de la década de los ochenta se trazó un mapa de toda la superficie terrestre gracias a un satélite, con una resolución de algo más de nueve metros. Este "conocimiento" del todo ha generado nuevos modelos de conciencia, como el sistema informático de navegación militar, donde no existe una conexión sensorial directa con el mundo exterior. Ahora, un cohete a reacción puede viajar a velocidades de vértigo, abrazando el paisaje, dependiendo exclusivamente de la información almacenada en la memoria del ordenador de abordó sobre un terreno concreto y sus características: unos datos que volvemos a obtener gracias a la detección remota del satélite. La memoria sustituye a la experiencia sensorial, una pesadilla proustiana.



Bill Viola: Doleroso, 2000. Díplico de vídeo en color sobre dos pantallas planas LCD. 40,6 x 62,2 x 14,6 cm. Foto: Kira Perov.

El espacio vive su recipiente, constituye el mundo mental de los pensamientos y las imágenes. Algunas de las técnicas del *shaman* se basan en la consecución de un control autoritario y extraordinario sobre el "punto de vista" de uno, en darse cuenta de que el punto de vista no es necesariamente sinónimo de posición física. Mircea Eliade, siguiendo la pista a los orígenes del pensamiento religioso, sugiere que la emergencia de una postura erecta reorganizaba la conciencia a lo largo del eje vertical: origen de la existencia de las cuatro direcciones cardinales del espacio (delante, detrás, derecha e izquierda, más la posible inclusión de dos más: arriba y abajo) y junto a esto, el centro privilegiado, el punto focal de auto-ego totemico implícito⁶. La habitación de cuatro paredes y seis caras constituye la consecuencia arquitectónica de este fundamento mental y la perspectiva de Brunelleschi, un invento urbano, va incluso más allá. La mente no sólo está confinada por el espacio tridimensional, sino que lo crea.

Las paredes robustas, con sus reflejos recursivos cercados, se disuelven en los espacios transparentes de la arquitectura de la información. Las mismas matemáticas que describen un espacio acústicamente plano y no resonante, una habitación "neutral" completamente vacía de ecos o resonancias, también describen una amplia llanura expansiva. El término "plano" se utiliza en ambas situaciones. Para los nativos americanos, que anaban habitaban llanuras abiertas, o los aborígenes del desierto australiano con sus áridas llanuras, no existe una acústica como esa. Sus espacios acústicos son internos.

“Cuando un hombre está lejos, en la llanura, y yo estoy en la cocina, miro hacia donde se encuentra mientras hablo conmigo mismo. El hombre me ve y se gira hacia mí. Le digo: ‘¿Me escuchas?’. Muevo la cabeza de un lado a otro, mirándole fijamente, y por fin le clavo la mirada, me giro y digo: ‘Vamos, rápido’. Mientras le atravieso con la mirada, veo que se gira al sentir que le miro. Entonces se gira y mira por un instante. Sigo mirándole fijamente. Entonces digo: ‘Ven aquí, todo recto, hasta donde estoy sentado’. Entonces encamina sus pasos hacia donde me encuentro, sentido detrás de un arbusto. Le atraigo con mi poder (*miriwi*). No observas que le haga ninguna señal con las manos ni escuchas ningún grito. Al fin llega hasta la cumbre y se derrumba a mi lado. Dice: ‘Me hablaste y pude sentirlo. ¿Cómo lo hiciste?’ Se lo expliqué y añadí: ‘Sentí tus palabras mientras me hablabas y entonces, sentí que estabas allí’. Le contesté: ‘Es verdad, cuando íbas por aquel camino te hablé y sentiste esas palabras, pero también el poder’”⁷.

Curandero aborígen australiano a Ronald M. Berndt, Lower Murray River, Australia.

Mientras que el telegrafo y las posteriores tecnologías de comunicación “inalámbricas” constituyeron una respuesta a la separación de los individuos dentro de los vastos espacios del

Nuevo Mundo, la transferencia del pensamiento y el hecho de estar en la distancia” constituye para los aborígenes una manifestación de la vastedad y la tranquilidad del desierto australiano. La soledad del desierto es una forma temprana de tecnología visionaria. Figura con fuerza en la historia de la religión. Los individuos lo han utilizado para escuchar las voces del pasado y del futuro, para convertirse en “profetas”, para recibir imágenes o, en el caso de los nativos americanos, para realizar “búsquedas visionarias”. Parece que, cuando todo el desorden y el ruido de la vida cotidiana se reducen a un minimalismo tan brutal, se liberan las “válvulas de control” habituales y emanan las imágenes. El límite entre el *software* del interior privado y el *hardware* del paisaje exterior está borroso; sus formas se entremezclan y dialogan.

La sinestesia, o el intercambio o cruce entre los diferentes dominios sensoriales, se ha manifestado en el ser humano desde las primeras civilizaciones. Ha sido especialmente inspiradora para aquellos artistas que siempre habrían soñado con la unificación de los sentidos y, a lo largo de la historia del arte reciente, existen numerosos ejemplos que van desde el plano cromático del compositor ruso Scriabin, que interpretaba los colores desde un teclado, a la náusea de los espectáculos de turismo masivo *son et lumière*. Muchos artistas visuales han comentado que escuchan música o sonidos mientras trabajan, al igual que un buen número de compositores, que afirman percibir su música en imágenes.

“Toda mi imaginación se estremecía con las imágenes; figuras alargadas y perdidas que había buscado con desesperación y que tomaban forma por sí mismas mucho más claramente, hasta convertirse en realidades que volvían a cobrar vida. Todo un mundo de figuras se sublevaba en mi cabeza; figuras que se revelaban de una manera tan extraña, tan plástica y primitiva que, cuando las vi tan claramente ante mí y escuche sus voces en mi corazón, no pude explicar la casi tangible familiaridad y seguridad en su comportamiento”⁸.

Richard Wagner



Bill Viola: Catherine's Room, 2001. Político de vida en color sobre cinco pantallas LCD, 38,1 x 246,4 x 5,7 cm. Foto: Kira Petrov.



Bill Viola: Silent Mountain, 2001. Dúptico de vídeo en color sobre dos pantallas planas LCD, 40,6 x 62,2 x 8,9 cm. Foto: Kira Perov.

La sinestesia es la inclinación natural de la estructura de los medios de comunicación contemporáneos. El material que se utiliza para producir música desde un sistema de sonido estéreo, el que se utiliza para transmitir la voz a través del teléfono y el que materializa la imagen en un plató de televisión es, básicamente, el mismo. Con la implementación adicional de los códigos digitales, que introducen dentro de este mismo campo a los servicios bancarios desde el hogar, la adquisición de gasolina, la cocina con microondas y otras funciones, habrá una raíz lingüística común mucho más extensa.

Los esfuerzos realizados con respecto a la tecnología artificial, nos llevan a establecer una distinción entre la sinestesia como teoría o práctica artística y la sinestesia como la genuina capacidad subjetiva o la condición involuntaria de ciertos individuos. En todos nosotros existe una propensión natural a relacionar sonido e imagen. La belleza de estas experiencias se encuentra en el lenguaje fluido de su imaginación personal y en sus vínculos con los estados de humor y el momento. Siempre que se comprenda su naturaleza subjetiva individual, es decir, su imposibilidad para convertirse en convencional, prescindiremos del tedio del dogma y la teorización pateniada de los profesionales, desde los músicos visuales a los videoartistas musicales.

La traducción libre de todas las modalidades sensoriales es tan sólo la primera etapa hacia la trascendencia de la última barrera entre los dominios del cuerpo físico y la mente lúcida. En casos extremos, se cruza el umbral físico. E. Lucas Bridges, hijo de un misionero cristiano de finales del siglo XIX que vivía en Ona, un poblado indígena de Tierra de Fuego, nos ofrece un ejemplo muy gráfico:

“Houshken (...) comenzó a cantar. Parecía que iba a entrar en trance, poseído por algún espíritu ajeno a él. Preparándose para llegar a lo más alto, dio un paso hacia mí y dejó caer al suelo su toga, la única prenda que llevaba. Se llevó la manos a la boca con un gesto impresionante y volvió a alejarlas con los puños fuertemente apretados, juntando los pulgares. Los subió hasta la altura de mis ojos y cuando apenas estaba a medio metro de mi cara los separó. Pude ver que había un objeto pequeño y prácticamente opaco entre ellos. Tenía unos dos centímetros y medio de diámetro e iba disminuyéndose en

sus manos. Podría tratarse de un pedazo de masa o un cacho de elástico semitransparente, pero fuese lo que fuese parecía estar vivo, girando a gran velocidad. Mientras tanto, Houshken temblaba violentamente, aparentemente como consecuencia de la tensión muscular”.

“Cuando miraba su extraño objeto, la luz de la luna era tan brillante que se podía leer. Houshken apartó las manos y el objeto se hacía cada vez más nítido hasta que, cuando separó sus manos unos ocho centímetros, me di cuenta de que no estaba allí. No se había roto ni había explotado como una pompa de jabón, sino que simplemente había desaparecido después de que yo lo hubiera contemplado menos de cinco segundos. Houshken, sin hacer ningún movimiento brusco, abrió lentamente las manos y me las mostró para que las inspeccionara. Estaban limpias y secas. Estaba en cueros y no tenía ningún cómplice tras de él. Bajé la vista para mirar la nieve y, a pesar de su estoicismo, Houshken no pudo resistir sonreírse, porque allí no había nada”.

Cuando las primeras tecnologías de la imagen y el sonido codificaron el funcionamiento de los sentidos humanos en un sucedáneo de forma artificial, se empezaron a comprender plenamente y de forma casi impredecible las operaciones de la percepción humana. Igualmente, cuando los ordenadores se convirtieron en una personificación de la mente, los nuevos vínculos entre la mente y la información digital proporcionarán propuestas de traducción mucho más potentes que irán más allá de los *inputs* sensoriales básicos. Inspirado por esa libertad electrónica y por esos intercambios de fluidos presentes en nuestras formas de percibir, aunque nos resulte tentador considerar un posible “retroceso conjunto” sinestésico de los discretos compartimentos cognitivos y de percepción de la ciencia, lo que parece estar despuntando en este momento es la amnesia y la anestesia de un paisaje grande, confuso y desordenado formado por fragmentos de imágenes, el aprovechamiento máximo de los placeres para los semióticos.

Esta condición de nuestra cultura contemporánea sobre los medios está personificada en un solo individuo que vivió a principios del siglo XX, un destacado nemotécnico al que



Bill Viola: Silent Mountain, 2001. Dúptico de vídeo en color sobre dos pantallas planas LCD, 40,6 x 62,2 x 8,9 cm. Foto: Kira Perov.



Bill Viola: *Observance*, 2002. Video de alta definición en color sobre dos pantallas, 120,7 x 72,4 x 10,2 cm.
Foto: Kira Perov.

no conseguía levantarse de la cama. Una de las características del mundo interior de S que más sorprendió a Luria era esa habilidad que, sin esfuerzo, tenía para la sinestesia, y el hecho del que Luria se percató fue precisamente la razón por la que podía llevar a cabo esas proezas memorísticas. S describió su rosario de pensamientos:

“Escuché el sonido de una campana. Un objeto redondo y pequeño rodaba justo enfrente de mí... mis dedos sintieron una especie de cuerda... fue entonces cuando experimenté el sabor del agua salada... y de algo blanco”.

“Estoy sentado en un restaurante: hay música ¿Sabes por qué hay música en los restaurantes? Porque cambia el sabor de todo. Si escoges la música adecuada, todo sabe bien. Seguro que la gente que trabaja en los restaurantes lo sabe”¹⁰.

A S se le hacía cada vez más difícil vivir con normalidad:

“Siempre tengo sensaciones de este tipo. Cuando me monto en un tranvía puedo sentir el sonido metálico con el que resonden mis dientes. Una vez fui a comprar helado pensando que me sentiría, me lo comería y no sentiría ese sonido metálico. Caminé hasta el puesto ambulante y le pregunté a la vendedora qué helados tenía. Ella me respondió: “helado de fruta”. Pero me respondió en un tono que pareció que toda una pila de carbón y cenizas negras le saliera por la boca. Así que no me atreví a comprar el helado después de que me respondiera de esa forma... otra cosa... si leo mientras como, me cuesta mucho comprender lo que leo; el sabor de la comida anula mis sentidos”¹¹.

Cuando se hizo mayor, la incapacidad de S para olvidar comenzó a afectar seriamente a su vida y, finalmente, dejó su trabajo y comenzó a exhibirse como una atracción de feria.

Luria comentó lo difícil que resultaba realizar un informe final sobre este tema ya que, durante las sesiones, las imágenes se grababan en la mente de S, que perdía el control y se ponía a “funcionar automáticamente”; se tomaba prolijo, su mente se llenaba de detalles e irrelevancias mientras que se perdía en digresiones interminables. S vivía con una serie de imágenes de las que no se podía librar. Además de poseer una memoria todopoderosa, desatrolló la irrefrenable y molesta manía de pensar que todo era temporal.

Si S hubiera sido un griego antiguo, podría haberse convertido en uno de los personajes más extraordinarios que la cultura haya engendrado jamás. Pero en vez de esto, terminó siendo un trágico héroe contemporáneo immortalizado en las páginas de las revistas científicas y cuyas experiencias se leían, de vez en cuando, como si se tratara de la trayectoria de un mediocre director de videoclips. Hoy en día, nuestros sistemas auto-creados de



Bill Viola: *Observance*, 2002. Video de alta definición en color sobre dos pantallas, 120,7 x 72,4 x 10,2 cm.
Foto: Kira Perov.



Bill Viola: Emergence, 2002. Video de alta definición en color retroproyectado sobre pantalla montada en la pared en una sala a oscuras. 200 x 200 cm. Foto: Kira Perov.

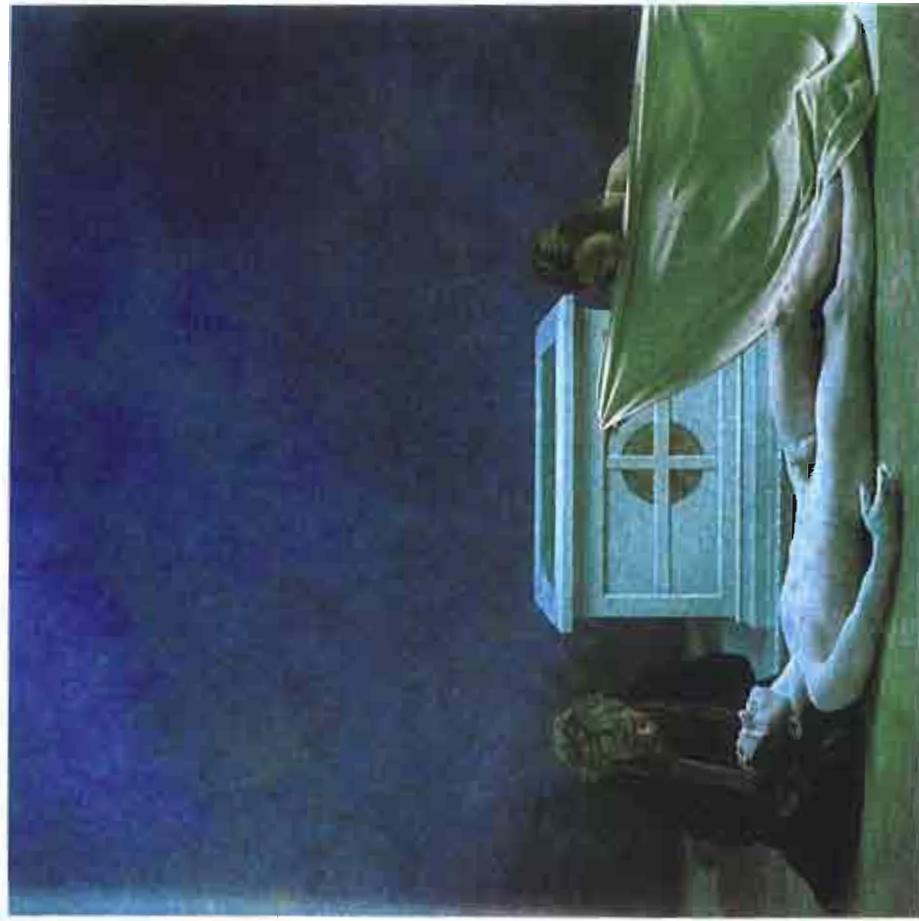
temas de gestión de información eficiente o los comunicadores profesionales.

Los artistas, poetas, compositores y científicos que han escuchado voces saben que no están locos; su trabajo es prueba fehaciente de dicha afirmación. Sin embargo, las crisis mentales agudas pueden ser un riesgo ocupacional para las personas que trabajan en el límite de la realidad aceptada por todos; un espacio cultural fabricado por convenciones, preceptuales e impuesto por mecanismos estructurales de lenguaje, comportamientos habituales e historias olvidadas. La "locura" creativa podría ser tratarse simplemente como un desorden de historias "curado" por el paso del tiempo cuando las premoniciones visionarias se convierten en hechos culturales comunes. En todas las sesiones, S nunca afirmó estar poseído por la locura. En una ocasión le dijo a Luria que hasta el momento en que se hizo adulto y consiguió su primer trabajo, había asumido que la mente de la gente funcionaba igual que la suya.

Todos los hombres son capaces de soñar y de tener visiones
William Blake (1757-1827)

Publicado por primera vez, en una versión más corta, en el catálogo del Festival Nacional de Video, Instituto Estadounidense de Cine, Los Ángeles, 1986. El texto completo apareció en el libro de Dan Dander y Mitch Lexter (ed.) *Sound by Artist*, Art Metropole/Walter Phillips Gallery, Canadá, 1990.
¹Julian Jaynes: *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Houghton Mifflin Co, Boston, 1976.

medios de comunicación nos ofrecen un potencial creativo que antes sólo podía encontrarse en individuos con poderes especiales. Las posibilidades sinestésicas en el campo sensorial y conceptual son esperanzadoras, pero, en vez de eso, actuamos como auténticas víctimas de los comunicadores "cuerdos" con una imaginación igualmente "cuerda", y nos estamos convirtiendo en el nemotécnico de Luria: abrumados e incapacitados a causa de imágenes desarraigadas y de voces amplificadas. Lo que añoramos verdaderamente es el "curandero" del pueblo y no las estructuras formales de los sistemas de comunicación profesional.



Bill Viola: Emergence, 2002. Video de alta definición en color retroproyectado sobre pantalla montada en la pared en una sala a oscuras. 200 x 200 cm. Foto: Kira Perov.

²Contado en Joseph Campbell: *The Way of Zen*, Harper and Row, Ediciones Harper y Row (New York, Nueva York), 1957, p. 163.

³Descrito en J. O'Neill: *Practical Genius: the Life of Nikola Tesla*, Ivan Washburn Inc., Nueva York, 1922, pp. 150-162.

⁴Frank Waters: *Book of the Hopi*, Ballantine Books, Nueva York, 1963, p. 5.

⁵Sir John Eccles: "The Physiology of the Imagination", en *Scientific American*, 1958.

⁶Marcus Eliade: *A History of Religions Ideas*, vol. I, University of Chicago Press, Chicago, 1978, p. 4.

⁷Fragmento de A.P. Elkin, *Aboriginal Men of High Degree*, University of Queensland Press, St. Lucia, Australia, 1977, p. 45.

⁸Richard Wagner: *My Life*, Dodd and Nealum, Nueva York, 1911, citado en C. E. Seashore, *Psychology of Music*, Dover Publications Inc., Nueva York, 1967 (reimpresión del original de 1938), pp. 166-167.

⁹E. Lucas Bridges: *The Uttermost Ends of the Earth*, E.P. Dutton, Nueva York, 1948, citado en el libro de Joseph Campbell: *The Way of Zen*, Harper and Row, Alfred Van Der Mark Ediciones, San Francisco, 1963, p. 145.

¹⁰A.R. Luria: *The Mind of the Mnemonist*, Basic Books, Nueva York, 1968, pp. 81-82.
¹¹*Ibid.*, p. 159.

ARTÍCULO

Bill Viola: las pasiones

Maite Méndez Baiges

Boletín de arte, ISSN 0211-8483, N° 26-27, 2005-2006, pags. 894-898

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

■ Bill Viola. Las pasiones. Sala de exposiciones de la Fundación la Caixa. Madrid, Mayo de 2005

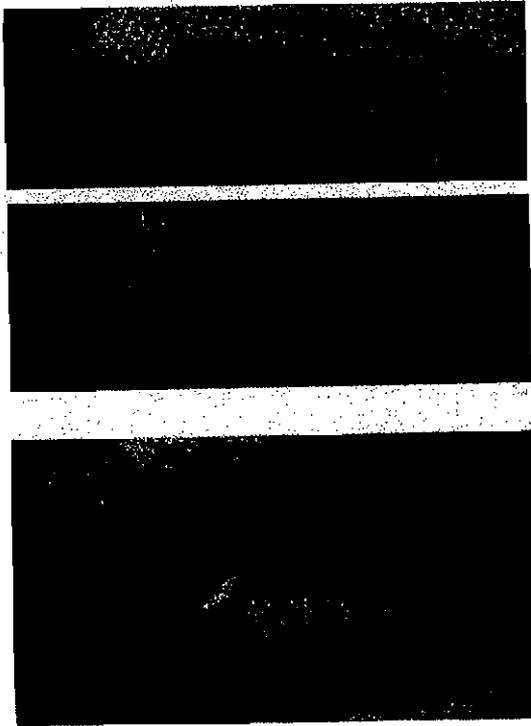
María Teresa Méndez Baiges*

UN ESTUDIO SOBRE LAS EMOCIONES

En una pantalla, una fila de personas --en plano medio-- avanza con lentitud insistida hacia la cámara, hacia el espacio que ocupa el espectador. Hemos de imaginar, puesto que no se nos ofrece la posibilidad de verlo, que en el límite de la pantalla se encuentra algo que atrae poderosamente la atención de esa multitud, dispuesta con tal de asomarse a verlo, a guardar cola pacientemente. A medida que el primer de esta fila se va acercando a la escena, su gesto adquiere tintes cada vez más dramáticos; aquello supuestamente situado fuera del "cuadro" parece moverse a una insoportable tristeza. Tras eso, se da la vuelta y se marcha siguiendo solemne a este extraño cortejo que guarda un riguroso orden. Por momentos, el encuadre muestra a tres o cuatro personas al mismo tiempo, en una composición que remite directamente a esos grupos de personajes --a menudo con expresiones graves-- tan frecuentes en la historia de la pintura; sobre todo, en la historia de la pintura religiosa, cuya iconografía suele privilegiar la reunión de esos grupos de gente, que al mismo tiempo que contribuyen, con sus masas y colores, a configurar una composición determinada, gestulan, hablan, muestran asombro, dolor, alegría, en suma, expresan distintas emociones. Los encontramos habitualmente en la pintura renacentista, manierista y barroca. Y sin embargo, también hay algo en los ritos dolientes de los personajes de esa pantalla que nos instala en el presente, o en la historia de ese siglo XX que tuvo que acabar tan cansado de atrocidades: quizá el reflejo de nuestra cotidiana exposición a imágenes de dolor, estupor, daño, incertidumbre y horror. Estas son, al menos, algunas de las sugerencias que pueden despertar obras como *Observancia*, 2002, de Bill Viola (Nueva York, 1951). Se pudo ver en *Bill Viola. Las pasiones*, la espléndida exposición de obra reciente del artista organizada por la Fundación La Caixa en su sede de Madrid y producida por The J. Paul Getty Museum.

Asombro, tristeza, dolor, inquietud, ira, rabia, remordimiento, alegría, preocupación: el repertorio todo de las emociones ha encontrado secularmente su refugio en el ámbito de las artes. El arte ha sido, durante siglos, el encargado de acoger a las pasiones: si en algunos momentos, debido a su descrédito frente al dominio de la razón, esa acogida sirvió para domesticarlas, en otros, como el actual, resulta más bien de la necesidad de reivindicarlas abiertamente. Puesto que a pesar de que la cultura occidental ha dirigido tradicionalmente a las emociones miradas de reprobarción, nuestros tiempos no dudan en entronizarlas. Tengamos en cuenta que nos encontramos en un contexto en el que se elogia la inteligencia emocional frente a la estupidez en la que se piensa, incurre en no pocas ocasiones la razón; un contexto en el que el feminismo

* Universidad de Málaga.



1. Bill Viola, *Observancia*, 2002, y *Derecho*, *Cuatro epístolas*, 1526

defiende la emoción, la sensibilidad, la intuición, como ámbitos y armas de mujer frente al poder patriarcal, presunto encargado, a lo largo de la historia, de su represión y ocultamiento; y en un momento en el que incluso se ha llegado a la conclusión, como apunta David Casacuberta en *Qué es una emoción*, Editorial Crítica, 2000, de que *las razones del corazón son también razones de la razón*.

En este contexto reivindicativo se puede inscribir la exploración de las pasiones que realiza Bill Viola, uno de los artistas más reconocidos del panorama artístico actual, cuyo medio de expresión privilegiado es el vídeo. Ha sido él precisamente quien, desde los años setenta, ha contribuido en mayor medida a dotar a este soporte de una delimitación propia, capaz de distinguirlo netamente de otras técnicas basadas en la imagen en movimiento.

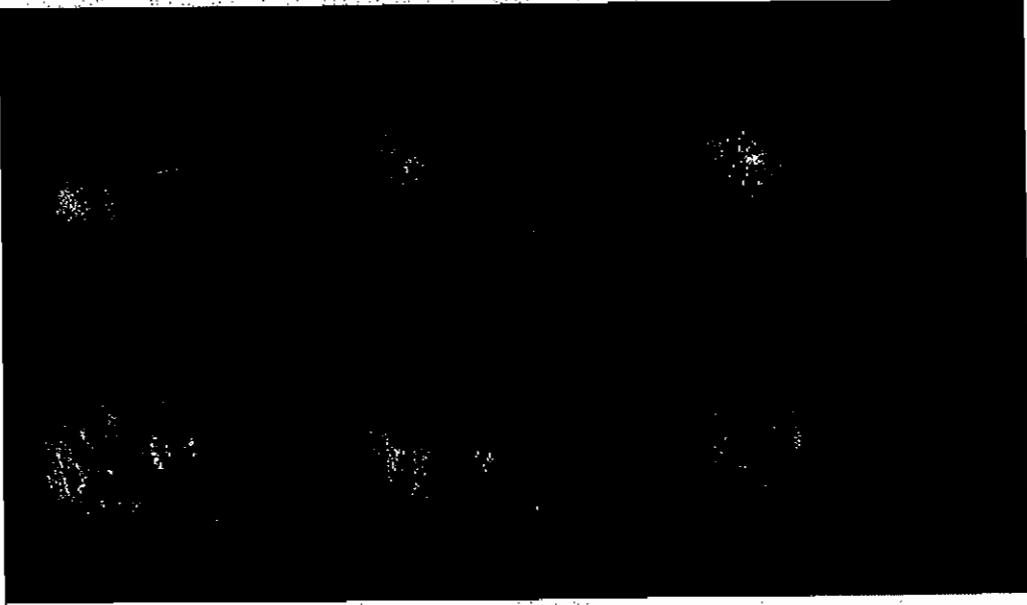
Las pasiones es el resultado de un proyecto de obras en vídeo que Viola emprendió en el año 2000, y al que todavía no ha dado término, y para el que, financiado por la fundación Getty, el artista se introdujo en el estudio de la pintura religiosa del Renacimiento con la intención de idear su traducción a otro idioma, esto es, a un soporte tan aparentemente opuesto al de la pintura como es el del vídeo. Así, en la exposición, un conjunto de pantallas de vídeo presentan imágenes exageradamente ralentizadas de personajes que ríen, lloran, deliran, expresan dolor, desesperación, alegría, ira,

entado, calma, plenitud, placer, preocupación; ante fondos negros como agujeros que absorberán la energía poderosa que emana de todas esas emociones. El resultado es un conjunto de impactantes imágenes cargadas de gravedad, cuyas referencias se pueden rastrear en la iconografía que puebla la pintura religiosa del Trecento al Cinquecento. Así, no es difícil para el iniciado reconocer en los grupos y emociones que expresan los personajes creados por Viola evocaciones de motivos como los de la Virgínia, la adoración de los magos, la flagelación, descendimiento, bautismo, etc. Y lo cierto es que siempre han resultado intrigantes esos personajes de la pintura antigua que asisten a una escena principal con actitudes que abarcan todo el abanico posible de expresiones. Esa intriga, y la expresión de esas emociones, está tan vinculada a la historia misma de la pintura occidental, que se cuela incluso en el arte de corte más clásico, aunque secularmente se haya empeñado en reflejar ese tipo de belleza: a la que Baudelaire hace decir de sí misma en uno de sus poemas: *Como un sueño de piedra, yo soy bella, oh mortales... / detesto el movimiento que desplaza las líneas / Y jamás he llorado; como jamás reí. No, la pintura ha estado, casi siempre, torando y riendo a lo largo de toda su historia; y es en eso en lo que se ha fijado Bill Viola para articular este sofisticado y atractivo proyecto.*

Algunos de los trabajos presentes en esta exposición son corales, como es que hemos comentado al principio, o como *Aparición*, 2002, sin duda impactante, pero probablemente una pizca efectista. Quizá todo resulta mucho más sutil en las piezas de retratos individuales, como en *Arima*, 2000: un tríptico en el que los gestos de los actores se van transformando de una forma casi imperceptible —en un primer momento parecen retratos inmóviles—, desde el extremo de una pasión, hasta el límite de su contraria.

En *La habitación de Catalina*, 2001, donde a través de cinco pantallas podemos asistir a los distintos movimientos y acciones de una mujer en una misma habitación a horas distintas del día, Viola ha conseguido transmitir toda la fascinación, yo diría que ligeramente cándorosa, que producen las *predellas*.

Antes de que se diera por finalizada esta exposición, los medios de comunicación retransmitieron, quizá con excesivo detalle —algo tan común en la actualidad— un sinnúmero de imágenes de la agonía y muerte del Papa Juan Pablo II. El jueves, 31 de marzo de 2005, las primeras páginas de los periódicos publicaban la fotografía del Papa asomado a la ventana de sus estancias: era una figura blanca y suficiente, recortada sobre un fondo negro rectangular (fue seguramente la última fotografía del Papa aún vivo); recordaba de una forma tan rotunda las imágenes de la exposición de Viola, que sorprendía hasta qué punto dicha evocación certificaba la premisa de que es la realidad la que invita al arte. Suponía, además, un acicate para acuñar nuevas lecturas de la obra de Viola. Las fotografías del Papa agonizante venían a demostrar nuevas interpretaciones de las obras de arte del pasado, del mismo modo que se ha modificado la interpretación de esa obra de Joseph Beuys titulada *Cosmos y Damián*, a raíz de los atentados del 11 de septiembre. Se trata de una postal de las Torres Gemelas modificada: el artista alemán escribió dichos nombres sobre las imágenes de los rascacielos. Llama la atención, junto a la evocación de estos santos curanderos y desprendidos (con el nombre de Cosme sustituido por la palabra "Cosmos"), el color dorado de ambos edificios, debido



2. Bill Viola, *Six cabezas*, 2000

a que Beuys los había impregnado de un material calido, la cera, que contrastaba con su fría imagen de eficacia capitalista.

Cuenta Félix de Azúa que Rafael Sánchez Ferlosio le dijo una vez que lo más exacto y preciso del arte occidental era la descripción del gesto en los relatos de Franz Kafka: "Tú fijate bien en cómo les hace moverse a cada uno según comportamientos pautados. Y sobre todo fijate en el oficial de *La colonia penitenciaria*, ese es un prodigio, parece un diseño industrial". Esa misma exactitud es la que puede encontrarse en esta contemporánea recreación del gesto, o de la emoción, que nos ofrece Bill Viola tan exacta como un diseño industrial; y tan humana, demasiado humana.

■ Fotografías: "Mujeres, insectos y otros fragmentos". Noelia García Bandera. Rincón de la Victoria, Málaga, Sala de exposiciones en la Casa Fuerte, Bezmiliana, Febrero-Marzo de 2005

Sonia Ríos Moyano*

No hay imagen más provocadora ni situación más perturbadora para nuestros sentidos que la producida a partir de una fotografía que se vale de la realidad para alterar a su antojo la verdad a la que nos tiene acostumbrado nuestra visión. El proyecto que Noelia García presenta bajo el subtítulo "Mujeres, insectos y otros fragmentos" en la Casa Fuerte de Bezmiliana roza diversas ambigüedades; tan reales como ficticias, tan ilusorias como fingidas, tan ciertas como inexistentes...

La exposición es una consecución de soluciones formales llevadas a cabo a través de la técnica fotográfica. Con ella se exteriorizan una serie de conceptos e inquietudes que han girado en torno al arte y a los artistas desde la aparición misma del mundo contemporáneo. Hace ya más de un siglo que los primeros fotógrafos vanguardistas rompieron ese vínculo entre fotografía y realidad. Los artistas que se han dedicado a sorsacar la expresividad y artificio de esta técnica han tenido que combatir con una verdad categórica, la del propio medio, la de la propia cámara fotográfica que no sabe ni quiere mentir.

A estas alturas del milenio, después de una larga historia plasmada en imágenes que llamándonos la atención aquellas instantáneas que han trasgredido nuestra realidad. Si bien es cierto, que la fotografía artística se encuentra en parte limitada por la veracidad de su medio, hay que insistir en la creatividad de aquellos fotógrafos que supieron ver más allá de lo que se advertía por sus visores ofreciéndonos un mundo paralelo, vibrante y novedoso, donde la ficción y la ilusión se convierte en verdad.

La doble profesión de García Bandera, historiadora del arte y fotógrafa, ha sido una mezcla inmejorable de conocimientos teóricos y técnicos que le permiten dejarse querer por aquellas tendencias y lenguajes artísticos que más se adecuan a su manera de entender la fotografía contemporánea; el arte, la vida y los problemas sociales o personales que van ligados a la postura del creador en el mundo actual. Mujer impulsiva y pasional que se vale del medio fotográfico para contar historias reales, esas que están ahí y que ella, gracias a su capacidad de observación es capaz de transformar en impactantes obras que no dejan impasible a ningún espectador. La sutileza a la hora de tratar los temas contrasta con la fuerza de sus fotografías. La forma de proceder de la autora se asemeja a la manera de trabajar de uno de los fotógrafos más destacados del siglo pasado: Moholy-Nagy, quien hizo de la experimentación su forma

* Universidad de Málaga.

ARTÍCULO

Bill Viola: las pasiones

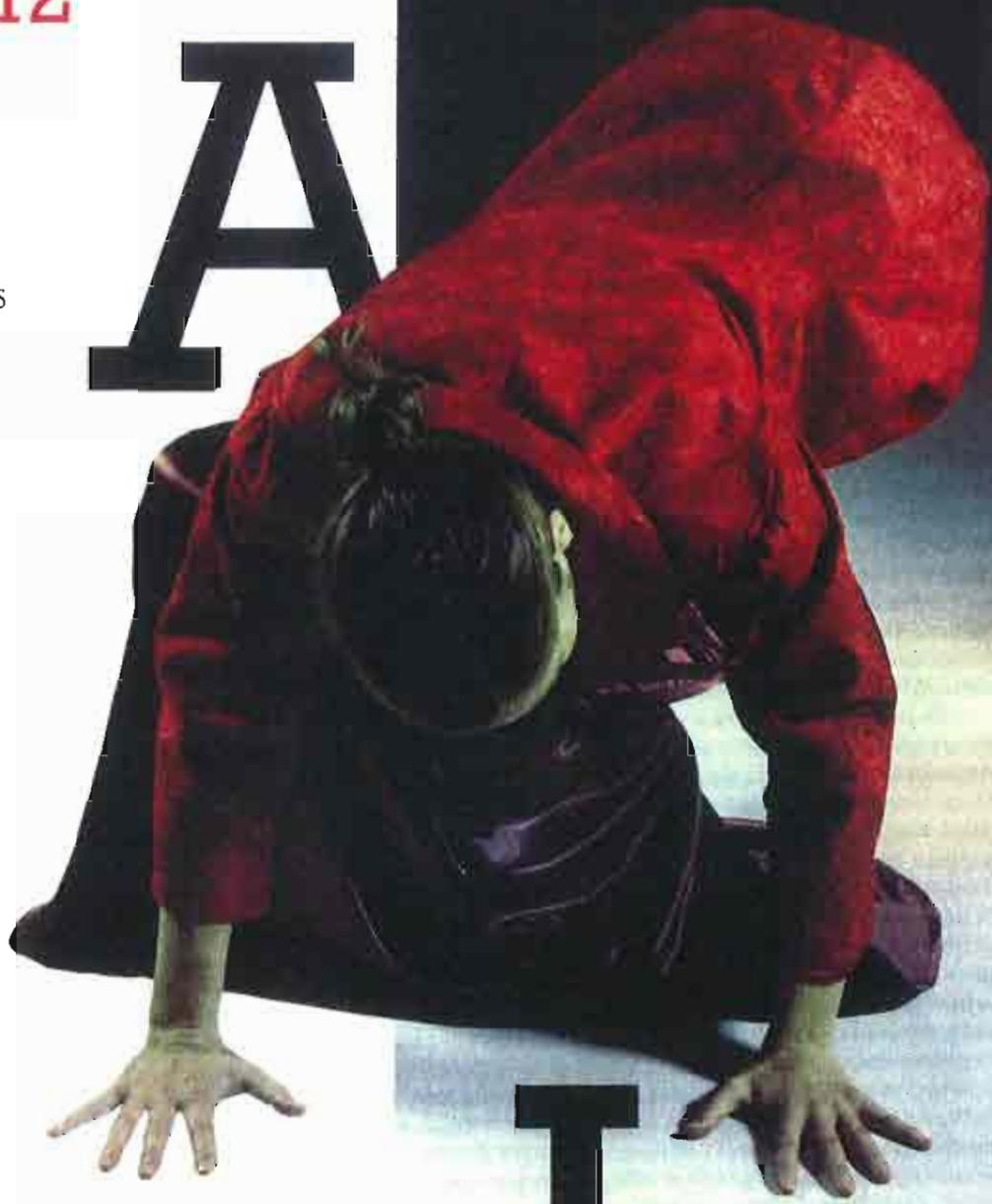
Piedad Solans

Lápiz: Revista internacional del arte, ISSN 0212-1700, N° 212, 2005,
pags. 32-39

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

A



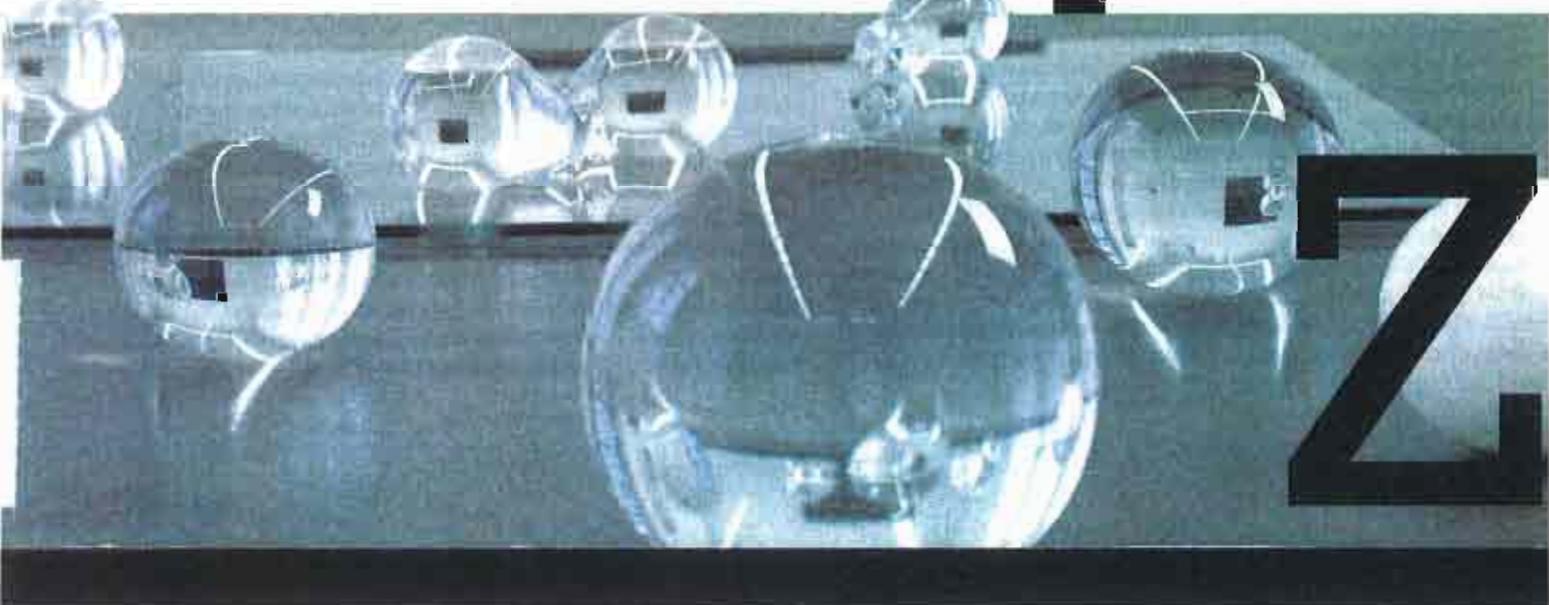
Viola ha recuperado en sus últimas obras
misticismo del arte religioso
Viola's latest works have recuperated
mysticism of religious art

P

Un recorrido por
la variedad de propuestas
del joven arte vasco
An analysis of
young Basque art
and its variety of proposals

Carsten Nicolai investiga la proyección espacial y visual del sonido
Carsten Nicolai studies the spatial and visual projection of sound

T



Z

3 1304 21568308

T

Las Pasiones he Passions

PIEDAD SOLANS

Organizada por el J. Paul Getty Museum y actualmente expuesta en la Fundación La Caixa de Madrid, procedente de la National Gallery de Londres, la muestra de parte de la serie *The Passions* de Bill Viola –comisariada por John Walsh y producida entre 2000 y 2002– recoge algunas de las obras que el artista norteamericano ha creado en torno a la representación de las emociones, inspirándose en la pintura religiosa del Renacimiento y del arte tardomedieval. Con motivo de su exposición en la Fundación La Caixa, mantuvimos una conversación con Bill Viola, de la que nació esta reflexión.

En las pinturas medievales y renacentistas había un objeto invisible, trascendente, en torno al cual se producían y transmitían los sentimientos de dolor, ira, alegría, tristeza o gozo: Dios, lo sagrado, de cuya creación las figuras representadas –y el Universo– eran un reflejo alegórico; arquetipos y símbolos –vírgenes, ángeles, santos, verdugos y Cristos– representaban un espíritu devocional cuyo fin era el sentimiento del *sympathos* griego, la *compassio* cristiana. Pero, en la era postindustrial y mediática, la reproducción de un cosmos humano a imagen del celeste y la omnipresencia divina han desaparecido, y su muerte ha sido certificada por la tecnociencia, Auschwitz y la filosofía, por el descubrimiento de un horror no sagrado, del que se ha perdido la medida, aquella medida que los dioses griegos reclamaban no traspasar en las inscripciones de las puertas del templo de Delfos: “Observa el límite”, “Nada en exceso”. Ese terror ya no es atribuible a Dios y a su sombra, lo demoníaco, sino a la mente y la acción humanas. Los personajes de *The Passions* –ciudadanos corrientes, personas de la calle, encarnados por actores– sienten pesadumbre, alegría, angustia o ira, pero ya no tienen a quién asemejarse ni adorar, inmersos en emociones cambiantes cuya sede es el cuerpo. Muestran sentimientos a veces contenidos, a veces desbordados, que paralizan o convulsionan los gestos, la mirada perdida o clavada en el afuera, en un acontecimiento invisible, negado a la mirada del espectador. Así, en *Observance*, un grupo de personas, desplazándose en una sinergia lentísima, miran un suceso solamente sugerido por la expresión conmovida de los rostros. El espectador no aprehende la totalidad de la escena, la causa de la emoción, el *pathos* de un grupo que, formalmente inspirado en *Los cuatro apóstoles* de Durero, evoca una tremenda alteración. El *Viajero contemplando un mar de nubes* que, en el cuadro de Gaspar D. Friedrich, enfrentado a la magnitud inconmensurable de la naturaleza, ocultaba, de espaldas, su expresión, se gira en las obras de Viola, proyectando la latencia del vértigo ante un vacío real: el espacio entre cámara, obra y espectador. El sentimiento de lo sublime trasladado a lo intangible, a lo que no se nombra ni se ve: lo Irrepresentable. El poder

Organised by the J. Paul Getty Museum and currently on show at the Fundación La Caixa in Madrid, newly arrived from London's National Gallery, the exhibition displays part of Bill Viola's *The Passions* series –curated by John Walsh and produced between 2000 and 2002. It gathers some of the works the North American artist has created based on the representation of emotions, taking his inspiration from the religious paintings of the Renaissance and late Medieval art. To mark the occasion of the exhibition at the Fundación La Caixa, we spoke to Bill Viola, and the conversation led to this reflection.

In Medieval and Renaissance paintings there was an invisible, transcendent object which centred and transmitted feelings of pain, rage, happiness, sadness or joy: God, the sacred, of whose creation the represented figures –and the Universe– were an allegoric reflection; archetypes and symbols –virgins, angels, saints, executioners and Christs– represented the devotional spirit which aimed to achieve the feeling of the Greek *sympathos*, the Christian *compassio*. Yet, in the post-industrial, media-based age, the depiction of a human cosmos that reproduces the heavens and divine omnipresence has disappeared, and its death has been certified by techno-science, Auschwitz and philosophy, by the discovery of a non-sacred horror, from which moderation has fled, that restraint Greek gods warned us not to trespass with inscriptions on the doors to the temple of Delphos: “Observe the limit,” “Nothing in excess.” This horror can no longer be attributed to God and his shadow, all things demoniac, but to human minds and actions. The characters in *The Passions* –regular citizens, common people, played by actors– feel grief, happiness, anxiety or rage, but they no longer have who to look like or to adore, immerse in changing emotions housed in their bodies. Sometimes the feelings they display are controlled, others boundless, paralysing or convulsing gestures, their gaze distant or looking straight at something outside the frame, at an invisible event, which the viewer cannot see. Thus, in *Observance*, the group of people, moving together in extreme slow motion, watch an event merely suggested in the shocked expression on their faces. The viewer does not apprehend the entirety of the scene, the cause of the emotion, the *pathos* of a group which, formally inspired on Durer's *The Four Apostles*, evokes a tremendous alteration. The *Wanderer above the Sea of Fog* who, in Caspar D. Friedrich's painting, on facing the immense magnitude of nature, hid his expression, with his back turned to the viewer, turns towards the spectators in Viola's works, projecting the latency of the vertigo one feels on facing a genuine void: the space between the camera, the work and the viewer. The feeling of the sublime transferred to the intangible, to what is neither mentioned nor depicted: the





que, en el cosmos abstracto del siglo XXI, metafísicamente, todo lo rige: el Accidente, la muerte.

El fin de *The Passions* no parece ser antropológico ni psicoanalítico; menos aún una cita de obras maestras (Giotto, Van der Weyden, Bosco, Memling, Masolino), la clasificación de los caracteres y las fisonomías de los tratados y dibujos del siglo XVIII o el estudio de las expresiones del XIX (Géricault, Le Brun, Daumier, Goya), que Viola conoce y en las que se inspira. Su obra se sitúa en el movimiento de la emoción, el gesto absoluto que propugnara Artaud en el *Teatro de la Crueldad*, la intensidad de un gesto donde se funden cuerpo y emoción, expresión y drama. "El gesto absoluto", diría Artaud, "es un acto terrible y peligroso" que conmociona y derriba las barreras psíquicas del espectador: una vía de transformación. Entregarse a la emoción, al gesto (en las obras de Viola *Silent Mountain*, *Man of Sorrows*), transcurrir en sus cambios (en *The Locked Garden*, *Anima*), disolverse en su sustancia (*Surrender*), desplegar su multiplicidad (*Six Heads*). Un acto, el *poetischen Akt*, proclamado por el Wiener Gruppe en los años sesenta, donde el sentido no es contenido por la forma ni desvelado por la lectura de la obra, sino que se produce con el desarrollo de la acción y adviene como una explosión, una iluminación.

Viola explora la naturaleza del dolor humano, el milenarismo metabólico entre cuerpo y emoción, y los elementos –lágrima, fuego, agua, sangre– que los integran. Su obra adquiere una belleza dramática, shakespeariana, de resplandor televisivo, tramada en la contención, la medida y la pulcritud técnica, en una perfecta estructura escenográfica, plástica y teatral, así como en la percepción de un tiempo engarzado en una secuencia de instantes, *continuum* o corriente psíquica cuyo flujo atrapa al espectador. En su trabajo subyacen las filosofías budista e hinduista sobre la naturaleza de la mente y el origen de un sufrimiento producido por la ignorancia: nuestra época produce comunicación, conocimiento e información, pero el ser humano está alienado, dolorosamente escindido y separado de sí, de otros, de lo Otro. Viola propone la compasión, la conexión emocional con lo observado, forma de re-conocimiento del propio yo, movimiento hacia el otro donde no opera el intelecto, gesto que trasciende el ego hasta, como en los personajes de *The Quintet of the Astonished*, unirse en la comunidad de la carne y la emoción. La transformación social y personal que el arte reivindicaba en los años sesenta y setenta (invalidada por el sinsentido y la banalidad postmodernos) sigue siendo planteada por Viola, para quien la imagen detenta un poder gnóstico y simbólico, transferido al espectador. La capacidad de transformación del arte se basa en la visualidad y la construcción de la

Unrepresentable. The power that, in the abstract cosmos of the 21ST century, metaphysically, governs all: Accident, death.

The Passions does not seem to have an anthropological or psychoanalytical purpose. Neither does it aim to be a gathering of masterpieces (Giotto, Van der Weyden, Bosch, Memling, Masolino), a classification of the characters and physiognomies of the treaties and paintings of the 18TH century or the analysis of the expressions of the 19TH (Géricault, Le Brun, Daumier, Goya), which Viola is acquainted with and that inspire his oeuvre. His work focuses on the movement of emotion, the absolute gesture Artaud would advocate in the *Theatre of Cruelty*, the intensity of a gesture in which bodies and emotions, expression and drama, merge. "The absolute gesture," Artaud would say, "is a terrible and dangerous action" that shocks and dismantles the viewer's psychic barriers: a path to transformation. To give in to emotion, to gestures (in Viola's works *Silent Mountain*, *Man of Sorrows*), to transpire in its changes (in *The Locked Garden*, *Anima*), to dissolve in its substance (*Surrender*), to deploy its multiplicity (*Six Heads*). An act, the *poetischen Akt*, proclaimed by the Wiener Gruppe in the sixties, where meaning is not controlled by form nor revealed by the reading of the work, but is produced by the development of the action and emerges as an explosion, an illumination.

Viola explores the nature of human pain, the millenary metabolism between body and emotion, and the elements –pain, fire, water and blood– that compose them. His work acquires a dramatic, Shakespearean beauty, a television gleam, contrived in continence, restraint and technical meticulousness, in a perfect scenographic, plastic and theatrical structure, as well as in the perception of a time set in a sequence of instants, *continuum* or psychic current whose flow entraps the viewer. His works enclose Buddhist and Hindu philosophies on the nature of the mind and the origin of pain produced by ignorance: our era produces communication, knowledge and information, yet the human being is alienated, painfully removed and separate from his own being, from others, from the Other. Viola proposes compassion, an emotional connection with the observed, as a way to re-cognise one's own self, a movement towards the other where the intellect does not operate, a gesture that transcends the ego to, as in the characters of *The Quintet of the Astonished*, gather in the community of flesh and emotion. The social and personal transformation art endorsed in the sixties and seventies (invalidated by post-modern meaninglessness and banality) is still present in Viola, for whom the image holds a Gnostic and symbolic power, transferred to the viewer. Art's capacity for transformation is based on the visuality and the construction of the gaze, not only given the perceptive and

mirada, no solo por el campo perceptivo y fenoménico que produce, por el impacto sensorial e imaginativo que origina, sino por el pensamiento que emite y la energía emocional y psíquica que la imagen activa, onda expansiva que, propagada por la materia, transmite su vibración al receptor. Y si la imagen irradia un campo visual, no actúa menos la resonancia del sonido. En *Crossing*, el fragor de los elementos provoca una percepción implosiva, mientras que el silencio comprimido en *Observance*, *Emergence* o *Dolorosa* induce a una escucha concentrada.

Viola asume en el arte un poder curativo, reintegrar espiritualmente la escisión. Transformación, sí, pero, ¿alcanza el arte la conciliación –desde Hölderlin y la *desgarradura* romántica a los rituales corporales de la *performance* y el teatro, desde el expresionismo a la estética negativa de Adorno y la Escuela de Frankfurt, con su crítica al empobrecimiento de la experiencia producido por el capitalismo–, o manifiesta más bien su fracaso en el apropiacionismo y la mercantilización de los años ochenta y el naufragio de la postmodernidad? La obra de Viola no redime: se sitúa en un umbral que palpa el dolor sin evitarlo, y la escisión, sin revocarla, en el límite de una muerte que jamás logrará reducir. Así, en *Crossing*, instalación audiovisual producida en 1996, anterior a *The Passions*, vemos dos grandes pantallas simétricamente enfrentadas en cuyo espacio virtual, desde el horizonte de un desierto inidentificable, un hombre avanza. Devorado por llamas de fuego, anegado por una cascada de agua, se disuelve hasta desaparecer, permaneciendo, tras el resplandor de las brasas y el brillo de las gotas, la negritud de la inmensidad. He aquí el límite, la nada de la muerte. Ausencia de lugar, impotencia de pensamiento, imposición de silencio. Tránsito a un viaje sin retorno donde no existe lenguaje, mirada, voz. Para los vivos, el horizonte ilimitado, la oscuridad de la noche mística. El espacio interno, anímico, de la poesía de San Juan de la Cruz: “Para llegar adonde no estás / has de pasar por un camino donde no existe éxtasis”. En *Crossing*, Viola simboliza la disolución y regeneración del ser humano según cultos y rituales hinduistas y cristianos, en los ciclos de un tiempo no subjetivo, sino cósmico, universal. Es el ser individual que camina hacia su destino, evocando los versos de T.S. Eliot en *Four Quartets*: “En mi principio está mi fin / en mi fin está mi principio”.

A partir de aquí, y tras la experiencia personal del dolor, Viola emprenderá un cambio en *The Passions*: de las connotaciones simbólicas y místicas pasa a la exaltación y expresión de la emoción, como si ese héroe mítico que ha traspasado el umbral de la disolución hubiera, en ese acto decisivo, derogado su sujeción al destino y a la alquimia esotérica de los elementos, descubriendo la urgencia e in-

phenomenal field it produces, the sensorial and imaginative impact it causes, but given the thought it transmits and the emotional and psychic energy the image activates, a shock wave that, spread by matter, transmits its vibration to the receiver. Therefore, if the image radiates a field of vision, the resonance of sound is also tremendously important. In *Crossing*, the clamour of the elements causes an implosive perception, whilst the compressed silence in *Observance*, *Emergence* or *Dolorosa* induces a concentrated listening.

Viola assumes art has a curative power, it can spiritually reintegrate the division. A transformation does occur, but, does art achieve the conciliation –from Hölderlin and the Romantic *tear* to the body rituals of performances and theatre, from Expressionism to the negative aesthetics of Adorno and the Frankfurt School, with its criticism of the impoverishment of experience brought about by capitalism–, or does it manifest its failure in the appropriationism and commercialisation of the eighties and the shipwreck of post-modernity? Viola's work does not redeem: it is positioned in the threshold that feels pain without avoiding it, and the division, without revoking it, in the limit of a death that can never be reduced. Hence, in *Crossing*, an audiovisual installation produced in 1996, prior to *The Passions*, presents two large screens positioned symmetrically in which a man advances in the virtual space, from the horizon of an unidentifiable desert. Devoured by flames of fire, flooded by a cascade of water, he dissolves until he disappears, with the blackness of immensity remaining, behind the glow of the embers and the shimmer of the drops. This is the limit, the nonentity of death. Absence of place, impotence of thought, imposition of silence. Passing to a journey of no return devoid of language, glances or voices. For the living, the unlimited horizon, the dark of a mystical night. The internal, temperamental, poem by San Juan de la Cruz: “To reach the place where you are not / you must travel a path devoid of ecstasy.” In *Crossing*, Viola symbolises the dissolution and regeneration of the human being according to Hindu and Christian religions and rituals, in the cycles of a time that is not subjective, but cosmic, universal. The individual being that walks towards his destiny, evoking T.S. Eliot's verses in *Four Quartets*: “In my beginning is my end / in my end is my beginning”.

From here on, after personally experiencing pain, Viola will embark on a shift in *The Passions*: from symbolic, mystical connotations he moves on to the exaltation and expression of emotions, as if that mythical hero who has trespassed the threshold of dissolution had, in that decisive action, repealed his subjugation to destiny and to the esoteric alchemy of the elements, discovering the





mediatez de las pasiones y los afectos –la vida–, la contingencia y finitud de un cuerpo atravesado por el dolor ya no propio, sino ajeno –la muerte–. *Emergence* no es solo la ausencia del Otro resurgiendo con el agua del pozo/fuente de la vida, sino la amorosa agonía de los vivos, la lacerante herida de una muerte que no se puede vencer y cuyo cuerpo incorrupto, con la blancura terrible del cadáver sin sangre, retorna (desde el tiempo de la *Pietà* de Masolino hasta la actualidad del World Trade Center) para ser llorado, para sentir la pérdida del otro, apurar el límite del dolor, en una sociedad que lo teme y exorciza pero que, ignominiosamente, lo produce. Se trata de conmover al espectador, apelar al principio de compasión que funde (salvando la ilusión platónica) la imagen con la muerte, la catarsis del dolor (ficticiamente simulado) con la intensidad de la experiencia (como otrora el cosmos humano representaba el celeste), rindiéndole a lo Invisible. Sin escapatoria. Lo insoportable es, en la obra de Viola, soportado por la medida y por la unidad, no rota ni deshecha, de los cuerpos, cuya integridad –al contrario de los cuerpos descompuestos, mutilados y rajados del arte postmoderno– no ha sido violada, cuya dignidad no ha sido ultrajada, de ahí que los personajes de Viola no provocan el rechazo ni el horror, sino la compasión, alcanzando la conciliación de la mirada con el *pathos*. Proclamando “A la libertad por la destrucción”, los accionistas vieneses fracasaron porque pretendieron representar lo real: el magma del dolor, el núcleo psíquico de la violencia, la pulsión de muerte. Viola, inteligentemente, maneja la sutileza de lo invisible, de lo innombrable (al igual que hizo Velázquez con el espacio barroco de *Las Meninas*, en cuya percepción gravita la omnipresencia del Dios-Rey, como desvelara más tarde Foucault), transfiriendo lo irrepresentable al vacío. Activando la distancia entre imagen y espectador, Viola envuelve a éste en un tiempo suspendido, hipnótico en su lenta movilidad, magnetiza su atención y le impele a seguir mirando, sumido en la intimidad de un dolor o de un terror que reconoce universal y que acaba por ocupar la magnitud de la experiencia.

Con su dominio del vídeo y la tecnología, de la fenomenología de la percepción, la temporalidad y los transcurso mentales de la imagen, de las asociaciones virtuales entre la simulación y lo real, Bill Viola trasciende la cita y alcanza la plenitud de los maestros, recuperando el *continuum* de un tiempo artístico negado por la modernidad. Su obra y su compromiso vital confrontan el narcisismo, la vanidad y los juegos de ingenio de gran parte del arte actual, inmerso en la seducción de una representación por la que es atrapado. ■

urgency and immediateness of passions and affections –life–, the contingency and finiteness of a body crossed by a pain that is no longer its own, that belongs to others –death. *Emergence* is not just the absence of the Other re-emerging with the water from the well/the source of life, but the amorous agony of the living, the searing pain of a death that cannot be beaten and whose incorrupt body, with the terrible pallor of a bloodless corpse, returns (from the times of Masolino's *Pietà* to the present of the World Trade Center) to be lamented, to feel the other's loss, to push the limit of pain, in a society that is afraid of it and exorcises it but that, ignominiously, produces it. The viewer must be moved, appealing to the principle of compassion that fuses (except for the platonic illusion) image and death, the catharsis of pain (simulated fictitiously) and the intensity of the experience (as once the human cosmos represented the heavens), surrendering him to the Invisible. No escapes. The intolerable is, in Viola's work, tolerated by the restraint and the unity, neither broken nor shattered, of the bodies, whose integrity –in contrast to the decomposing, mutilated or slashed bodies of post-modern art– has not been violated, whose dignity has not been offended. Thus, Viola's characters do not cause rejection or horror, they arouse compassion, achieving the conciliation of the gaze and the *pathos*. Proclaiming “Destruction for freedom,” Viennese actionists failed because they aimed to represent reality: the magma of pain, the psychic core of violence, the death wish. Viola, intelligently, manages the subtlety of the invisible, of the unspeakable (as did Velázquez with Baroque space in *Las Meninas*, whose perception contains the omnipresence of the God-King, as Foucault subsequently revealed), transferring the unrepresentable to the void. By activating the distance between the image and the viewers, Viola envelops the spectators in a time that is suspended, hypnotic in its slow motion, that magnetises their attention and stops them from turning away, absorbed in the intimacy of a pain or horror they recognise as universal and that ends up occupying the magnitude of the experience.

Since he masters video and technology, the phenomenology of perception, temporality and the mental course of the image, of virtual associations between simulations and reality, Bill Viola transcends the display and achieves the height of the masters, recovering the *continuum* of an artistic period modernity denied. His work and his vital commitment confront narcissism, inanity and the skilful games of a good part of contemporary art, immerse in the seduction of a representation in which it is trapped. ■ Translation: Laura F. Farhall

¹ Viola, “Six Heads”, 2000, vídeo.

ARTÍCULO

Bill Viola: de la nature des choses

Gilles A. Tiberghien

Cahiers du Musée national d'art moderne, ISSN 0181-1525, N°. 101,
2007, pags. 86-97

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Les Cahiers

automne 2007
du Musée national d'art moderne

101



Centre
Pompidou

Bill Viola, *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*, 1979, vidéo couleur, sonore, 28', Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci, © Coll. du Centre Pompidou, photo Brigitte Rodoreda



Bill Viola : de la nature des choses

Il y a bien des façons de revoir les premières œuvres vidéo de Bill Viola. L'une d'elles, et non des moins intéressantes, me semble-t-il, consiste à s'interroger sur le traitement particulier que l'artiste réserve à la nature en général. Celle-ci, en effet, est toujours présente sous une forme ou sous une autre dans son travail, et c'est dans cette perspective que j'examinerai un certain nombre de vidéos choisies dans la Collection nouveaux médias du Centre Pompidou⁴.

Parmi les vidéos des années 1960-1970, *Reflecting Pool* (1977-1979, 7') est l'une des plus célèbres. À la fin de ces mêmes décennies, Viola réalise d'autres œuvres comme *Ancient of Days* (1979-1981, 12'21'') et *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*, 1979, 28'. Toutes ces vidéos ont en commun d'interroger ce qui fait notre rapport au monde : ce qui nous oppose à lui, ce qui nous permet en même temps de l'appréhender et de le saisir non seulement comme le corrélat de notre conscience, mais plus secrètement peut-être comme ce qui rend possible cette conscience même.

Ce rapport, pour Viola, c'est le paysage. C'est un rapport complexe : il s'agit à la fois d'un filtre qui transforme notre perception et modifie la façon dont les choses se donnent à nous et d'un miroir qui nous fait voir en lui ce que nous croyons saisir à travers lui. Si le paysage est un reflet, il est aussi le lieu de toutes les

projections — un reflet qui s'anime, possède sa propre autonomie et se libère de l'esprit qui s'y réfléchit. La piscine de *Reflecting Pool* renvoie une image qu'elle a fixée comme une photographie après que le corps qui s'y est projeté a disparu. Soudain, la surface de l'eau se met à frémir sans que l'on comprenne la cause de cette agitation. L'image s'anime toute seule, comme un film, indépendamment de ce dont elle pourrait passer pour être l'image. Néanmoins, Viola ne se prive pas de se glisser de l'autre côté de ce miroir, d'où surgit tout à coup un corps nu. C'est ce même corps qui apparaissait au tout début de la bande et qui, alors vêtu et saisi en plein bond, était resté comme gelé au dessus de la surface de l'eau.

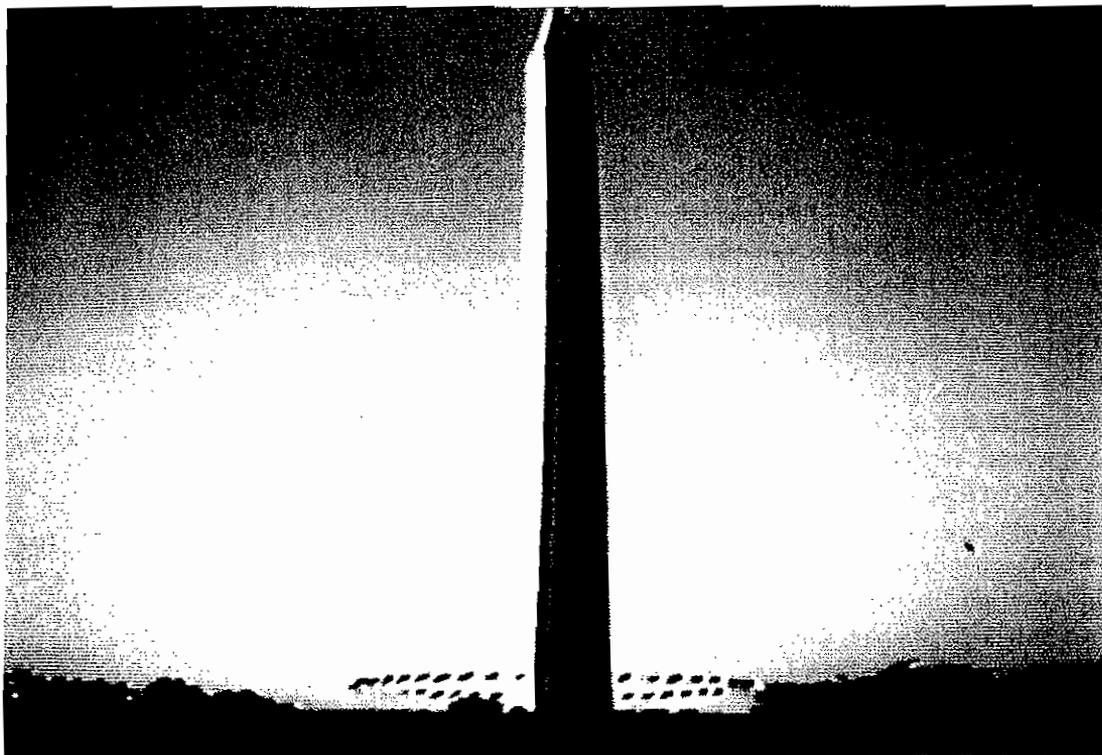
L'eau est pour Viola le lieu du passage par excellence, ainsi qu'on le constate de façon emblématique dans la vidéo qui porte précisément ce nom, *The Passing* (1991, 54'). On y voit, mis en scène, le cycle de la vie et de la mort à travers les images de la mère de Viola à l'agonie, puis morte et, parallèlement, les premiers pas faits par le propre fils de Viola. L'élément aquatique est omniprésent jusqu'à la fin, où la caméra, plongée au fond de l'eau et placée à la hauteur de l'artiste, montre celui-ci allongé sur le lit peu profond d'une rivière, la lumière ainsi filtrée scintillant sur sa peau. « J'ai souvent utilisé l'eau comme une métaphore, écrit Viola, sa surface à la

fois reflétant le monde extérieur et agissant comme une barrière avec l'autre monde². » Ainsi, dans *Chott el-Djerid*, lorsque l'image semble décidément se rapprocher d'un point dans le paysage, la caméra fixe un puits situé à fleur de sable et rempli d'une eau rouge. Une pierre lancée dans cette eau nous fait entrer soudain dans un univers brouillé, flouté par la chaleur, comme si nous étions immergés dans un élément liquide aux contours indécidables. Pendant un temps, on en vient à douter de la réalité de ce que l'on voit. Ici, l'artiste semble faire l'épreuve des limites : jusqu'à quel point s'arrête notre vision et à partir de quand commençons-nous à imaginer ? Dans une note de 1980, Viola écrit : « J'ai senti dans *Chott* et dans une partie de *Reflecting Pool* qu'une vision caméra intense et soutenue peut être comparée à une vision concentrée qui annonce un bouleversement dans la conscience... L'objet ne change pas, c'est vous qui changez. C'est d'ailleurs ce qu'il y a derrière le bouddhisme importé d'Inde en Chine et au Japon – c'est exactement ce que faisaient les peintres *suiboku-ga*.

Ils peignaient rochers, herbes et hérons – ces choses toujours montrées baignées d'une lumière qui pénètre bien au-delà de leur forme picturale ou même au-delà de ce qu'elles peuvent représenter pour celui qui les regarde. Ceci est pur regard³. » Dans un court texte qu'il consacre à *Chott el-Djerid*, l'artiste déclare aussi : « Je veux aller dans un endroit qui donne l'impression d'être au bout du monde. Un lieu privilégié où se tenir et scruter à l'intérieur du vide – le monde au-delà – ce qui, pour le poisson, serait au-dessus de la surface. Un endroit où tout deviendrait étrange et non plus familier. Où il n'y aurait rien sur quoi prendre appui. Dépourvu de références⁴. » Regarder le monde du dessous des eaux, c'est animaliser le regard, voir le même monde, notre monde, avec un œil de poisson, comme dans les expériences mentales du grand éthologue Jakob von Uexküll qui se proposait, par exemple, de regarder une rue comme on la verrait avec un œil de mouche⁵.

Chott el-Djerid s'ouvre sur des images de ce qui semble être des maisons dans la neige ; la vidéo se poursuit

Bill Viola, *Ancient of Days*, 1979-1981, vidéo couleur sonore, 12'21", Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci, © Coll. du Centre Pompidou, photo Brigitte Rodoreda



par des plans qui donnent le sentiment d'une distance changeante ou indéterminée. Le film est d'abord tourné dans les plaines de l'Illinois et dans la province de Saskatchewan, au Canada. Le paysage ne cesse de se brouiller pour se creuser ou s'aplatir. Les choses simples se dédoublent et ce que l'on croyait être des entités séparées finissent par se fondre en une seule. L'image est un compromis entre le monde et mon esprit : à quel moment bascule-t-elle d'un côté ou de l'autre ?

Tout est dans cet entre-deux, dans cette sorte de pellicule intermédiaire, qui n'est pas plus étrangère aux choses qu'elle ne l'est à nous-mêmes. Le paysage tel que le conçoit le philosophe allemand Joachim Ritter, c'est la façon dont la nature se donne à nous. Pour reprendre ses termes, on dira que le paysage, c'est « la nature esthétiquement présente, se montrant à un être qui la contemple en éprouvant des sentiments⁶ ». Et Ritter ajoute : « Les champs qui s'étendent aux portes de la ville, le fleuve qui marque une frontière, qui sert de voie commerciale ou qui pose des problèmes aux construc-

teurs de ponts, les montagnes et les steppes des pâtres (ou encore des prospecteurs de pétrole) ne sont pas comme tels des paysages. Ils ne le deviennent que pour l'homme qui se tourne vers eux pour jouir librement de leur spectacle et pour être lui-même au sein de la nature, sans poursuivre de finalités pratiques⁷. » Le paysage est pour l'homme une manière sensible d'accéder à la nature, sans vouloir la transformer. Cette conception est ici proche de celle de Viola : la connaissance que nous pouvons avoir du paysage passe en effet essentiellement pour lui par l'expérience, et celle-ci se fait largement par la contemplation, c'est-à-dire grâce à une façon particulière de mettre son esprit en éveil par le biais des sens, dont le raffinement de la technologie démultiplie et différencie à l'infini l'acuité. Voir le paysage, c'est aussi l'imaginer : « Le paysage et l'imagination nous semblent être à l'opposé. Je pense à la différence entre le *soft* et le *hard*, le *mental* et le *physique*, entre une pensée et un rocher. Mais je pense aussi à leur équivalence, à la transformation de l'un en l'autre. Par exemple, une pensée peut

Bill Viola, *Hatsu-Yume (First Dream)*, 1981, vidéo couleur sonore, 56', Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci, © Coll. du Centre Pompidou, photo Brigitte Rodoreda





Bibi Viola, *Hatsu-Yume (First Dream)*, 1981, vidéo couleur sonore, 56', Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci, © Coll. du Centre Pompidou, photo Brigitte Rodoreda

mouvoir un roc. Une montagne peut inspirer une pensée⁸», écrit Viola. C'est ce qu'il s'emploie à montrer dans toute son œuvre et particulièrement dans *Hatsu-Yume (First Dream)* (56') de 1981.

Ainsi le paysage est-il une relation entre un espace intérieur et un espace extérieur. « Le paysage peut exister comme la réflexion sur les parois internes de l'esprit ou comme une projection au-dehors d'un état intérieur⁹ », note Viola. Dans un texte plus tardif, il explique : « En 1976 j'ai réalisé une pièce intitulée *Migration*, où j'ai focalisé une caméra sur une seule goutte d'eau, révélant ainsi que les propriétés optiques de la goutte d'eau créaient une lentille miniature de type *fish eye* ; en conséquence, l'image de la pièce tout entière et de tous ceux qui s'y trouvaient était visible dans la goutte d'eau. En 1979, je suis allé dans le désert du Sahara en Tunisie et, en utilisant une lentille télescopique spéciale fixée sur la caméra vidéo, j'ai filmé des mirages et d'autres phénomènes visuels dus aux effets de l'intense chaleur

sur les vagues de lumière traversant l'immense espace ouvert. J'ai toujours considéré que ces deux œuvres étaient finalement liées – l'une poursuit à l'extérieur l'exploration de l'espace infini, l'autre cerne l'intériorité, une exploration du micromonde ; ce faisant, elles parviennent toutes deux au même point¹⁰. »

Si le visible est stratifié, c'est parce que les couches de sens qui nous permettent d'y accéder le sont également, des plus simples aux plus complexes. On peut voir les vidéos de Viola comme des méditations sur l'existence, empreintes de philosophie zen ou de pensées taoïstes, comme une réflexion sur le cycle continu de la vie et sur la vanité des apparences. Ce niveau de compréhension n'est pas faux et les références nombreuses chez Viola à Daisetz T. Suzuki, Ananda K. Coomaraswamy, Mircea Eliade ou C. G. Jung, parmi bien d'autres, témoignent de son intérêt pour ces questions. Mais ce n'est pas nécessairement le plus intéressant. On peut aussi, en suivant l'artiste lui-même, s'en remettre aux équivalents

sensibles que l'image nous donne et vivre une expérience esthétique susceptible d'ébranler nos certitudes les plus élémentaires sur le monde, sur les frontières entre ce qui nous appartient et ce qui ne nous appartient pas. Ainsi, comme l'écrit John Walsh, le désert de *Chott el-Djerid* « perd sa substance et devient un voile chatoyant et changeant, une métaphore de la vie que Viola assimile à la notion soufi des "70000 voiles de lumière et de ténèbres ... entre nous et Dieu. Vous êtes seulement en train de voir le premier voile – ensuite il y en a encore 69 999 autres"¹¹ ! »

Viola considère que pour voir il faut différencier le temps, que la perception suppose un déploiement pareil à celui de la musique¹². D'où une forme de méditation visuelle qui passe par des procédés de ralentissement, de distanciation ou de suspension. Le personnage qui marche dans la neige au début de *Chott el-Djerid* se déplace à une vitesse normale, mais il est si loin qu'il faut un certain temps pour s'apercevoir qu'il bouge. Lorsqu'on se rend compte que ce point obscur à l'horizon est bien un homme qui s'avance vers nous, on prend du même coup conscience du paysage immense et glacé autour de lui, paysage qui apparaît dès lors comme la véritable chose regardée, sans qu'au premier abord nous l'ayons compris. Après plusieurs minutes, au moment où nous voyons distinctement l'homme tomber dans la neige, nous avons comme le sentiment d'être rappelés à l'échelle de notre perception immédiate. L'homme sur le rocher dans *Truth Through the Mass Individuation* (1976, 10'13") est, lui aussi, une sorte de marqueur du paysage : il demeure là durant tout le déroulement d'une séquence où, en quelques minutes, la nuit succède au jour, la continuité temporelle étant assurée par le bruit d'un moteur de bateau que l'on devine au loin.

Ancient of Days, « l'Ancêtre des jours », dont le titre fait référence à une œuvre de William Blake, joue avec toutes les possibilités de saisir le temps ; celui-ci correspondant en réalité à la nature comprise au sens grec de *phusis*, autrement dit la nature conçue comme un mouvement de croissance et d'éclosion. Viola met en scène le spectacle improbable de l'involution du temps physique – les événements que nous voyons, si l'on peut dire « à l'endroit » dans le temps de la vision, se déroulant pour partie à l'envers. Mais la technique vidéo fait renaître aussi d'anciennes mesures du temps : ainsi

lorsque l'artiste accélère l'image de la trajectoire du soleil par l'ombre projetée de l'obélisque à Washington, lequel joue dès lors le rôle d'un cadran solaire géant. Enfin, elle nous fait percevoir le temps mécanique de la caméra qui montre le monde sens dessus dessous, comme si tout arrivait aussi vite que ce mouvement lui-même, alors qu'en à peine trois minutes de film ont été condensées douze heures « réelles ».

Tout cela nous renvoie à un sentiment de l'espace que l'image comme le son peuvent, Viola y insiste, nous restituer à parts égales. Selon la façon dont nos sens sont sollicités, le temps semble se dérouler plus ou moins vite et l'espace se comprimer ou, au contraire, être dans un état particulier d'expansion. *Truth Through the Mass Individuation* souligne le rôle que joue le son dans notre perception de l'espace : le plongeon d'un homme et son rugissement de lion, la déflagration causée par le fusil tenu par l'artiste que l'on voit tirer vers le sommet des gratte-ciel, le bruit de tonnerre provoqué par la cymbale qu'il jette au milieu des pigeons et qui résonne encore

William Blake, *Ancient of Days* [1827], eau-forte, 23,20 x 17, © The Whitworth Art Gallery, The University of Manchester



longtemps après qu'ils se sont dispersés. Cette dilatation particulière qui affecte notre perception des choses est accentuée par le ralenti de l'image et contraste avec la dernière séquence, où l'on voit un homme s'enfoncer dans le noir vers un stade dont les hauts parleurs enveloppent de leur rumeur une foule qu'on devine assemblée au loin. Comment isoler un son dans un ensemble d'autres sons ? Comment se différencier parmi la masse des individus ? Comment comprendre ce qui nous distingue dans le flux ininterrompu du monde ? « La proportion de bruit de fond dans le signal est fonction de la pureté du signal et désigne en termes techniques la mesure de la puissance d'un bruit chaotique dans une zone désorganisée. On pourrait aussi parler de la "proportion de bruit de fond dans la vie"¹³. » Dès lors, se demande Viola, « jusqu'à quel point peut-on se rapprocher de la véritable nature des choses¹⁴ ? »

Doit-on, afin de répondre à cette question, enquêter sur notre propre nature ? *I Do Not Know What It Is / Am Like* (1986, 89'), à travers la mise en scène d'éléments appartenant à la biographie de l'auteur, est une interrogation sur l'identité de chacun. Le titre signifie littéralement : « Je ne sais pas ce à quoi je ressemble ». Il s'agit ici d'explorer ce quelque chose que je pourrais avoir en commun avec une pierre, un animal, un homme, et qui me renseignerait du même coup sur ce que je suis¹⁵.

Ce n'est pas parce que l'artiste est constamment présent dans sa vidéo que l'on peut pour autant parler d'un autoportrait. Viola apparaît plutôt comme le personnage qui donne l'échelle, permet le point de vue sur le monde que scrute l'image, image à travers laquelle il observe, nous observe et nous contraint à nous observer nous-mêmes. La lumière, mais aussi l'obscurité sont des vecteurs, des médiums de cette observation. En regardant, nos paupières se ferment imperceptiblement. Ce fondu au noir, la caméra peut l'étirer, le distendre, l'explorer comme une dimension du visible. « Le point focal pour le noir dans nos vies, écrit du reste Viola dans un texte publié en 1990, c'est la pupille de l'œil et ce ne fut qu'une question de temps avant que quelqu'un pense à utiliser un miroir. Le miroir idéal, depuis le commencement de l'humanité, c'est le fond noir de la pupille de l'œil. Il y a une propension naturelle de l'homme à regarder au fond des yeux d'un autre ou, par exten-

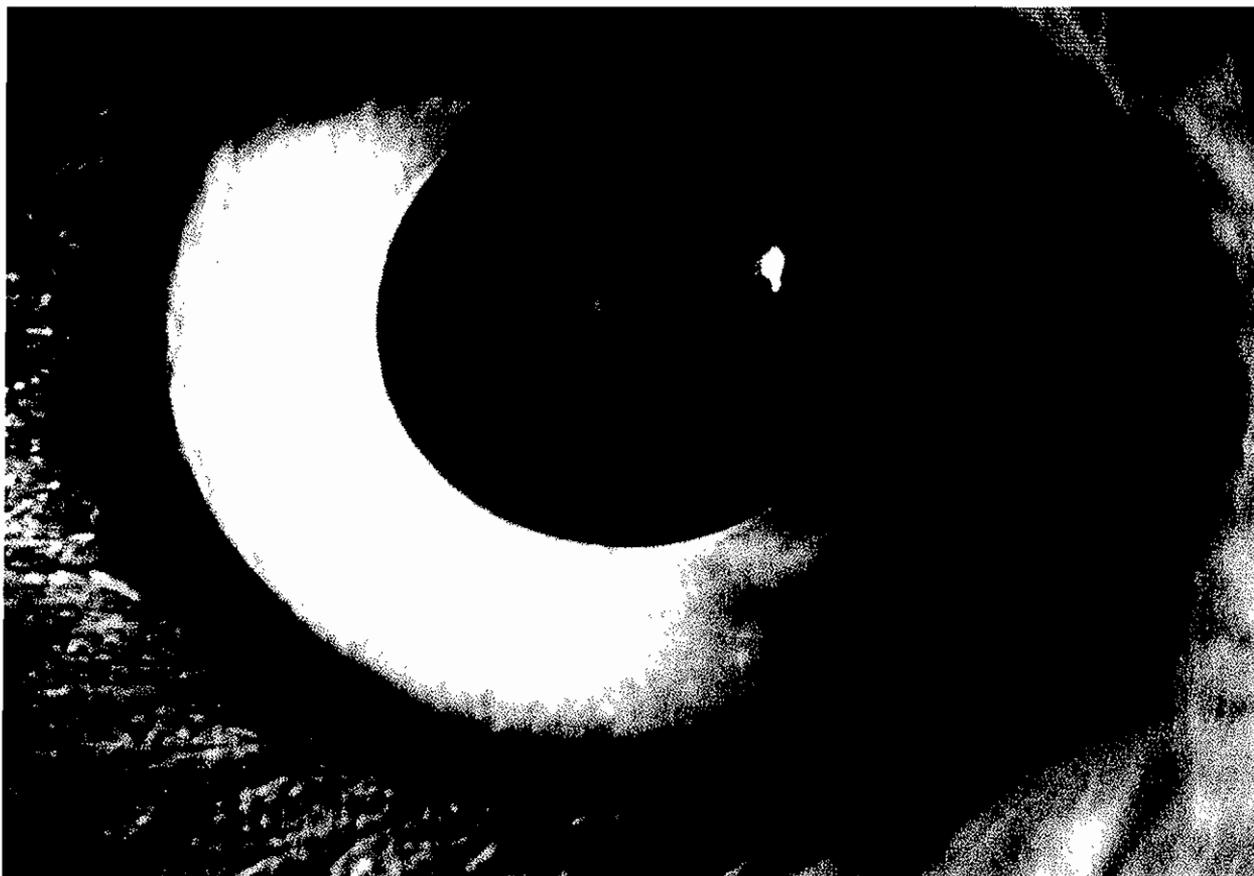
sion au fond de lui-même, un désir de se voir soi-même voyant, comme si l'effort pour voir à l'intérieur du petit centre noir de l'œil ne révélait pas seulement le secret des autres, mais aussi celui de la totalité de la vision humaine. Après tout, la pupille est la frontière et le voile, à la fois pour la vision extérieure et intérieure¹⁶. » Viola scrute ici l'œil de celui qui lui est le plus radicalement étranger¹⁷, l'animal, pour s'y refléter enfin ; c'est alors qu'à la trentième minute, il apparaît dans la prunelle d'un hibou, environné par les cris de l'oiseau, rappels de l'espace où il est perçu.

« Regarder dans les yeux est une ancienne forme d'auto-hypnose et de méditation, rappelle Viola. Dans l'*Alcibiade* de Platon, Socrate décrit le processus par lequel on acquiert la connaissance de soi à partir de la contemplation de soi-même dans la pupille de l'œil de l'autre ou dans le reflet du sien¹⁸. » Et de citer alors un long passage du texte de Platon dont j'extrais ces lignes et où Socrate s'exprime ainsi :

Tu n'as pas été sans remarquer, n'est-ce pas, que quand nous regardons l'œil de quelqu'un qui est en face de nous, notre visage se réfléchit dans ce qu'on appelle la pupille, comme dans un miroir ; celui qui regarde y voit son image. [...] Donc si l'œil veut se voir lui-même, il faut qu'il regarde un œil, et dans cet œil la partie où réside la faculté propre à cet organe ; cette faculté c'est la vision. [...] Eh bien, mon cher Alcibiade, l'âme aussi, si elle veut se connaître elle-même, doit regarder une âme, et, dans cette âme, la faculté propre à l'âme, l'intelligence ou encore tel autre objet qui lui est semblable¹⁹.

Cette dernière partie du texte est réputée obscure. Quel est cet objet semblable à l'âme et qui se donne à voir dans la pupille de l'œil ? Il semblerait que Viola ait poursuivi, consciemment ou non, cette interrogation.

Dans l'œil du hibou, l'on voit Viola consulter de vieux traités d'anatomie, entouré d'objets dont l'immobilité n'est qu'apparente : un œuf, ou encore une coquille d'escargot d'abord confondue avec le panier sur lequel se trouve le gastéropode, mais dont ce dernier va se séparer imperceptiblement. La caméra filme le moniteur où apparaît l'image des yeux d'oiseau. Jusqu'où pousser l'analogie entre l'œil et l'écran, entre l'œil vivant et l'œil de la caméra ? L'un regarde l'autre qui ne nous regarde pas. « Dans la télévision, écrit Viola, la fidélité a toujours concerné l'image visuelle, pas la réalité, et



Bill Viola, *I Do Not Know What It Is I Am Like*, 1986, vidéo couleur sonore, 89', Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci, © Coll. du Centre Pompidou, photo Brigitte Rodoreda

rarement l'image rétinienne, même si la caméra peut-être considérée comme un modèle très grossier de l'être humain [...]. Les images artificielles ne représentent pas la réalité avec précision, elles visent l'image et non l'objet, la perception visuelle et non le champ de l'expérience mentale²⁰. »

Or, c'est cette expérience qui intéresse l'artiste. Qu'est ce qui nous regarde dans les yeux de ces animaux si ce n'est nous-mêmes, concentrés sur une prunelle ? Ma prunelle ne ressemble-t-elle pas à toutes celles que j'observe, humaines ou même animales, comme celles que nous voyons ici ? Mais cette vision étroite de ce qui pourrait être notre nature est aussitôt ruinée si l'on considère l'expansion visuelle et physique de notre corps : le monde que voient mes yeux, et auquel accède aussi tous mes autres sens, atteste que ce corps se

prolonge ainsi « jusqu'aux étoiles », pour le dire avec Bergson²¹. En même temps, ce corps est pénétré, traversé par le grand flux de la nature et n'importe quelle modification de celle-ci l'affecte en retour.

I Do Not Know What It Is I Am Like est-il une Vanité ? On pourrait le penser, au vu de toutes celles, parmi les plus somptueuses et précises des Vanités flamandes de la Renaissance, que ce film évoque. Mais elles semblent davantage destinées à nourrir l'artiste, au propre comme au figuré, qu'à servir de simples citations. La peau écaillée aux reflets d'argent du poisson mort est le linceul somptueux d'un animal préparé pour le rituel de la manducation, tandis que la coquille de calcaire progressivement effritée par la poussée d'un organisme invisible dévoile une membrane qui palpite et se déchire avant que le poussin qu'elle contenait n'apparaisse et



Bill Viola, *The Passing*, 1991, à la mémoire de Wynne Lee Viola, vidéo noir et blanc, sonore, 54', Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci, © Coll. du Centre Pompidou, photo Brigitte Rodoreda

agite ses pattes comme des mains de bébé. Or, en réalité, le poisson mangé par l'artiste fait signe vers une nature bien vivante ; le mort assimilé par le vivant contribue à la longue chaîne de la vie. « Les modèles fondamentaux des êtres humains viennent de la nature parce que nous sommes parties de la nature, écrit Viola. Et si l'on considère l'essence de ce qui constitue le monde naturel on voit que [celui-ci est fait] de *changement* et de *processus*. Alors on découvre qu'il existe dans l'être humain, à mesure que celui-ci traverse la vie, un type de processus qu'en termes géologiques on appelle "sédimentation", lorsque les couches de l'expérience humaine deviennent comme des couches de sédimentation dans la terre²². » Et d'ajouter que ces couches, de la plus superficielle à la plus profonde, les années passant, se superposent et coexistent : « Ainsi toutes les expériences que vous avez pu faire demeurent avec vous dans la vie et

toutes deviennent ce que l'on définit comme étant une personne. L'invisible est toujours tellement plus présent que le visible²³. »

Cette stratification déstabilise le point de vue, jette le discrédit sur la capacité de l'œil à traduire fidèlement le réel. Les choses ne se ressemblent pas : on croit voir un rocher et l'on regarde un corps vivant, une sorte de pulpe ou une matière organique visqueuse, l'intérieur d'une bête. Le ventre de la terre est peut-être un vaste organisme d'où la vie naît spontanément comme elle surgit de la décomposition des chairs d'un animal mort qui pour vivre a brouté la prairie et que la prairie dévore à son tour. La nature croît, se multiplie, mais ne s'arrête nulle part. À Hans Belting qui lui fait remarquer que si chacun – comme lui, Viola, le pense – a son propre horizon, il faut aussi considérer que « la nature existe bien au-delà », l'intéressé répond : « la nature n'a pas d'horizon²⁴. »



Bill Viola, *The Passing*, 1991, à la mémoire de Wynne Lee Viola, vidéo noir et blanc, sonore, 54', Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci, © Coll. du Centre Pompidou, photo Brigitte Rodoreda

La nature en effet est sans limites. Elle produit des êtres qu'elle absorbe à son tour. Cette grande digestion se passe dans des soubresauts à peine perceptibles et les éclairs dans le ciel nuageux témoignent d'un spasme invisible, une constriction cosmique ou la contraction d'un nuage. À quoi ressemble un bison en train de paître ? À un ensemble de flux, d'ingestions et de déjections ; c'est un corps que traverse la nourriture absorbée, assimilée puis rejetée sous forme d'excréments. Le bison fait à la prairie ce que la prairie fait au bison et l'un est le reflet de l'autre. Regarder un animal paissant, c'est entrer progressivement au sein d'un univers de contemplation où le calme s'installe dans l'esprit. Dans une note de 1986, Viola écrit : « Ces bisons et moi, nous nous sommes installés là pendant huit heures. Ils étaient beaucoup plus dans leur élément que moi. Ils se

tenaient là, simplement. Pure méditation, esprit-prairie [*prairie mind*] à l'unisson avec le paysage²⁵. » Il y a du Bergson chez Viola. Dans *Matière et Mémoire* le philosophe français écrivait : « C'est l'herbe *en général* qui attire l'herbivore : la couleur et l'odeur de l'herbe senties et subies comme des forces [...] sont les seules données immédiates de sa perception extérieure. Sur ce fond de généralité ou de ressemblance, sa mémoire pourra faire valoir des contrastes d'ou naîtront des différenciations ; il distinguera alors un paysage d'un autre paysage, un champ d'un autre champ ; mais c'est là, nous le répétons, le superflu de la perception et non pas le nécessaire²⁶. » Il suffit que ce superflu devienne nécessaire pour adopter l'« esprit-prairie » dont parle Viola : contempler le monde comme un ruminant et commencer à savoir, même très obscurément, ce à quoi nous pouvons ressembler.



Bill Viola, *I Do Not Know What It Is I Am Like*, 1986, vidéo couleur sonore, 89', Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci, © Coll. du Centre Pompidou, photo Brigitte Rodoreda

Notes

1. Je remercie Chistine Van Assche et son équipe qui m'ont donné l'occasion de travailler sur ce fonds afin de préparer la présentation des films que j'avais sélectionnés pour la séance de « Video et après » du 23 janvier 2006 consacrée à Bill Viola. C'est le texte de cette présentation que l'on peut lire ici.

2. Bill Viola, « Interview with Michael Nach », dans id., *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, Robert Violette, B. Viola (éds), Londres, Thames & Hudson / Anthony D'Offay Gallery, 1995, p. 180 [notre traduction, ainsi que toutes les fois où il n'est pas fait mention de traducteur].

3. Id., « Note. 1980 », *ibid.*, p. 79.

4. Id., « Note. April 29, 1979 », *ibid.*, p. 54.

5. Jacob von Uexküll, *Mondes animaux et mondes humains*, trad. de l'allemand par P. Muller, Paris, Gonthier, « Médiations », 1965.

6. Joachim Ritter, *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne* [1962], trad. de

l'allemand par G. Raulet, Éditions de l'Imprimeur, Besançon, 1997, p. 59.

7. *Ibid.*

8. B. Viola, « Perception, technologie, imagination et paysage », trad. de l'anglais par C. Wajsbrot, *Trafic*, n° 3, été 1992, p. 77.

9. Id., « Note. 1979 », *Reasons for Knocking at an Empty House, op. cit.*, p. 53.

10. Id., « Statement. 1985 », *ibid.*, p. 150.

11. John Walsh, « Emotions in Extreme Time », dans J. Wash (éd.), *Bill Viola. The Passions*. Los Angeles / Londres, The J. Paul Getty Museum / The National Gallery, 2003, p. 28.

12. « La pensée est un procès, c'est une énergie, pas une chose fixe. La pensée est comme la musique. Elle doit se déployer pour être une pensée » (B. Viola, entretien non publié avec Anne-Marie Duguet, cité dans A.-M. Duguet, *Déjouer l'image*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 45).

13. B. Viola, « Perception, technologie,

imagination et paysage », art. cité, p. 81.

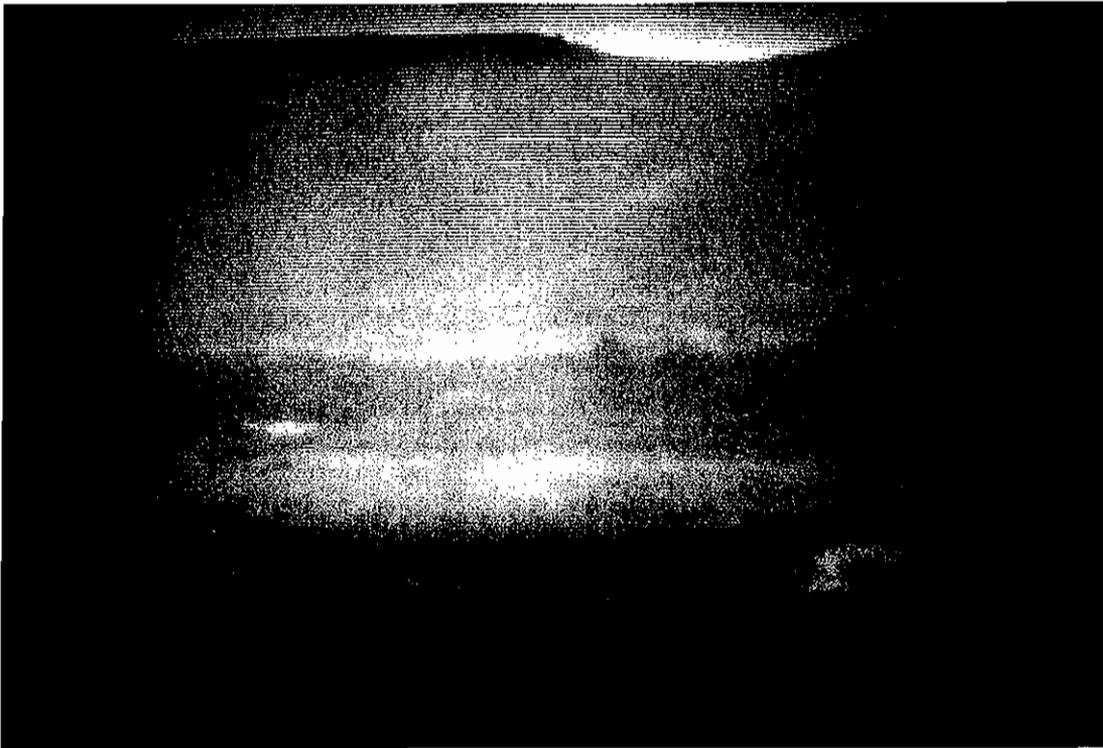
14. *Ibid.*

15. Pour les besoins de l'exposé je me suis surtout intéressé aux deux premiers tiers du film. On trouverait néanmoins d'autres éléments d'analyse dans sa dernière partie, où l'on voit des images d'hommes en transe s'enfonçant des aiguilles dans la chair ou courant sur un tapis de braise, images qui alternent avec celles d'animaux, de feu, d'eau et de forêts.

16. B. Viola, « Video-Black. The Mortality of the Images », *Reasons for Knocking at an Empty House, op. cit.*, p. 205-206.

17. Étrangeté qui cache peut-être une proximité plus grande, comme le montre bien Jean-Christophe Bailly dans son livre *Le Versant animal* (Paris, Bayard, 2007) lorsqu'il écrit : « C'est par la vue que nous voyons que nous ne sommes pas seuls à voir, que nous savons que d'autres que nous voient, regardent et contemplent » (p. 57).

18. B. Viola, « Video-Black. The Mortality



Bill Viola, *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*, 1979, vidéo couleur, sonore, 28', Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci, © Coll. du Centre Pompidou, photo Brigitte Rodoreda

of the Images », art. cité, p. 206 .

19. Platon, *Alcibiade* [133 a-b], trad. par M. Croiset, Gallimard, « Tel », 1991, p. 70-71.

20. B. Viola, « Perception, technologie, imagination et paysage », art. cité, p 79.

21. Voir Henri Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Édition du centenaire, Paris, P.U. F., 1959 : « Car si

notre corps est la matière à laquelle notre conscience s'applique, il est coextensif à notre conscience, il comprend tout ce que nous percevons, il va jusqu'aux étoiles » (p. 1194).

22. B. Viola, « Putting the Whole Bank Together. In Conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer » (1994), *Reasons for Knocking at an Empty House*, op. cit., p. 270-271.

23. *Ibid.*, p. 271.

24. B. Viola, « Conversation between Hans Belting and Bill Viola », dans J. Walsh (éd.), *Bill Viola. The Passions*, op. cit., p. 215.

25. Id., « Note. 1986 », *Reasons for Knocking at an Empty House*, op. cit., p. 138.

26. H. Bergson, *Matière et Mémoire*, op. cit. p. 299.

Gilles A. Tiberghien est maître de conférences à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne, où il enseigne l'esthétique. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, parmi lesquels *Land Art* (éditions Carré, 1993), *Patrick Tosani* (Hazan, 1997), *Le Principe de l'axolotl & suppléments* (Actes Sud, 1998), *Nature, art, paysage* (Actes Sud/Ensp, 2001), *Amitier* (Desclée de Brouwer, 2002), *Notes sur la Nature, la cabane et quelques autres choses* (Le Félin, 2005), *Emmanuel Hocquard* (Seghers, 2006). Il vient de faire paraître *Finis Terrae. imaginaires et imaginations cartographiques* aux éditions Bayard.

ARTÍCULO

Conversación con Bill Viola: la mortalidad de la imagen

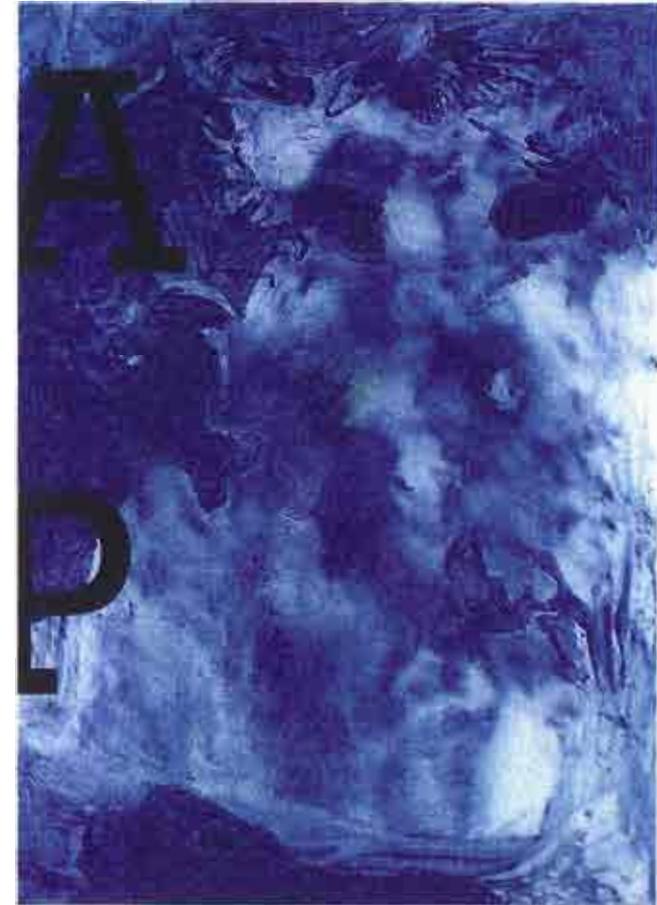
Alexander Pühringer, Otto Neumaier

Lápiz: Revista internacional del arte, ISSN 0212-1700, N° 113, 1995,
pags. 58-65

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Sobre Sigmar Polke y la pintura
categorías de la realidad y de la historia actual



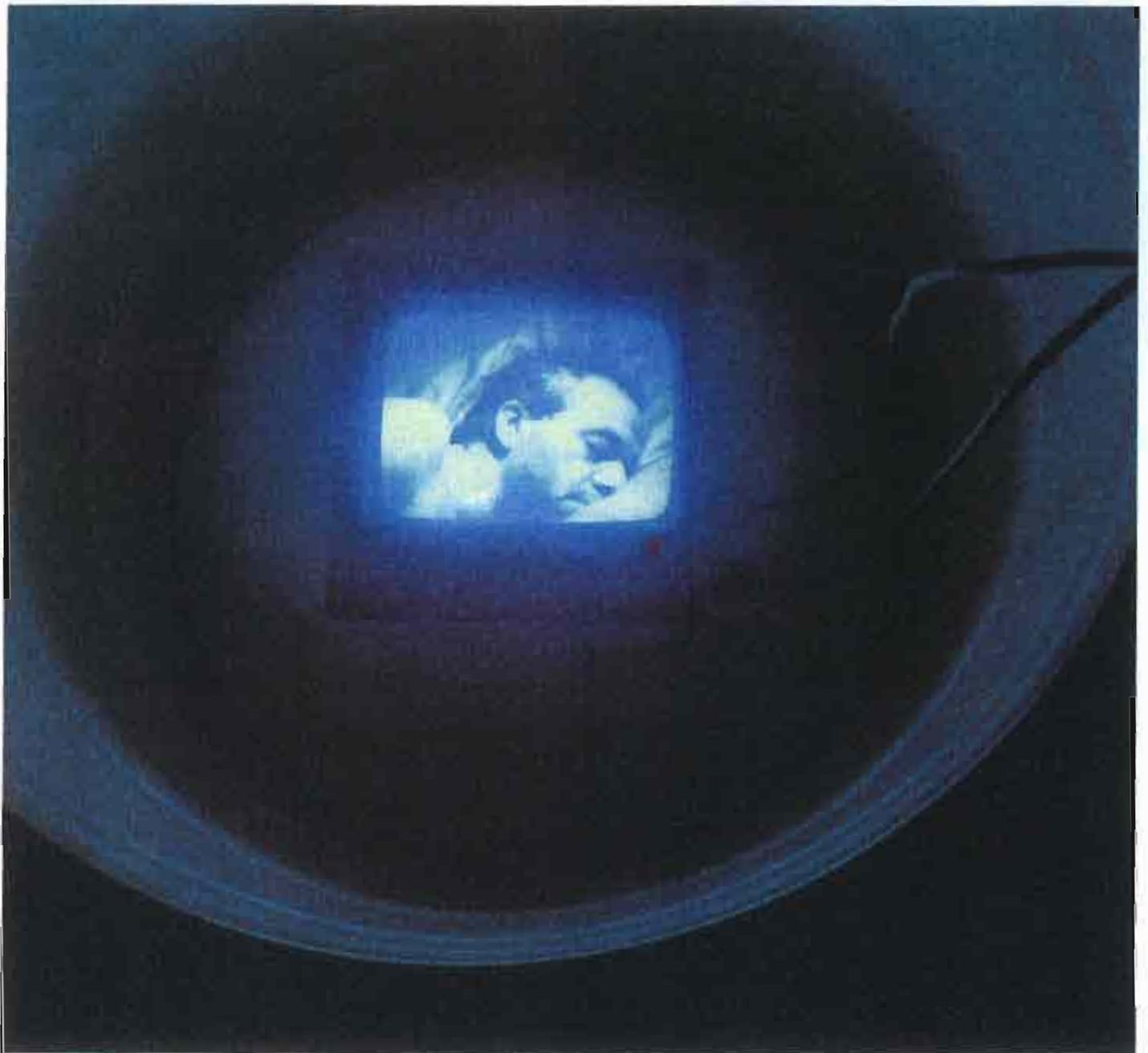
Arte y debate sobre
los límites del museo
¿Qué es el museo hoy y hacia
dónde evoluciona su futuro?



Entrevista con Giovanni Anselmo:
la energía de la poesía
Entre la ciencia y el mito, la Naturaleza
y la cultura, surge una obra que cuestiona
los límites del arte tradicional



Bill Viola en Venecia
Sobre el tiempo, la vida, la muerte y
la forma en que la imagen puede
representar todos estos sentimientos



BILL VIOLA, ALEXANDER PÜHRINGER Y OTTO NEUMAIER

ALEXANDER PÜHRINGER: Mientras caminaba por la última Documenta me preguntaba por qué lo que más me impresionaba eran las videoinstalaciones, en concreto las de Bill Viola, Gary Hill y Bruce Nauman. Me da la sensación de que ustedes cuatro (incluyo a Marie-Jo Lafontaine, que no participaba en esta Documenta) tratan de la condición humana, de las condiciones de la vida humana. Regresan a las condiciones básicas de la existencia. ¿Cree que una razón que puede explicar por qué especialmente el vídeo-arte ha tenido este efecto es su aspecto "técnico"? El vídeo-arte puede contar historias, hay un elemento narrativo; el tiempo desempeña un papel importante en el vídeo, a diferencia de otros tipos de arte como la pintura y la escultura.

BILL VIOLA.- Más que la cámara, el monitor, la grabadora, etc., yo diría que el tiempo es la base fundamental, el material básico de mi trabajo. Los seres humanos, como todas las cosas vivas, son esencialmente criaturas del tiempo. No obstante, es a los seres humanos, a través de su más alta consciencia, a quienes se les ha dado el conocimiento del tiempo, la habilidad de extender el yo en el tiempo junto con la capacidad de anticipar y recordar. Para el individuo, los dos fines en cada polo de estas extensiones son los grandes polos subjetivos del nacimiento y la muerte. Y, más importante, es la consciencia de nuestra propia mortalidad la que define la naturaleza de los seres humanos, y ésta es en esencia la condición humana a la que se ha referido. Como instrumentos del tiempo, parte de la naturaleza de los materiales del vídeo, y por extensión de la imagen móvil, es esta fragilidad de la existencia temporal. Las imágenes nacen, son creadas, existen y, en un

abrir y cerrar de ojos, mueren. Los cuadros que cuelgan en las salas de los museos siguen ahí en plena noche, es una forma de dormir, pero en la sala de proyecciones de vídeo no hay nada. Las imágenes son absolutamente no-existentes, se han ido a otra dimensión. Desde la perspectiva de la historia del arte, personalmente creo que los finales del siglo XX serán un importante punto de inflexión en las artes visuales, cuando las imágenes se desplazaron a otra dimensión, a la cuarta dimensión del tiempo. Digo a finales del siglo XX porque, si bien el cine está presente desde el siglo XIX, han sido la imagen electrónica y sus usos en expansión los que han entablado una conexión más directa con la práctica del arte contemporá-

La mortalidad de la imagen

neo. Creo que este desarrollo será, potencialmente, tan significativo como la "invención" de Brunelleschi y Alberti de la perspectiva a finales del siglo XV. En el siglo próximo, a la gente le resultará cada vez más difícil pensar en las imágenes como algo desvinculado del tiempo. Escribí un artículo hace unos años titulado *Video Black - The Mortality of the Image* donde intentaba mostrar que ahora una imagen es mortal, se le confiere un nacimiento y una muerte, y tiene por tanto una existencia finita. Incluso tiene un comportamiento. Así que quizás para los teóricos de la estética del siglo que viene, el campo de la estética visual será una especie de ciencia del comportamiento.

A.P.- Entonces, ¿piensa también que los artistas que trabajan con el vídeo utilizan este medio por sus características para abordar intencionalmente la condición humana?

B.V.- Si los artistas tienden a estos temas en su vida y obra, entonces sí, encontrarán que el vídeo se adapta muy bien a sus intereses. Pero estos temas van más allá de un medio específico y se convierten en un reflejo de nuestra época. Gente como Jenny Holzer y Christian Boltanski, hacia quienes siento afinidad, no trabajan necesariamente con el vídeo. Por otra parte, no siento que este trabajo haya de ser absoluto, aunque sea tan necesario, urgente y crucial para nuestra vida contemporánea. Acepto y respeto muchas formas de expresión creativa. Por muy frustrante que sea que alguien solamente busque en el arte poseer algo que considera bonito para verlo sobre su pared, éste sigue siendo un impulso válido y mu-

cho mejor que otras respuestas y acciones. Puedo incluso sentir un vínculo con los "pintores de domingo" que muestran sus obras en el parque. La creatividad y la transformación de la inspiración en acción es una parte universal y fundamental de la humanidad.

A.P.- Otra característica suya y de los artistas que hemos mencionado quizá sea la utilización del vídeo como instrumento adecuado para dar vida a ciertas imágenes, como las de Marie-Jo Lafontaine, que en su última videoinstalación introduce el fuego; usted, también, trabaja con agua. Estas no son imágenes adecuadas para expresarse mediante la pintura -la pintura, en este sentido, ya no es moderna, considerando que la época actual es la de la televisión y los multi-media.

B.V.- Sí, cada medio guarda afinidades con ciertas cosas y vínculos con tiempos y lugares específicos. La pintura, por ejemplo, era parte esencial del Renacimiento, con su capacidad para integrarse con la arquitectura, y esto le confirió el papel de medio de masas dominante. Pero también se puede

pensar en la situación actual. Nuestra sociedad les da un grado muy alto de verdad aceptada al vídeo y al medio televisivo. En otras palabras, la mayoría de la gente que mira una imagen en la pantalla de la televisión piensa que es verídica, no necesariamente en términos del contenido, sino que la acepta incuestionablemente como algo real, algo que de hecho ocurrió. Aquí no hablo sólo de los aspectos políticos, que se han discutido ampliamente, sino de este fenómeno como condición fundamental del medio. Por ejemplo, si ves una imagen de la cara de un extraño, alguien a quien nunca has visto antes, sabes que fue tomada con una cámara de vídeo y por tanto sabes que esa persona debe existir. Este aspecto de "confirmación ontológica" del medio está en proceso de cambio, a medida que las imágenes por ordenador se van volviendo más indistinguibles de las imágenes de cámara, y será interesante ver qué ocurre. En mi propio trabajo, en el *Nantes Triptych*, hay una forma clásica de la historia del arte que se representa en el medio del vídeo. Para el espectador de hoy en día, si estas imágenes de nacimiento y muerte, que tantas veces se han representado en la historia, se presentaran como imágenes pintadas, se recibirían como visiones subjetivas, interpretaciones personales de estos acontecimientos.

OTTO NEUMAIER.- Cuando usted, como artista, trabaja con el vídeo, se enfrenta al menos a dos problemas: el primero es esta misma actitud hacia la imagen "real", porque es una imagen *mediada*, no es lo que se ve, y el otro es que quienes estamos familiarizados con la televisión esperamos una *narrativa*, esperamos que haya una historia. Pero usted no cuenta historias; me parece que su trabajo es para usted, así como para el espectador, una *práctica espiritual*.

B.V.- Creo que el arte, si es honesto, debe ser una forma de práctica individual, y

no un modo de dirigirse a un público. Y tiene toda la razón cuando dice que estoy haciendo mi trabajo para mí mismo. Procede de preguntas que surgen de mi propia experiencia, a veces de un modo tan directo y simple que me resulta increíble que la gente asuma que proceden de otro tipo de pensamiento o especulación abstracta. Para mí, es algo absolutamente concreto. Sabe, nació nuestro hijo y fue una de las experiencias más profundas de mi vida, y después sentí un deseo desbordante, una *necesidad*, de mostrar esto, de compartir el conocimiento de esta experiencia. Supongo que en última instancia lo que me importa es que la experiencia se *comparta*. Compartir es esencial: infunde vida a la obra. Este es el aspecto de *don* que tiene el arte, como con tanta elocuencia lo dice Lewis Hyde en su importante libro *The Gift* (El don). Si se mira la función histórica del arte, su esencia es ésta, compartir dones. La noción de arte como mercancía, por otra parte, es relativamente nueva. Y ésta, creo, es una fuente implícita de desorientación para los artistas actuales, incluso aunque muchos no la reconozcan. Si alguien es creativo, digamos que toca el piano o lo que sea, en inglés decimos que tiene un *don*, un don creativo. Cualquier artista sabe que debe dar algo de sí mismo a cada obra. Algo, grande o pequeño, se quema, se utiliza, como una materia prima que se consume para dar energía. Cuando se pone dinero en este sistema, puede ser muy arbitrario. Quiero decir, ¿cómo puedes coger esta inspiración que te ha sido dada y ponerle precio, y después compararla económicamente con otras inspiraciones? No, no estoy argumentando aquí la desvinculación del arte del sistema económico del mercado. Éste es un lenguaje dominante en la cultura de hoy. Y no estoy diciendo que el arte no deba tener un precio. No veo ninguna razón por la que una gran obra de arte no deba costar más que,

por ejemplo, un pequeño avión. Pero entender la naturaleza esencial de don que tiene el arte nos puede volver a poner en contacto con las razones internas para hacer este trabajo y para querer estar cercanos a él. Y recuerde el aspecto más importante de los dones: que un don sólo lo es si la persona que lo recibe puede utilizarlo. Ésta es la esencia de toda la ecuación. Es la razón por la que todas las obras de arte, para ser arte, han de ser funcionales. En este sentido, no me preocupa realmente ni espero que a la gente le gusten todas las obras de mi exposición. Como profesionales de la cultura, usted y yo debiéramos estudiar todas las cosas al margen de que nos apelen en un nivel personal profundo. Pero, hablando de modo general, en toda una vida uno sólo necesita un par de pinturas, un par de poemas, un par de piezas musicales. Habré tenido éxito si una persona se marcha con una imagen, un pensamiento, una realización, un sentimiento que pueda utilizar en su vida, incluso aunque no pueda recordar mi nombre, los títulos de las piezas o cuántas vieron.

O.N.- Veo un problema en lo que ha dicho, porque cuando se habla de una "función" del arte, muchos piensan que esto significa que el arte *debiera funcionar como esto o como aquello*. Y no es esto lo que usted quiere decir, sino, más bien, que el arte debe ocupar un lugar en nuestra vida...

B.V.- Sí, es una función en el sentido original de "arte", en el sentido de *ritual*. Lo puedes utilizar para aprender algo en tu vida, para llegar más profundo. Enseñé mi pieza *Science of the Heart* en una feria de arte en Francia, y vino una mujer cuyo padre acababa de morir de un ataque al corazón. En mi obra hay una imagen de un corazón humano latiendo cada vez más lentamente hasta que se para. Luego regresa a la vida y comienza de nuevo. Es una imagen difícil de mirar, pero no es negativa ni pesi-



"Nantes Triptych"
(*Triptico de Nantes*),
videoinstalación sonora,
1992.



*"To Pray Without
Ceasing"* (*Sin dejar
de rezar*),
videoinstalación
sonora, 1992.

mista. Contiene ambos lados de la vida. Un círculo no es negativo o positivo, es una circulación en la que lo que está abajo se convierte en lo que está arriba, y todo encaja. Cuando aquella mujer vio la pieza, realmente le conmovió y tuvo sentido para ella en aquellos momentos de su vida, y me escribió una carta diciendo que aunque su padre estaba muerto ella sentía que volvía a la vida a través de esa pieza. Las cosas se han atrasado tanto en el mundo del arte contemporáneo... *Éstas* son las cosas esenciales sobre el arte, y las prácticas analíticas críticas que dominan nuestras vidas como profesionales del arte son funciones secundarias.

O.N.- También hay muchas aproximaciones y teorías artísticas sobre ellas... ¿a qué tipo de práctica analítica y crítica se refiere?

B.V.- Me refiero a cierta perspectiva del siglo XX o ideal artístico basado en la *forma*, conectando una línea desde, digamos, la Bauhaus hasta Clement Greenberg. Es un tipo de pensamiento en torno a la forma intrínseca, hablando de la esencia de las cosas como un tipo de reducción, o reduciendo las cosas a un esquema de sombras de algo, por ejemplo, o a áreas limitadas de color sólido, o al comportamiento de la pintura sobre el lienzo. Esto es interesante cuando comprendemos el proceso implicado. No quiero decir que esté rechazando todas estas cosas en el sentido de algún tipo de negación violenta. No es así en absoluto. Siento que lo que estudié en la escuela de arte me ha dado *herramientas* para proceder. En cierto sentido, esto es lo que hace cada generación: le da a la siguiente las herramientas, y éstas pueden transmitirse o bien aceptando o rechazando el conjunto de ideas o aproximaciones de la generación anterior. Cada vez que hago mi trabajo, o miro a través de una cámara, o me encuentro con el mundo a mi alrededor, puedo ver la



"Heaven and Hearth" (Cielo y tierra), videoinstalación muda, 1992.

obra de otros artistas, lo que nos han mostrado, sus modos de ver, como una especie de arqueología visual o perceptual, incluso si son rastros de artistas que personalmente no me interesan. Pero estando, como estoy ahora, implicado en este trabajo, y como vengo diciendo, siento específicamente que este hilo dominante de la aproximación formal, particularmente tal y como lo manifestó la estética de Greenberg, nos ha alejado de la mente y el corazón para llevarnos a la desvinculación del intelecto aislado y la sola retina.

O.N.- Pero ésta es también una cuestión secundaria, fundamentalmente es un problema de teoría del arte y de la crítica del arte. Cuando éstas intentan definir qué es o qué debe ser el arte, te encuentras sólo con una muy, muy pequeña parte de toda la diversidad o variedad de esfuerzos ar-

tísticos. Usted dijo en cierta ocasión que los ochenta fueron vacíos, banales, etc., pero también trabajó durante los años ochenta. Cuando vi por primera vez *The Science of the Heart* en Hamburgo, me sobrecogió aquella habitación oscura del Deichtorhallen. También aquello fue en "los ochenta", pero en un sitio *donde el arte tiene lugar*. Por "un lado está el problema de la forma, etc. como problema *artístico*, pero por otro siempre es el *artista* quien crea arte, y su arte es una expresión de su personalidad.

B.V.- Quizá tenga usted razón, pero pienso que hoy es obvio que los críticos y los teóricos tienen un poder excesivo. Por ejemplo, abres un catálogo y lees lo que han escrito los artistas, declaraciones sobre su obra, y es tan frustrante... Lo que escriben muchos artistas suena justamente como el

tipo de escritura crítica que nos rodea, asumiendo que es así como se supone que uno debe hablar hoy, y hablando de su propio trabajo desde una distancia crítica como si lo hiciera en tercera persona. Con franqueza, ¿por qué hicieron la obra? Cuando los artistas emulan en su propio trabajo, en sus actitudes frente a su propio trabajo, las discusiones críticas más amplias que hay en las revistas, se convierte en una forma de mimetismo que reconoce el poder de la crítica y de la escritura teórica. Me parece muy inquietante.

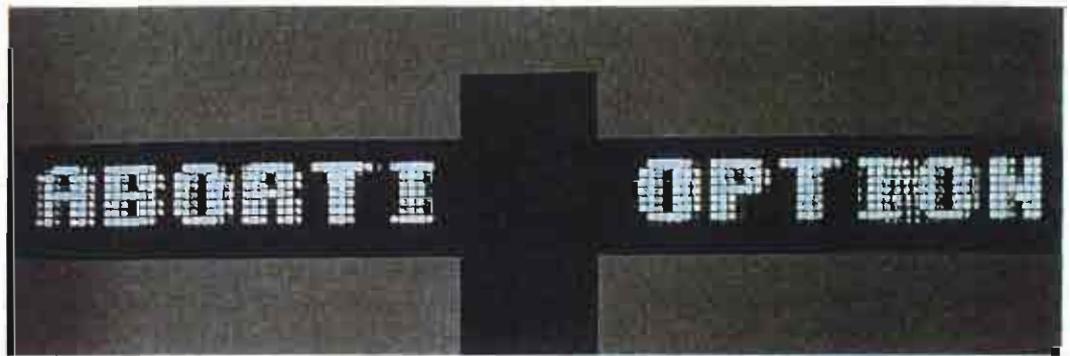
O.N.- ¿Están implicados en el arte, o sólo están leyendo revistas de arte?

B.V.- Bueno, seguro que hacen arte, pero, al fin y al cabo, eres lo que comes. Discuten los últimos textos de las revistas de arte, y ésa se convierte en su experiencia en las escuelas de arte. Su profesor, por

lamente leyera revistas y publicaciones científicas y luego hiciera su trabajo a partir de ahí sin salir al terreno. El académico se ha convertido en el modelo de hoy, y no el investigador de campo.

A.P.- Hace algún tiempo, en una larga conversación con Michael Biberstein, dije que también las revistas de los años ochenta tienen que replantearse lo que hacen: crónica, crónica, crónica, anuncio, anuncio, anuncio, crónica, crónica, crónica. Esto no es bueno para ellas. Tienen que volver a sus inicios, a lo que una revista de arte debiera abordar, esto es, lo que la gente ha visto en un museo o en una galería.

O.N.- Como persona que escribe sobre arte, me encuentro con el problema de que tengo que defenderme contra artistas que tienen miedo de que intente reemplazar al arte escribiendo sobre él. Puede que



A la izda., "Heaven and Hearth" (Cielo y tierra), videoinstalación muda, 1992; sobre estas líneas, "Threshold" (Umbral), 1992.

ejemplo, no les quita todo el dinero y sus carnés de identidad, les lleva en coche cien millas en cualquier dirección lejos del aula y les descarga en la carretera solos al anochecer de modo que no puedan encontrar el camino de vuelta. Es así como debe estudiarse el arte. Es como si un científico se quedase en el laboratorio universitario y so-

tengan que lamentarse de experiencias de este tipo, pero no creo que mi trabajo sea sustituir al arte, sino ayudar a otras personas a entenderlo, y también entenderme a mi mismo.

B.V.- Bueno, eso es importante. Entenderlo uno mismo y transformarlo, o no transformarlo, pero traducirlo, continuar

de un modo positivo lo que está ahí en la obra. Desde mi posición, he comprobado que ves una obra que realmente te gusta como artista y habitualmente hay dos reacciones posibles. La primera es decir: "Yo debería haber hecho esto", o "¿Por qué no lo hice yo?" Este es el aspecto posesivo del arte, el lado del ego, porque cuando haces algo te sientes orgulloso de ello, lo has hecho tú, lo posees, es *tuyo*. La otra reacción posible es que inmediatamente digas: "Quiero ir a mi estudio y trabajar." Te hace querer trabajar, no duplicar lo que has visto, sino simplemente que quieras *trabajar*, te estimula. Ambas reacciones son igualmente válidas, y a menudo se sienten al mismo tiempo. Pero aquí lo más interesante es que la obra de otro artista te estimula, te *da* algo. La creatividad no se limita a las obras de arte. El artista tiene una inspiración creativa y hace algo, y después la obra estimula más pensamiento creativo. La creatividad es como la corriente eléctrica en un cable, la energía que lo mueve todo. Usted escribe sobre eso como crítico o como filósofo. Para mí, el problema es que la gente no debería tener la impresión de que lo que usted diga sobre la obra es absoluto. Las revistas y publicaciones de arte suelen tener la última palabra. Hoy, no hay otra comunidad, no hay otro foro. Sobre ese aspecto de la interpretación, cuando hablo de mi propia obra suelo señalar que lo que puedo decir sólo se limita a lo que puedo pensar sobre mi propia obra. Cuando me acerco a mi propia obra la estoy utilizando como cualquier otra persona. Sólo porque yo la hiciera, lo que digo no son las palabras absolutas sobre la pieza. Eso no es lo que la obra es. Es sólo un punto de vista. Uno debe incorporarla a sí mismo en sus propios términos. El crítico de arte la coge y la aplica a su propia práctica y se apasiona a su propia manera. Esto no es ni más ni menos que la mujer que entró en *Science*

of the Heart. Puede que debamos hablar un poco de la pasión, porque incluso los más recalcitrantes intelectuales neomarxistas sienten pasión, vínculos emocionales profundos, hacia las ideas con las que trabajan, incluso aunque sean tan cínicos que no pueden admitirlo. Siguen teniendo pasión, todos la tenemos.

A.P.- ¿Y qué hay de la gente que da paso al público, y que pregunta "¿y esto qué es?" Todo nos es demasiado nuevo. Porque a veces la gente entra y me pregunta, y tengo que decirles algo...

B.V.- Es increíble, si se piensa bien, que la gente que más en contacto está con el público no sean los directores ni los teóricos, sino los guardianes de las salas. Son ellos quienes tienen el contacto más estrecho con el público.

A.P.- Y los visitantes van a ver a estas personas cuando quieren saber algo sobre las obras de arte y lo que significan.

B.V.- Exactamente. Cuando la gente me pregunta qué significan mis obras, matan totalmente la posibilidad de que puedan significar otra cosa.

A.P.- Quizás, acercándonos al final de nuestra conversación, podríamos hablar de que todas sus instalaciones expuestas en la Kunsthalle de Düsseldorf tienen una forma bastante distinta. Por ejemplo, los barriles de *The Sleepers* (Los durmientes) o el material proyectado sobre la pared de *The Threshold* (El umbral). Leí en el catálogo que empezó a la edad de 21 años con el vídeo; creo que al principio solamente con cinta de vídeo.

B.V.- No, empecé inmediatamente haciendo instalaciones.

A.P.- Es muy, muy difícil llegar a todos estos tipos distintos de formas. ¿Ocurre a la vez que encuentra las imágenes?

B.V.- La forma procede de la idea. Cada idea ocupa un lugar, y cada idea tiene una forma que necesita para existir en ella. A ve-

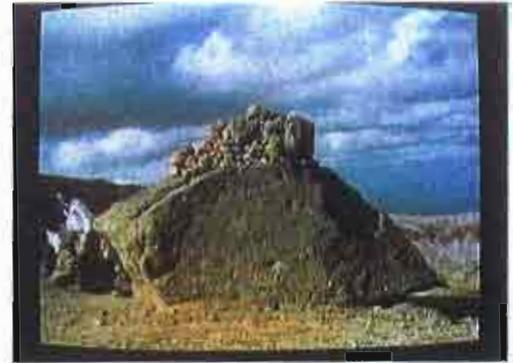
ces no das con ella, no consigues la adecuada; algo no está bien. A veces la idea desaparece. Pero si la consigues bien, si la escuchas de modo que cuando tienes una idea no piensas que es tuya... Dejas que sea ella misma, y es difícil hacerlo. En mucho del arte que veo, surgen problemas cuando puedo sentir que esa obra es la idea del artista. La están poniendo ahí, "ésta es mi idea y quiero que tú la mires". Usted y yo sabemos que cuando llegan las ideas reales, no se sabe de dónde vinieron o cómo se nos ocurrieron. Porque está en la naturaleza humana querer controlar las cosas, quieres coger la arcilla y convertirla en *tu* cosa. Pero entonces tienes que permitirle ser ella misma, darle espacio, intentar sentir lo que *ella* quiere ser. A veces luchas, y a veces trabajáis juntos, pero siempre tiene su propia vida, y tú tienes la tuya. Es como un idilio, y luchar, hacer todo intentando encontrar el modo correcto. Y si de algún modo lo consigues, todo termina yendo finalmente adonde tiene que ir.

O.N.- No sé si es por casualidad o por el tema, pero me da la impresión de que en su obra reciente, en comparación con obras anteriores, la instalación es más reducida o concentrada. En algunas obras sólo está la pared, en otras sólo la pantalla. Es como si, por así decirlo, la esencia estuviera desnuda frente a nosotros. ¿Guarda esto alguna relación con el tema de estas instalaciones?

B.V.- Algo de esto, sí. Pero creo que me es difícil mirar el desarrollo de mi propio trabajo. Tengo miedo de pensar demasiado en ello, porque entonces cuando trabajo temo que el próximo paso sea meramente lógico. Pero déjeme intentar responder. En los años ochenta me interesaban mucho los objetos y las imágenes, lo que ocurre cuando pones un objeto frente a una imagen, como en *Science of the Heart*. He descubierto en esta situación que el objeto se vuelve más como una imagen y la ima-

De arriba a abajo:
 "Hatsu Yume (First
 Dream)", 1981; "The
 Spot e Between the
 Teeth", 1976; "Anthem
 (Antifona)", 1983;
 "Nantes Triptych"
 (Tríptico de Nantes),
 1992. (Fotos: Cortesia
 Museo Nacional Reina
 Sofía, Madrid.)

gen más como un objeto. La imagen se vuelve muy física, el corazón que late, y luego la cama se convierte en una imagen simbólica que se refiere a muchas cosas. Así que hay un tipo de diálogo entre el objeto material y la imagen inmaterial. En 1987 hice una pieza llamada *Passage*. Hay una gran pantalla incorporada a una pequeña sala que muestra la fiesta de cumpleaños de un niño durante siete horas. Se proyecta de atrás hacia adelante a un ritmo extremadamente lento, y sólo hay una habitación donde toda una pared es una imagen. Es una de las primeras que hice donde la imagen se convertía en parte de la propia arquitectura. No existía con otros objetos en relación a otras cosas, es sólo una imagen. Para responder a su pregunta, una parte de mí dice "sí", pero la obra más reciente me parece ser simplemente la imagen que existe por sí misma con su propio poder, sin entablar un diálogo con otros objetos y estructuras. Luego, pasé a hacer la pieza con barriles de agua este año; es muy física, el agua se utiliza como un material físico. Así que quizás ahora todas estas cosas diferentes con las que he estado trabajando durante veinte años estén confluyendo. Para mí, lo que realmente está ocurriendo puede compararse con el aprendizaje de tocar el piano cuando, en cierto punto, simplemente cierras los ojos y te olvidas de las claves y del piano y sólo tocas música. Quizá ocurra lo mismo aquí: todas estas ideas y áreas que me han interesado, filosóficas, religiosas, espirituales, la condición humana, están juntándose, y ahora, sobre todo después de una experiencia como la muerte de mi madre o el nacimiento de mi hijo, los materiales que utilizo (videocámaras, proyecciones, altavoces, etc.) se convierten en sólo otro modo de hablar de estas cosas, y la propia discusión se vuelve más importante que la naturaleza de los materiales. □



Esta conversación apareció publicada por vez primera en el número 1 de la revista MEDUSA, Art & Artists Today, Noema Press, invierno 1994/95.

Contiene la parte final de una conversación desarrollada en la sala de un hotel el 20 de diciembre de 1992 en Düsseldorf, dos días después de inaugurarse la exposición de Bill Viola *Theseus Images* (Imágenes no vistas).

ARTÍCULO

Lágrimas de plasma: la pasión según Bill Viola

Juan Antonio Ramírez

Arquitectura Viva, ISSN 0214-1256, N.º. 93, 2003, pags. 90-93

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Lágrimas de plasma

Las pasiones según Bill Viola

Juan Antonio Ramírez

El artista busca en la pintura antigua referencias a la representación de las emociones, y las reinterpreta en versión digital. Titulada 'The Passions', su exposición en la National Gallery de Londres ha sido uno de los eventos culturales del año.

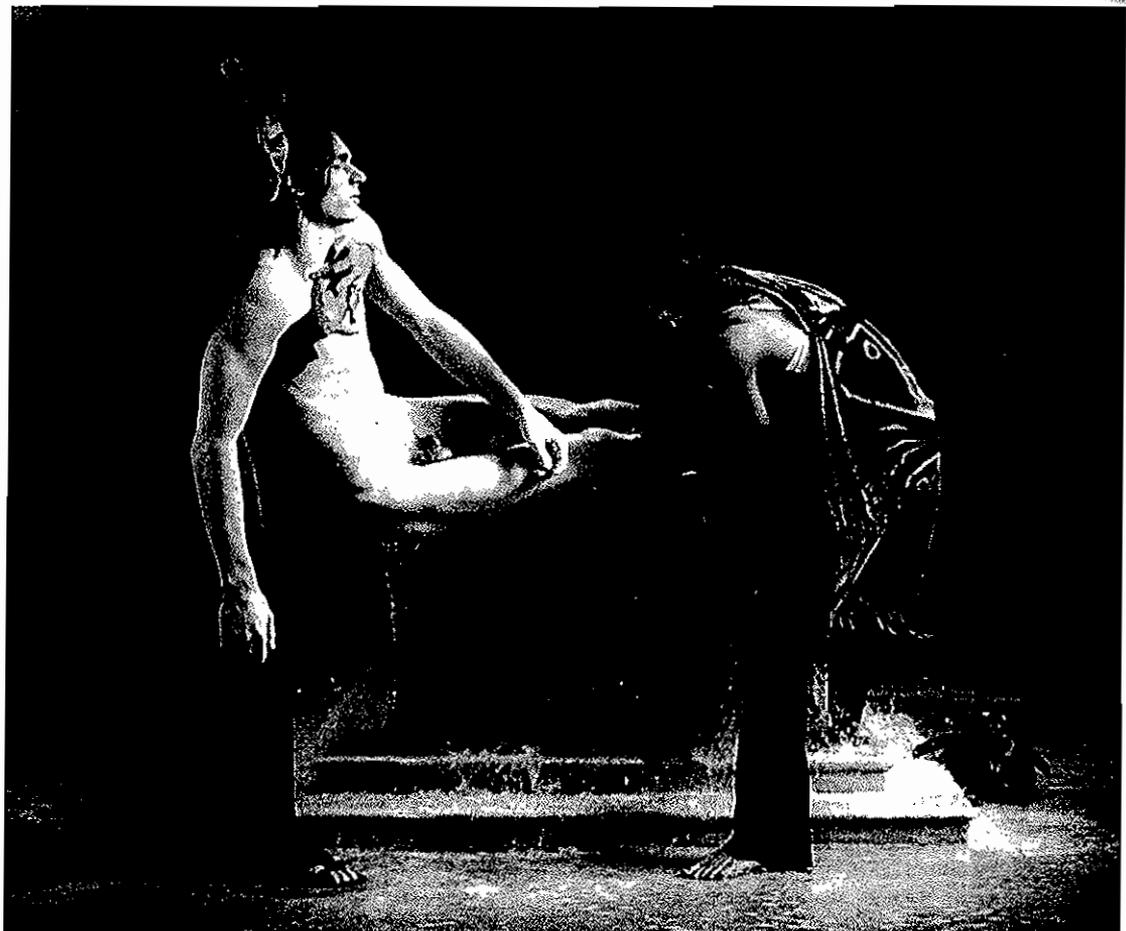
Bill Viola nació en Nueva York, en 1951. Durante su primera juventud fue un buen jugador de fútbol americano antes de empezar a estudiar pintura y música electrónica en la escuela de arte de la Universidad de Siracusa. A principios de los años setenta se convirtió ya en uno de los primeros videoartistas del mundo, campo éste en el que ha desarrollado una carrera sorprendente, con un alto grado de aceptación popular. Hasta los críticos conservadores, reacios a admitir la legitimidad o el valor de las nuevas modalidades de creación visual, reconocen en Viola a un ser extraordinario (de él ha dicho hace poco Guillermo Solana que era el Fray Angelico de la era digital). Estamos, pues, ante alguien que no necesita apoyos ni justi-

ficaciones, y cuya presencia constante en los principales centros de arte nos permite considerarlo como un prototipo del artista internacional.

No es sorprendente que su reciente exposición 'The Passions' haya sido considerada como uno de los acontecimientos artísticos más importantes del año 2003. La idea la gestó Viola en el Getty Research Institute de Los Ángeles, durante una estancia allí en 1998, junto con otros especialistas (críticos e historiadores del arte) dedicados al estudio de la representación de las pasiones. A propósito de ese periodo ha hablado extensamente de la enfermedad de su padre, detectada entonces, y de su muerte, de modo que trabajar con la expresión de los sentimientos habría sido algo más que un

mero ejercicio académico. El caso es que como consecuencia de todo aquello ha podido montar la exposición más ambiciosa de su carrera, con un circuito itinerante que incluye, además del Paul Getty Museum de Los Ángeles, la National Gallery de Londres, y las Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Múnich. El esfuerzo para él y para las instituciones que apoyan ha sido, ciertamente, considerable, y parece lógico que hayan pretendido rentabilizarlo mediante ese circuito internacional.

Una primera novedad tratándose de un artista contemporáneo es la presencia de algunas importantes obras del pasado, a modo de preámbulo a la exposición propiamente dicha. Se pretende con ello enseñar algunas c



Emergence, 2002



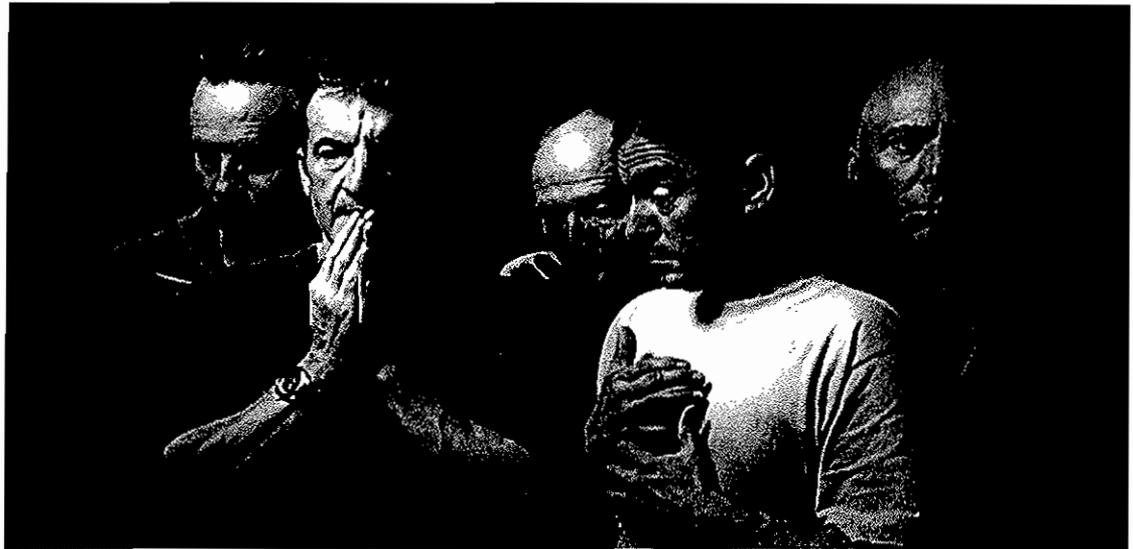
Masolino, *Pietà*, 1424



Andrea Mantegna, *La adoración de los magos*, ca. 1500

Las influencias o referencias de las que se ha servido Viola, aunque a mí me parece que el efecto es más sutil pues esto convierte el evento forzosamente en una gran exposición (los seguros de las obras serán cuantiosos) al tiempo que se equipara al videoconductor actual con los maestros indiscutibles del primitivismo flamenco y del renacimiento italiano.

Éste es precisamente uno de los rasgos esenciales de la serie de las pasiones: el diálogo con el pasado artístico o la evocación de algunos cuadros concretos, que son recreados por Viola como un homenaje, o como una versión remozada del asunto tradicional. En alguna ocasión se repite el tema antiguo, adoptando las mismas estructuras compositivas y similares estrategias representativas, tal como sucede con *Man of Sorrows* (que se presenta junto a un delicioso Cristo coronado de espinas, es decir, un varón de dolores, del taller de Dieric Bouts), o con las *Six Heads*, que imitan muy directamente los estudios de cabezas de Antonio de Pereda. En otros casos (la mayoría) Viola hace una evocación relativamente arbitraria de sus supuestos modelos, como vemos en *The Quintet of the Astonished* respecto a *La adoración de los magos* de Andrea Mantegna, en *Silent Mountain* frente al *San Sebastián* de Palma el Joven, en *Observance* en relación con los *Cuatro apóstoles* de Durero, en *Emergence* comparado con *Cristo entre las dos mujeres* de Masolino, etcétera. Pero lo importante en todos los casos es la existencia de la referencia iconográfica, de un modelo antiguo que el artista identifica (y a veces exhibe) con orgullo, suplantando así al penoso trabajo del historiador, tan empeñado habitualmente en detectar filiaciones y préstamos formales. Hay en todo esto una estrategia creativa interesante, como si el autor hubiera querido controlar también (casi elaborar) el discurso histórico artístico sobre su obra. O dicho de otra manera: Viola es uno de los pocos artistas contemporáneos que ha pretendido que su trabajo entre



The Quintet of the Silent, 2000

directamente en la narración de la historia del arte sin pasar por la criba previa de la crítica y del discurso teórico.

Una justificación para esa tentativa puede estar en el hallazgo técnico de la ralentización extremada, puesta a punto por primera vez en *The Greeting* (1995), cuando Viola filmó el encuentro entre dos mujeres a una velocidad de 300 fotogramas por segundo en vez de los 24 habituales. Se inspiró entonces en *La visitación* de Pontorno, un cuadro que aparece reproducido a todo color (como los demás referentes pictóricos de sus vídeos) en el catálogo de 'The Passions'. Las dimensiones de la obra son colosales, con unas figuras de tamaño superior al natural, y una toma hecha con un punto de vista muy bajo, acentuándose así su apariencia de solemnidad monumental. Pero lo más interesante es que ambas mujeres se aproximan una a la otra con una lentitud tal que parece difícil percibir en ellas movimiento alguno. *The Greeting* exigía abandonar la percepción casual y rápida de las imágenes que es característica de la cultura de masas en favor de una permanencia prolongada ante la obra similar a la que debemos adoptar cuando nos enfrentamos a los complejos cuadros de la pintura tradicio-

El punto de partida de la muestra es el diálogo con el pasado; los maestros indiscutibles del primitivismo flamenco o del renacimiento italiano inspiran los temas, la composición e incluso el uso del color.

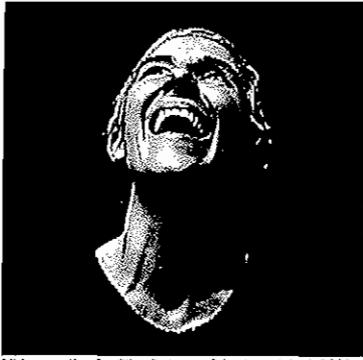
Mediante esta estrategia Bill Viola prácticamente suplanta al crítico en la elaboración del discurso histórico-artístico sobre sus videocreaciones, y se garantiza la entrada en la historia sin pasar por la criba de la teoría.

nal. La imagen en movimiento era tratada casi como una representación estática. O al revés, pues la toma fija de la fotografía se disolvía lentísimamente mediante deslizamientos formales imperceptibles hasta permitirnos, con algún esfuerzo, reconstruir una escena distendida en el tiempo, cuyo contenido dramático crecía en un territorio ambiguo en el que las cosas no son nunca lo que parecen. Recordemos que ni la caja de luz habitual (o la diapositiva) fotográfica se mueve, ni la proyección filmica se para. Un nuevo medio había sido inventado, y el mismo Viola quedó tan impresionado que se dedicó a explorar al máximo todas sus posibilidades.

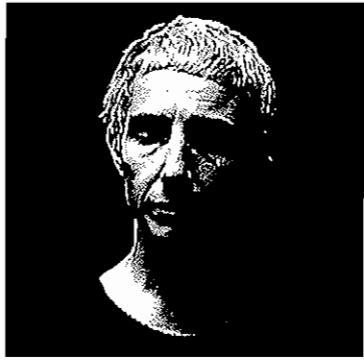
El resultado de esa indagación es la serie toda de las pasiones. Algunos de estos trabajos nos hacen pensar que se trata de una recreación sistemática de ese asunto tradicional evocado en el título general. Aunque el número de las pasiones nunca fue determinado con exactitud (hasta varios centenares aparecen en algunos manuales antiguos para uso de los artistas), parece que hubo una tendencia a reducirlas a las cinco básicas siguientes: amor, dolor, sorpresa, triunfo y alegría, con dos manifestaciones extremas y contrapuestas como son la risa y el llanto. A ello podría haberse referido

Viola, en efecto, al elaborar las diferentes versiones de su quinteto: *The Quintet of the Astonished*, *The Quintet of Remembrance*, *The Quintet of the Silent*, y *The Quintet of the Unseen*. En cada uno de ellos vemos cinco personas adultas de ambos sexos interpretando diferentes movimientos anímicos, con independencia los unos de los otros, aunque unidos en el mismo encuadre, que es casi un primer plano colectivo, frente al espectador. Pero no está claro que en cada uno de ellos se representen las cinco pasiones mencionadas más arriba. Una vocación sistemática más clara tiene *Six Heads*, donde el rostro del mismo actor —un hombre enjuto y de edad madura— se repite seis veces: «Todas las cabezas dice el propio Viola en el catálogo empiezan con una expresión neutral se van diferenciando progresivamente, intensificando estados de alegría, pena, enfado, temor y asombro respectivamente, regresando al estado neutral al cabo del ciclo de 18 minutos». Ya vemos que no hay coincidencia con la lista que hemos dado anteriormente y o bien sobra ahí una cabeza o falta alguna de las pasiones.

Hay confusión, pues, en el inventario, y no es extraño en consecuencia que se adopten preferentemente los dos extremos mencionados más arriba.



Video studies for *The Quintet of the Astonished*, 2000



ba, o para ser más claros todavía, que Viola haya decidido especializarse en la representación del dolor y de sus estados adyacentes: la tristeza, la angustia y el llanto. Ya hemos hablado del *Varón de dolores*, una pequeña pantalla enmarcada en la que hay un hombre joven llorando desconsoladamente. *Dolorosa* es un díptico con el primer plano de una chica de raza blanca pelirroja y de un joven mulato con perilla; ambos aparecen expresando el dolor extremo, con abundantes lágrimas corriendo por sus mejillas. Otro ejemplo es *Observance*, donde una hilera de personas de diferente raza, género y edad desfila ante algo que se halla situado más o menos en el lugar que ocupa el espectador, y lo miran con sentimientos que oscilan entre el dolor y la conmiseración. Es

difícil evitar la sensación de que nos hallamos en un velatorio y de que el hipotético cadáver al que miran todos ocupa nuestra misma posición: yo, el espectador, en tanto que muerto mirón, soy el ser ante el cual se muestran entristecidos esos representantes genéricos de la condición humana; yo como ser doliente, como víctima ideal, soy el objeto de la piedad de mis semejantes.

Conviene en este punto hacer algunas consideraciones sobre la textura y sobre las modalidades de exhibición de estas obras. Hemos hablado de la extrema ralentización de las tomas y de cómo esta técnica suponía, en nuestra opinión, la creación de un nuevo medio, a mitad de camino entre la imagen móvil video-filmica y el estatismo de la fotografía. Viola empe-

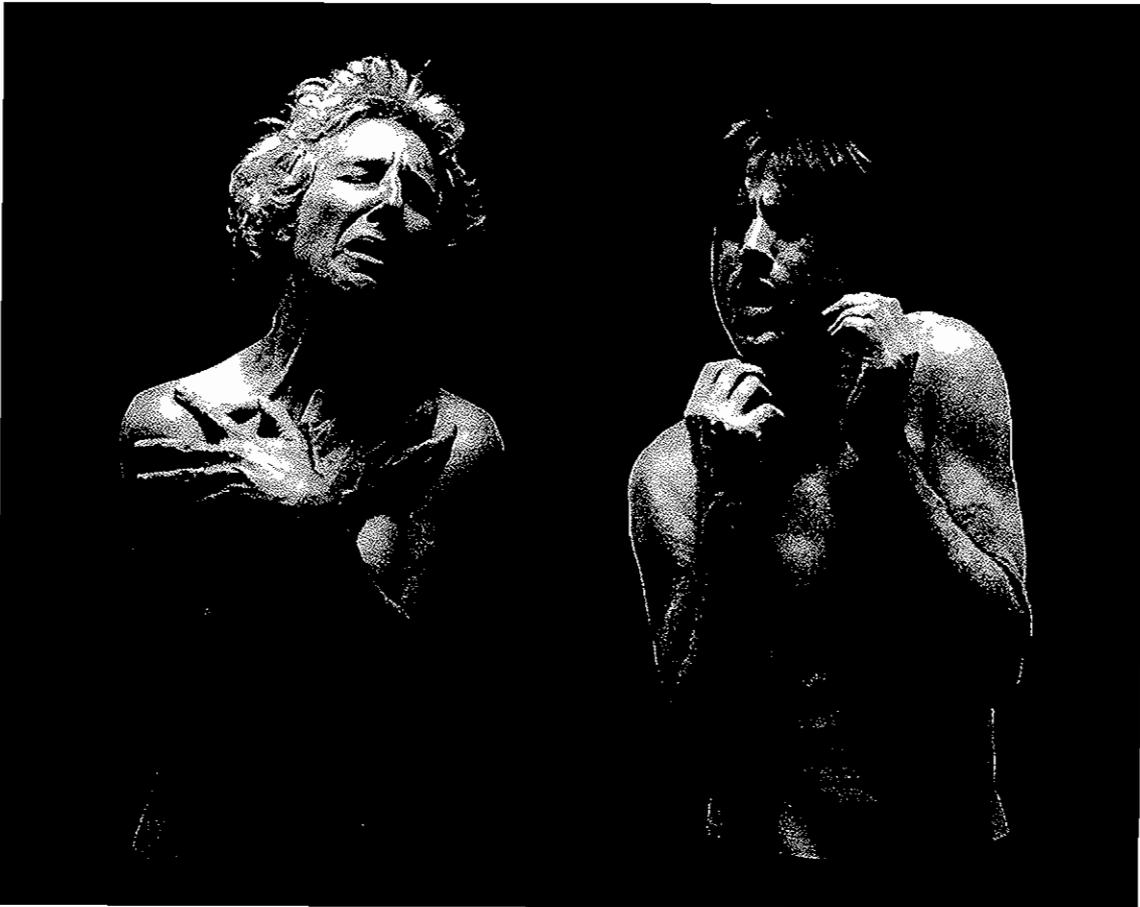
zó proyectando estas creaciones sobre pantallas y ha continuado haciéndolo en las obras de gran formato. A veces se trata de proyecciones delanteras, como en el cine clásico; buenos ejemplos de ello serían cosas como la serie monumental *Five Angels for the Millennium* (exhibida ahora permanentemente en la Tate Modern de Londres) o *The Crossing*. En ésta, la pantalla está en el centro de una gran habitación, y un hombre avanza, por ambos lados, desde el fondo hasta quedarse quieto y de pie en el primer plano; en una cara se proyecta su desaparición entre las llamas y en la otra vemos un desvanecimiento similar después de una poderosa lluvia que acaba en una inundación. Otras obras son retroproyecciones que funcionan como cajas de luz móviles tal como se

La percepción rápida y casual característica de la cultura de masas se sustituye por la reproducción ralentizada; la nitidez de las pantallas de plasma permite un estudio minucioso de las manifestaciones pasionales.

aprecia en *Emergence*, uno de los trabajos más ambiciosos de todo el ciclo. En esta ocasión hay dos mujeres esperando a los pies de una especie de tumba-pozo-altar (inspirado en una obra de Masolino, como ya hemos dicho) del que emerge luego, con notable desbordamiento acuático, un joven desnudo, de aspecto cadavérico, que es recogido y depositado en el suelo por las dos figuras femeninas.

Me interesa resaltar el hecho de que en estas proyecciones las obras son tan grandes que ocupan toda una pared. Se diría que la textura de las imágenes, su misma simplificación estructural, las hace semejantes a la pintura mural, y hay algo en estos trabajos que nos recuerda a Giotto, a Masaccio o al mismo Miguel Ángel (y no sólo a Masolino). En las retroproyecciones la imagen emerge desde dentro, como la pintura que penetra en la masa parietal de la pintura al fresco. Los videos de Viola son murales monumentales de la era digital, y dado el tufillo religioso de la serie, bien podrían considerarse como alternativas plausibles para una decoración adecuada de los templos del siglo XXI.

¿Y el equivalente de las antiguas tablas de devoción, de los retablos pequeños, o de los viejos lienzos de dimensiones moderadas? Viola lo ha descubierto en las pantallas de plasma, planas, cuya nitidez extrema y facilidad de transporte, las hace muy similares a los cuadros de la pintura tradicional. Es ahí donde se pueden apreciar los matices más sutiles y escondidos de la representación, y donde podemos volver a redescubrir uno de los más prodigiosos inventos del arte occidental: la transparencia y la textura de las lágrimas, un logro histórico indudable de los primitivos flamencos. El plasma de las pantallas reproduce lo que aparece en ellas como si fuera una materia dúctil, una especie de cera luminosa que cambia (o permanece) siguiendo impulsos electrónicos complejos, pero que es percibida como algo físico, al alcance de la mano. El videoartista que trabaja con estas pantallas puede alimentar la



Union, 2000



Unspoken (Silver & Gold), 2001



Los cambios de expresión reflejan el proceso de las emociones, entre las cuales el artista parece preferir el dolor o sus estados adyacentes. El tamaño de las figuras, superior al natural, las tomas, con un punto

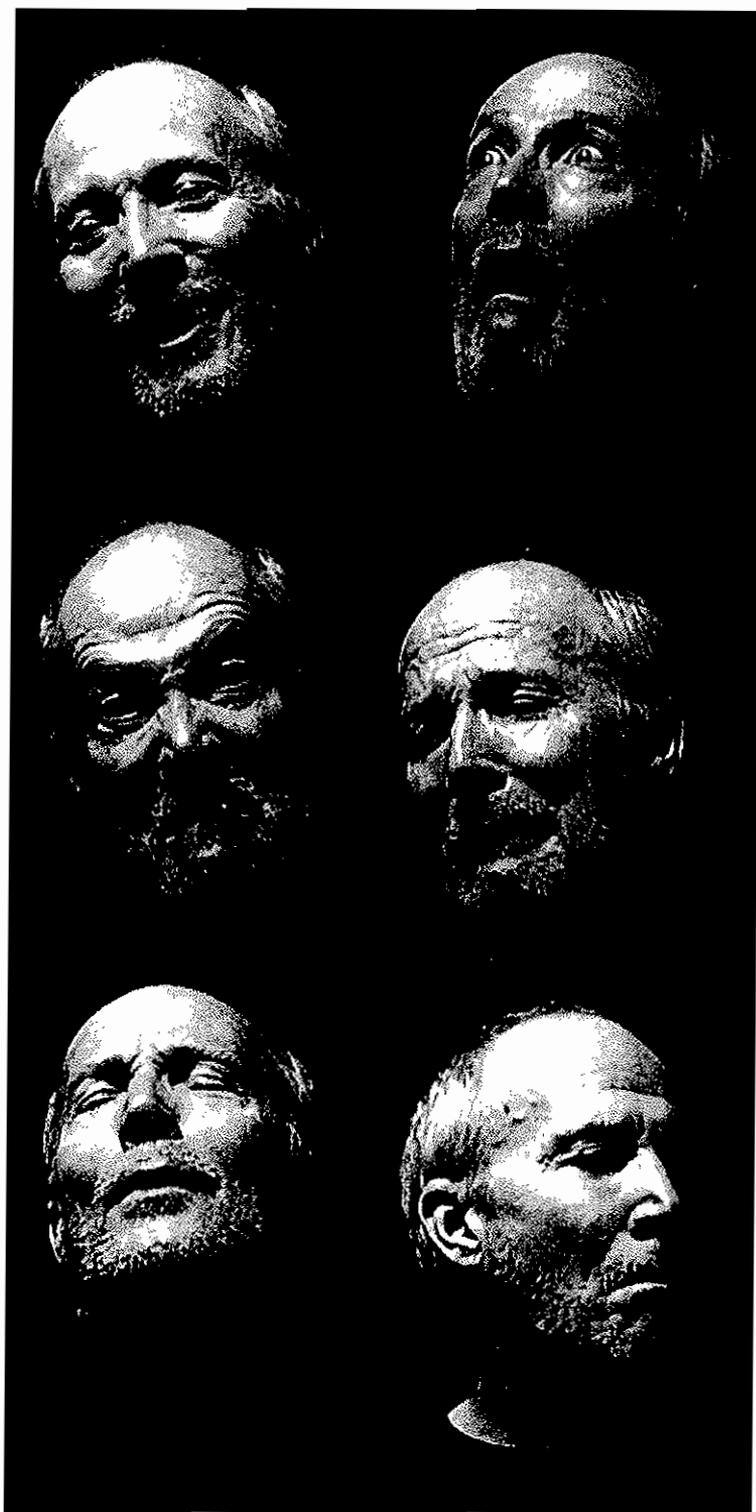
de vista muy bajo, así como las texturas (izquierda, proyección de vídeo sobre dos paneles revestidos de pan de plata y oro) distorsionan la carga dramática de estos monumentales murales digitales.

fantasía inconsciente de que esculpe o moldea las imágenes. Parece el medio más adecuado para la lenta deliquescencia, para el deslizamiento figurativo y la disolución imperceptible. Para presentar, en suma, la confusión entre lo líquido y lo sólido. ¿Se nos ocurre un asunto más adecuado a este soporte y a la técnica de la ralentización extremada que la representación del dolor y de las lágrimas?

No se puede negar, pues, que Bill Viola ha logrado un alto grado de coherencia entre una técnica, un soporte, un tema y unas modalidades de exhibición. La obra titulada *Surrender* podría ejemplificar muy bien lo que estoy tratando de decir: un hombre y una mujer, cuyos torsos aparecen simétricos y verticalmente, con rostros doloridos, se van agachando hasta sumergirse en el agua que parece cubrir la parte inferior de sus cuerpos; en ese momento las imágenes se deshacen, igual que los reflejos en una charca, mostrando la desaparición de todo en un especie de 'mar de lágrimas', como si la elevada temperatura de la emoción extremada hubiera fundido la misma pantalla de plasma.

panel de la derecha, introducirse en la cama mientras vemos por el ventanuco superior que se trata ya de la noche cerrada. Todas las preocupaciones pseudomísticas o religiosas de Viola están presentes aquí, con una curiosa glorificación de la vida contemplativa: nada que se aleje mucho, en realidad, de lo que parece deducirse de las otras obras presentes en 'The Passions'. Pero en *Catherine's Room* se nota un poco más la endeblez intelectual de la operación, la impostura ideológica que supone esta exhibición artificiosa y artificial del dolor considerado como algo abstracto, al margen de las circunstancias concretas que lo provocan en cada caso. La tal Catherine es una falsa monja laica, y las lágrimas (o las risas) de los otros paneles de 'The Passions' no logran superar en intensidad a la fijación de la pasión en su momento culminante (que es la característica de la imagen estática, pintada o fotográfica) ni a la potencia catártica de su reproducción en tiempo real (que es lo peculiar de las emociones presentadas en el cine o en el teatro).

Y ahora es cuando nos damos cuenta del verdadero sentido de este ciclo. Sus pretensiones de emular a los antiguos nos parecen algo *naïf*, o una simple cursilería pretenciosa, a no ser que tomemos todo ello como un conjuro o como una refutación global de la emoción protagonista que es, como ya hemos dicho, el dolor: con la lentitud extremada de su técnica no hay, ya lo hemos dicho, ninguna mimesis del padecimiento que pueda suscitar en el espectador los mecanismos de identificación, pero tampoco encontramos un fotograma preciso (una pintura estática) que lo encarne de un modo convincente. Y así es como se da la paradoja de que 'The Passions', que es la representación más apoteósica de las pasiones de todo el arte contemporáneo, es también la más desapasionada. Se diría que las lágrimas de sus actores profesionales han sido neutralizadas en la pantalla, sustituidas por los movimientos lentísimos de un mero mar de plasma.



Six Heads, 2000

Dolor desapasionado

Pero no quiero acabar sin aludir a una obra que Viola parece considerar importante como es *Catherine's Room*, claramente inspirada en las predelas de los retablos renacentistas (concretamente en *Santa Catalina de Siena rezando*, de Andrea di Bartolo). Consiste en cinco pantallitas de plasma rectangulares, montadas horizontalmente y en las que se repite el mismo escenario: una habitación austera, con vigas y el pavimento en rigurosa convergencia perspectílica; el mobiliario cambia en cada recuadro para que podamos ver las distintas actividades de la protagonista (siempre a tiempo lentísimo): levantarse y hacer yoga, por la mañana, a la izquierda; coser durante el día en el panel segundo; estudiar, al atardecer, en el tercer recuadro; rezar, aparentemente, encendiendo velas ante una especie de altar, al anochecer; finalmente, en el

ARTÍCULO

Las pasiones de Bill Viola

Fernando Castro Flórez

Descubrir el arte, ISSN 1578-9047, N° 72, 2005, pags. 60-67

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

DESCUBRIR EL

ARTE

Año VI nº 72 • Febrero 2005 • 3,60 €
Con CD compatible con DVD: 8,95 €

PASIÓN EXPRESIONISTA

El Thyssen rastrea la vida
y la obra de los pintores
que fundaron Die Brücke

Andele!... en ARCO
se embarcan en Madrid
s últimas propuestas
artísticas de México

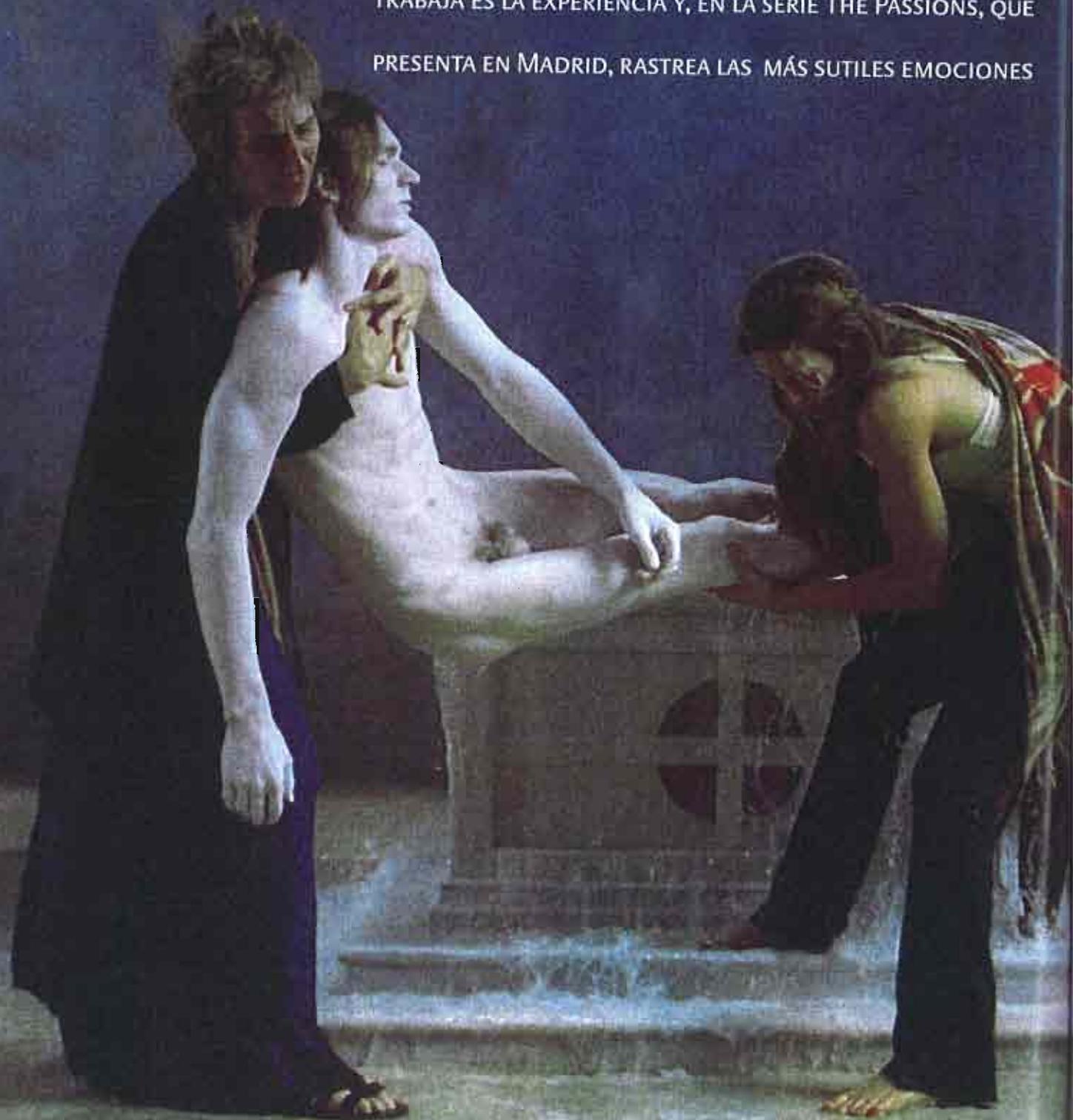


El lirismo de Bill Viola
El artista que se adentró en la
mística explora en sus nuevas
obras las emociones más sutiles

El final de Caravaggio
La National Gallery
de Londres analiza la
turbulenta carrera del pintor

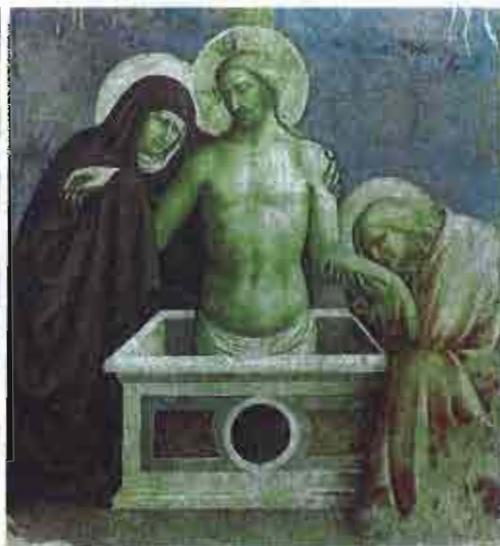
LAS PASIONES DE
BILL VIOLA

EL INTERÉS POR LA MEDITACIÓN HA LLEVADO AL ARTISTA A
ADENTRARSE EN LA MÍSTICA. LA MATERIA PRIMA CON LA QUE
TRABAJA ES LA EXPERIENCIA Y, EN LA SERIE THE PASSIONS, QUE
PRESENTA EN MADRID, RASTREA LAS MÁS SUTILES EMOCIONES



Emergence
(Aparición), 2002.
Video de alta
definición en color
retroproyectado
sobre
pantalla montada
en la pared, en una
sala a oscuras.
2 x 2 m,
fotogramas de
vídeo.

Pietà, de Masolino,
Empoli, Colegiata
de Sant' Andrea,
derecha.



FRANCESCO CASTRO

BILL Viola es, sin ningún género de dudas, uno de los artistas contemporáneos más prestigiosos, caracterizado por una tendencia hacia el lirismo y un uso de los dispositivos videográficos al servicio de unas preocupaciones espirituales de gran calado. Interesado, desde principios de los años setenta, por la música y, en general, el sonido, colaboró con el compositor David Tudor y realizó grabaciones prologadas, por ejemplo, en el interior del Duomo, así como en muchos otros lugares religiosos de Florencia, convencido de que el sonido tiene un papel crucial en el sentimiento de lo inefable. En buena medida, utilizó la cámara como un micrófono visual con el que grababa "campos", en vez de fijar "puntos de vista". Los trabajos que realizó entre 1973-1979 son meditaciones sobre las posibilidades del medio, indagaciones estructurales en las que es manifiesto su interés por establecer una comunicación consigo mismo, atravesando el narcisismo hasta una dimensión de enorme tensión, tal y como sucede en

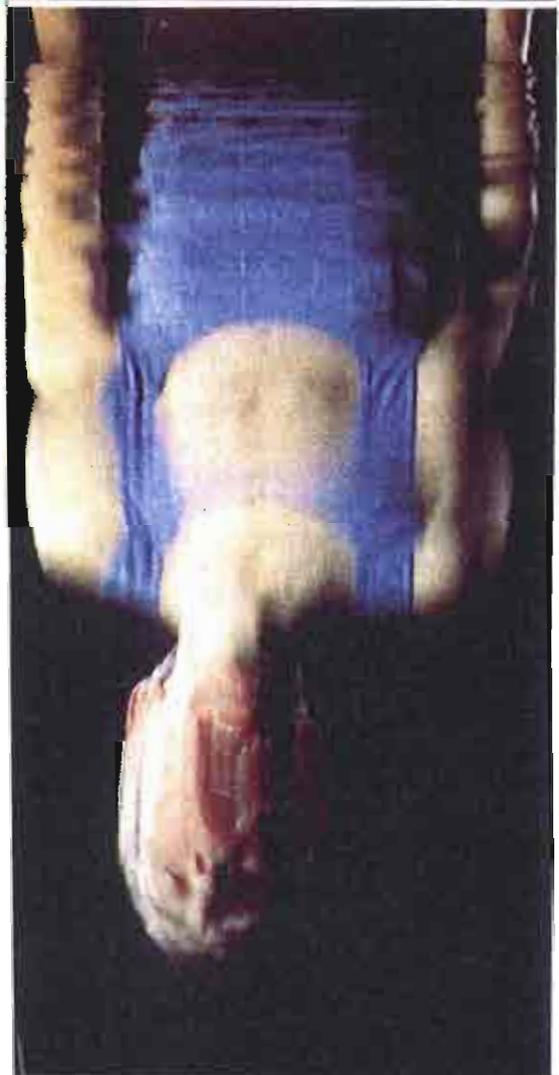
The Space Between the Teeth (1976), donde asistimos al despliegue del grito del artista. "Mi trabajo -dice Bill Viola- está centrado en un proceso de descubrimiento y realización personal. El vídeo es parte de mi cuerpo; es intuitivo e inconsciente". En pos de los orígenes míticos del hombre, viajó a lugares como las Islas Salomón, donde grabó bailes y rituales; a Java, para rodar un documental sobre la música tradicional; a Ladakh, en el Himalaya, donde visitó monasterios tibetanos budistas y recogió el sonido de diferentes prácticas religiosas, o a las Islas Fidji, donde registró una ceremonia de los habitantes hindúes que consiste en andar sobre el fuego. Este lector del Corán, los textos budistas y el misticismo sufí, considera que uno de los grandes acontecimientos de nuestro siglo ha sido la transmisión del antiguo conocimiento oriental a Occidente, siendo decisivas las enseñanzas del maestro zen Suzuki y los ensayos de Coomaraswamy. Bill Viola atiende insistentemente al interior en el que, según él, está todo,



Surrender (Rendición), 2001.

Díptico de vídeo en color sobre dos pantallas de plasma montadas verticalmente en la pared, 204,2 x 61 x 8,9 cm, fotogramas de vídeo

Dolorosa, 2000, díptico de vídeo en color en dos pantallas planas LCD unidas por una bisagra y colocadas en pie sobre una peana, 40,6 x 62,2 x 14,6 cm, fotograma de vídeo, página siguiente.



quiere abrir el lado emocional de nuestra naturaleza que ha sido olvidado por Occidente, perdiéndose de esa manera la compasión que es la más humana de las cualidades. Su interés absoluto por la meditación le ha llevado a adentrarse en la obra de místicos como Djálat al-Din al Rumi, Chuang Tzu, san Juan de la Cruz o el Maestro Eckhart que encarnan, de forma espléndida, la naturaleza de la obra de Arte. Viola rescata aquella vía negativa que, desde la religión oriental al gnosticismo o el Pseudo-Dionisio Aeropagita, advierte que es imposible conocer a Dios, siendo como es totalmente otro, independiente y completo. Frente a la divinidad, la mente humana se convierte en algo vacío, entra en una nube de ignorancia, aunque ésa es, precisamente, la posibilidad para lo más elevado desde el interior, por medio del amor, de eso que nombramos como iluminación. "Después de haber consagrado tanto tiempo al estudio de la religión oriental y del misticismo islámico -comenta Bill Viola en una entrevista con Jörg Zutter-, y después de haber rechazado mis raíces cristianas, me entusiasmo descubrir que un mismo hilo recorría toda mi historia cultural, algo que jamás había imaginado. Lo consideré como una tendencia básica del hombre, más que como un movimiento específico y esto clarificó muchas cosas, como la naturaleza universal de la experiencia mística, la esencia de la creatividad y la inspiración, cuestiones como la soledad frente a la comunidad, o el papel de la visión del individuo en la

LINA FRASE DE BILL VIOLA

sociedad. Esto también ha supuesto un gran apoyo a mi propia práctica artística. Yo adopto el papel del místico en el sentido de seguir una 'Vía Negativa', en la que siento que la base de mi trabajo está en el 'desconocimiento', en la duda, que se pierde en las preguntas y no en las respuestas". El vídeo es un poderoso instrumento que acaso pueda hacer visible lo que no lo es, aunque para ello, tal y como hizo el mismo Bill Viola en *Chott el-Djerid (A Portrait of Light and Heat)* (1979), uno tenga que enfrentarse a los espejismos del desierto.

TIEMPO Y EXPERIENCIA

Una frase de Cézanne, que Bill Viola suscribe completamente, es aquella en la que dice: "En este instante hay un momento que siempre está pasando. Debemos convertirnos en ese momento". Su voluntad de representar el tiempo como una acción dinámica está determinada por su comprensión del presente como una realidad compleja a la que retornamos inevitablemente, esto es, por una visión concéntrica del acontecer. Podemos ver en *Ancient of Days* (1979-1981) cómo la destrucción, al ser rebobinada se convierte en creación, el paso de los ciclos de tiempo nos conduce hasta la melancólica visión de una naturaleza muerta. Para Viola, la verdadera materia prima de su Arte no es la cámara ni el monitor, sino el tiempo y la experiencia, siendo el lugar de la obra no una habitación determinada sino la mente y el corazón de aquel que está dispuesto a ver. La obra de



MUSCIBIBLIOTECA: "METER EL INFINITO EN LA PALMA DE LA MANO Y LA ETERNIDAD EN UNA HORA"

Jung le sirvió para entender las imágenes arquetípicas como una especie de arqueología visual de la mente y cobrar conciencia de que aquéllas tienen un poder de transformación en el interior del individuo, "que el Arte articula un proceso de curación, de desarrollo o de realización, en resumen, que es una rama del conocimiento, una epistemología en el sentido más profundo y no sólo una práctica estética". En la videoinstalación *Threshold* (1992), el espectador entra en una habitación, a través de una puerta dispuesta en medio de un panel electrónico luminoso con noticias del mundo que ofrecen toda la violencia y frivolidad que nos acuna, en la que somos hechizados por tres proyecciones de personas que duermen: su respiración, ajena a la

catástrofe de la realidad, nos impulsa a adentrarnos en la dimensión de lo inconsciente, mientras que en *The Sleepers* (1992), dentro de toneles metálicos, vemos rostros de personas que duermen y, de cuando en cuando, cambian de posición.

Una de las obras más impresionantes de Bill Viola es *Nantes Triptych* (1992), en la que un personaje, bajo el agua, pasa de la calma a la mayor de las turbulencias, flotando en el vacío entre la muerte y la filmación de un nacimiento. En 1991 había fallecido la madre del artista y nueve meses después nació su segundo hijo, acontecimientos determinantes tanto del tríptico cuanto de *Heaven and Earth* (1992). Viola, preocupado por la relación entre microcosmos y macrocosmos, atraviesa el espejo o, mejor, lo hace girar en el espacio para

ofrecer tanto la multiplicidad del mundo cuando llegar al simbolismo esencial del agua, aquella mezcla de disolución y renacimiento de la que hablara Bachelard. Pienso en obras como *The Reflecting Pool* (1977-1979) en la que alegoriza el bautismo o *Angel's Gate* (1989) con las imágenes, fundidas en negro en clara alusión a la muerte, de velas apagándose, frutos cayendo del árbol o una familia posando para una fotografía, cosas que recordamos, aun o que están a punto de ingresar en el olvido, gestos decisivos y visiones que nacen y más abandonan como la del niño que nace ante nuestra mirada, pero también acontecimientos que nos surten en la mayor de las tristezas. Bill Viola ha comprobado que la grabación en bruto y en vivo de cosas de nuestro contexto habitual revela experiencias



JAUME PLENSA

ópera, teatro y amigos

fundación



MUSEO COLECCIONES ICO

Del 3 de febrero al 24 de abril de 2005

Zorilla, 3. 28014 Madrid Tel/fax 91 420 12 42

Martes a sábado de 11:00 a 20:00 h. Domingo y festivos de 10:00 a 14:00 h.
Lunes cerrado. Talleres infantiles todos los sábados a las 11:00 previa reserva



Catherine's Room (La habitación de Catalina), 2001, políptico de video en color sobre cinco pantallas planas LCD montadas sobre la pared, 38,1 x 246,4 x 5,7 cm.

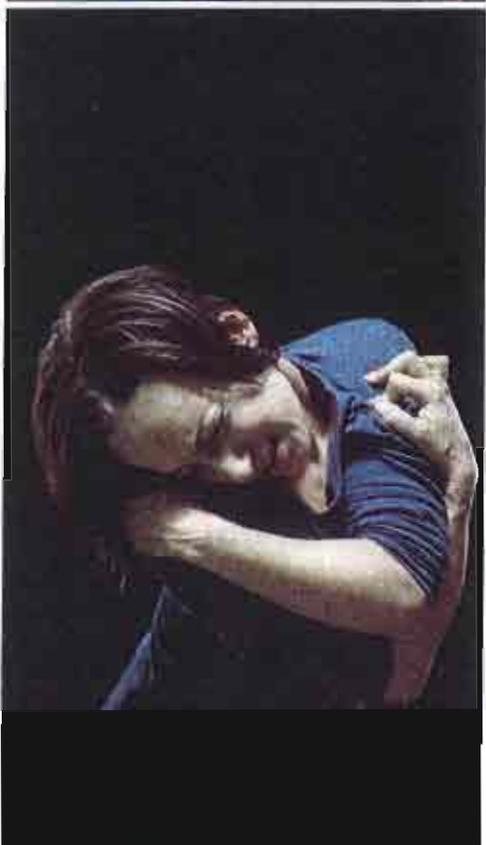
que son universales, profundas y misteriosas, guardando un parecido metafórico con ecuaciones dejadas de lado por un matemático porque no tienen solución: "Justamente esos misterios –apunta el genial artista del video–, en el sentido más auténtico del término, existen sin que tengan que ser resueltos, sino más bien experimentados y habituados". Es como si las imágenes fueran llamadas para que despertemos, visiones que nos llevan hasta las fuentes simbólicas de la vida, algo que encontramos en *The Passing* (1991), que este artista considera como una respuesta personal a los extremos espirituales de nacimiento y muerte en la familia, en la que, utilizando imágenes nocturnas en blanco y negro y escenas subacuáticas, representa un mundo crepuscular en las fronteras de la percepción y de la conciencia humana, donde se funden las múltiples vidas de la mente (memoria, realidad y fantasía). La respiración del artista es el bajo obstinado de un viaje

hacia la oscuridad que, de nuevo, le lleva a los desiertos, en este caso, a los de Nevada, de Utah, o de los alrededores de Los Ángeles.

IMAGEN DE LA VERDAD

Viola sabe situarse en lo paradójico, acompañar al sujeto de *The Messenger* (1996) en su gesto de salir a la superficie del agua, tomar una bocanada de aire y volver a hundirse, contemplar, sin caer en la mentalidad apocalíptica, un MacDonalds junto a una pagoda budista en Japón o yuxtaponer la cita de Rumi "toda imagen es una mentira" con otra de William Blake en la que se afirma que "Todo aquello en lo que se puede creer es una imagen de la verdad". Muerte y nacimiento, sueño y rememoración, están trenzados en estas visiones tensadas entre lo místico y lo romántico. "Para los místicos de la Antigüedad –advierte Michael Rush–, a quienes Viola reverencia, las llamas y el agua son símbolos de un amor que todo lo consume y que aniquila al

viejo yo en un nuevo estado de unión contemplativo". Las oraciones de *To Pray Without Ceasing* (1992), combinadas con fragmentos del *Canto a mí mismo* de Whitman, han sido escuchadas, el ciclo de luz y fuego, tierra y desintegración, agua y oscuridad no lleva al desconsuelo, sino que parece que Bill Viola quiere sugerir que hay redención. En la espectacular instalación *Going Forth By Day* (2002), comisionada por el Deutsche Guggenheim de Berlín, parte del *Libro de los Muertos* egipcio y de los frescos de Giotto para la Capilla Scrovegni en Padua, para componer un ciclo de proyecciones que ocupan una estancia inmensa. Allí asistimos al nacimiento, al pasar de gentes por una zona boscosa, a una alegoría impactante del Diluvio, al último viaje, esa agonía dentro de una casa junto a un lago en el que un barco está siendo cargado con toda clase de mercancías, y a la situación de un cuerpo de rescate exhausto tras la catástrofe. La extraordinaria belleza de



Fotogramas de *Silent Mountain* (Montaña silenciosa), 2001, díptico de video en color sobre dos pantallas de plasma montadas una junto a otra en la pared, 102,1 x 121,9 x 8,9 cm.

esa obra es difícil de describir, como tampoco pueden sintetizarse los sutiles símbolos sobre lo cotidiano, el sueño, el recuerdo y la esperanza.

ANTIGUO SABIO

En el año 1998, estuvo invitado en el Instituto de Investigaciones del Museo Getty, como artista residente, desarrollando la cuestión de la representación de la pasión, esto es, de esas expresiones extremas que, por su naturaleza, son tan abrumadoras e irracionales que no se pueden analizar y debatir de la misma forma que se hace con otras cosas. Bill Viola indaga en el dolor, el llanto, la rabia, la duda o la carcajada, retomando las imágenes devocionales de la tradición de la pintura medieval y renacentista. El fascinante ciclo de *The Passions*, presentado anteriormente en el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles y en la National Gallery de Londres, incluye obras como *Observance* (2002), que se basa en *Los cuatro apóstoles* de Durero o *Emergence* (2002), que toma como referencia la *Pietà* de Masolino. Este artista afronta la cuestión de cómo pintar la visión sobrenatural, el sentimiento más profundo que atormentara a los místicos. "El método de Viola –escribe Rolf Lauter– es comparable al de un antiguo sabio que pasa revista a los innumerables acontecimientos de su vida para reproducir el espectro de la existencia, el cosmos subjetivo de su experiencia del mundo tangible. En este proceso destruye las fronteras de la percepción estética y la experiencia estética, integra al espectador y a sí mismo en sus obras e intenta hacer palpable su concepción de la presencia eterna del tiempo". Si en una obra como *Reasons for Knocking at an Empty House* (1982) se sometió a sí mismo a la prueba cuasi-chamánica de permanecer tres días despierto en una casa a la que él mismo como "el otro"

llamaba incesantemente sin encontrar respuesta, en su meditación videográfica sobre las pasiones recurre a actores silenciosos que tienen que encarnar la oleada de los sentimientos que, literalmente, les atraviesa. Este lúcido artista no cesa en su empeño de mostrar el límite de la existencia, revelando un mundo de intensas emociones, acercándonos a lo sublime: "Todo el aparato de producción –advierte–, la alta tecnología necesaria, todo ello debe converger en este tipo de instante sensible, silencioso y espiritual. Me interesan aquellos delicados momentos en los que la mente entiende algo de pronto, la revelación, la epifanía. Esos momentos íntimos descritos por poetas y pintados por pintores en todas las culturas. Es algo que ilumina desde el interior y no desde el exterior". La exploración emblemática del mundo personal, del ciclo de nacimiento, muerte y renacimiento, realizada con la cámara, que es como un ojo interior, entrega unos misterios extraordinarios, una concepción de la existencia como unidad orgánica en la que recuerdos y olvido, quietud mística y temblor de la naturaleza, desiertos y aguas primordiales, van dejando una profunda huella en la mirada del otro. Bill Viola graba esa gota de agua en la que se refleja el espectador, metáfora del paso de la vida, así como de la imperiosa necesidad de ver lo que no se puede ver o conseguir aquello que propusiera William Blake: "Ver un mundo en un grano de arena y un cielo en una flor silvestre, meter el infinito en la palma de la mano y la eternidad en una hora".

DATOS ÚTILES

Bill Viola: *The Passions*
Sala de Exposiciones de la Fundación "la Caixa", Serrano, 60, Madrid.
Teléfono de información: 902 22 30 40.
Hasta principios de mayo.

ARTÍCULO

Yo en movimiento. Video y autorretrato: ¡Encantado de conocerme!

Susana Blas

Exit: imagen y cultura, ISSN 1577-2721, N°. 10 (Junio/Agosto), 2003
(Ejemplar dedicado a: Autorretratos), pag. 113

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

EXIT

Autorretratos Self-Portraits

Esther Ferrer
John Coplans
Yasumasa Morimura
Jorge Molder
Lucas Samaras
Ryan Weideman
Vito Acconci
Pierrick Sorin
Bruce Nauman
Javier Pérez
Douglas Gordon
Nan Goldin
Jürgen Klauke
Claude Cahun



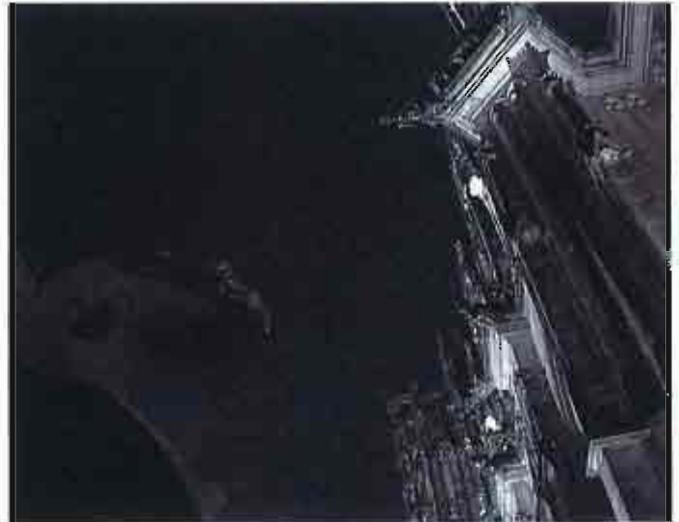
Vídeo y autorretrato: ¡Encantado de conocerme! / Susana Blas Brunel

*"Levanto el espejo de mi vida
En dirección a mi rostro: 60 años.
Lo lanzo y hago añicos el reflejo.
El mundo como de costumbre.
Todo en su sitio."¹*

Los paseos de Bruce Nauman en su estudio vacío del San Francisco de finales de los 60, siempre han conformado en mi secreta recopilación de "momentos decisivos" del devenir del arte contemporáneo, el ejemplo más eficaz de artista reflexionando en soledad, sin más apoyo que la fisicidad de su cuerpo en el espacio. Su incansable caminar, sus pateos, sus golpes, sus lanzamientos de pelota, o el chirriar de su violín, forman escenas que todos hemos visto alguna vez. Y nos decimos: "se trata del artista Bruce Nauman buscándose a sí mismo", despojándose de materiales, de disciplinas, de las técnicas y los discursos que acababa de superar en su reciente graduación en la universidad. Nauman, abarcando con sus zancadas la arquitectura de aquella tienda de ultramarinos que había hecho su estudio en 1966, se estaba preguntando cómo proceder: *"Por entonces no tenía estructura de apoyo para mi arte; ...no había ocasión para hablar de mi obra. Y un montón de cosas que estaba haciendo no tenían ningún sentido, así que desistí de hacerlas. Eso me dejó solo en el estudio; y suscitó la pregunta fundamental: ¿qué es lo que hace un artista cuan-*

do se queda solo en el estudio? Mi conclusión fue que si yo era artista y yo estaba en el estudio, entonces todo lo que estuviera haciendo en el estudio debería ser arte... A partir de este punto el arte se convirtió más en una actividad y menos en un producto".²

El planteamiento está claro: cualquiera de sus acciones se convertían en arte, sus rutinarias faenas protagonizadas por él mismo, eran arte, el propio artista era arte también... Pero si lo pensamos bien... su declaración de intenciones, su actitud, no eran tan distintas a las de cualquier creador que desde tiempos inmemoriales se ha enfrentado a la fría soledad de su taller esperando la inspiración o aplicándose a la disciplina de sus pinceles. La diferencia estaba en el registro que de esas rutinas estaba haciendo Nauman, en esa cámara encendida, fija, delante de la cual daba rienda suelta a sus pesares y búsquedas. Dejando la cámara fija, el artista aparecía y desaparecía ante nuestros ojos como si de un tiempo interrumpido y frágil se tratara, pero en realidad estaba perpetuando en esas cintas su devenir para siempre y yo diría que inaugurando un peculiar "autorretrato en movimiento". Pues este tipo de grabación, sin nadie detrás que maneje la cámara, provoca en el espectador la sensación de estar asistiendo a la visión de su propio reflejo, de su propio yo, generándonos en muchas situaciones, una angustia y una claustrofobia, agudizadas por la visión de un cuerpo encerrado en la caja del monitor, que asimilamos al nuestro. Esta aportación del vídeo es la que Josu Rekalde ha definido muy bien como "regis-



Pág. 113
Javier Pérez
Autorretrato, 1993
Fotografía blanco y negro
17 x 12 cm
Fotografía: S. Ugarte

Reflejos de un viaje, 1998
Video-stills. Video-proyección, 8'30"
Máscara de vidrio soplado, 13 x 22 x 9 cm
Cortesía del artista y Galería Salvador Díaz, Madrid



Bill Viola

*Reasons for Knocking
at an Empty House,*
1983

Videotape, black-and-white,
stereo sound; 19:11 minutes

Photo: Kira Perov
Courtesy of the artist



tro especular", intermediario entre el yo y la imagen. El mismo autor ha estudiado el paso que supone para el autorretrato poder transmitir el cuerpo físico en el espacio: *"La cámara de vídeo ha supuesto para el artista contemporáneo un espejo que registra todos sus movimientos, la captación y posterior registro (o enlatado) del reflejo, de su propio reflejo. Ha supuesto en definitiva la evolución del autorretrato, que se aleja de la focalización fácil que ofrece la imagen especular para centrarse en la experiencia del cuerpo". "El cuerpo físico del artista adquiere con las posibilidades que le brinda el vídeo, una dimensión que estaba perdida en el arte occidental, donde los valores intelectuales han primado respecto al hecho físico. La cámara de vídeo ofrece la posibilidad autoscópica de explorar la imagen de sí mismo".*³

"El vídeo es una habitación vacía"

Si el primer ingrediente en estos trabajos de autoexploración era el cuerpo del artista, el segundo será el escenario de la acción, y ese espacio, en los primeros "autorretratos" en vídeo, como los de Bruce Nauman, Bill Viola, Vito Acconci o Joan Jonas era una habitación cerrada, vacía, un estudio blanco, un interior. Este detalle, que en principio parece poco relevante, es clave para lograr el efecto de intimidad, y privacidad; de escondite desde el que conectar con el espectador, de tú a tú. Por eso es recurrente la asociación del vídeo con la casa desocupada en textos y títulos de estos primeros años. La vídeo-escultora Shigeeko Kubota definió la herramienta-vídeo en un célebre videopoema⁴ como "un apartamento vacío", en el que seríamos libres para crear, sin ataduras ni tradiciones, y Bill Viola realizó en 1983 *Razones para llamar a una casa vacía*⁵, una conocida experiencia que llevó al artista al aislamiento absoluto en una casa, durante tres días y tres noches, con una cámara de vigilancia encendida en todo momento. Sin dormir, Viola se abandonaba a los dictados de su cuerpo físico, al sufrimiento, a sus sonidos y pulsiones internas. Su cuerpo parecía prolongado entre las cuatro paredes de la estancia, y la habitación parecía tener vida a través de las respiraciones y degluciones del artista. Recientemente la artista letona Ene-Liis Semper, que también realiza acciones delante de la cámara, construyó una habitación blanca, pensada para saborear con su cuerpo. Ayudada

por la tecnología del vídeo, consigue lamer toda su superficie, incluyendo paredes, techo y suelo; haciendo, en mi opinión, un homenaje a estas primeras performances de encierro blanco.

Tampoco olvidemos que la casa, el hogar, era el ambiente natural del medio televisivo, ahora al alcance de los creadores, y no era difícil escaparse a esa conexión, aunque fuera desde la crítica. Técnicamente, la posibilidad de contemplar el vídeo en una estancia iluminada, que no posee el cine, dota a la imagen electrónica de esa capacidad de convivencia con tus objetos cotidianos, con las cosas, con la vida, frente al lado onírico, tenebroso, vampírico y mental del cine. El vídeo, sin necesidad de revelado, con su inmediatez e intimidad, desposeía a la imagen de grandilocuencia, de solemnidad, y la dotaba para la confesión, para el cuchicheo, para el acercamiento con el espectador tal y como Acconci persigue en sus trabajos de relación con el visitante al que dirige sus angustiosos poemas.⁶

Kathy O'Dell ha escrito sobre esta capacidad de la televisión para construir nuestra identidad en la intimidad del hogar y de cómo ésta, en manos de los video-creadores de los 70, se convertía en un espejo simbólico, provocando un yo fragmentado, pudiendo, en su opinión, continuar "la fase del espejo" lacaniana; ofreciendo nuevas identidades.⁷

Pero poco a poco, los límites de la pantalla se irán expandiendo, al igual que los escenarios en los que actuar, y los artistas salen a tomar aire al exterior. Exploran otros universos, incluso cotidianos, como serán los trabajos de Pipilotti Rist en el bosque, el agua o el supermercado. Y materias acuosas, idóneas para el reflejo, como los fluidos, que han sido siempre muy del agrado de Viola, son recuperadas por Pipilotti Rist y Patty Chang en trabajos más recientes.

Entre el narcisismo y el "conocimiento del ser"

"Para retratarme he escogido mi rostro. A veces, mi rostro mirando a mi rostro. En estas ocasiones la sombra del cuerpo aparece en mis vídeos, de manera que grabo mi propia imagen, o el reflejo en el agua de mi propio cuerpo (...) Juan Downey⁸

Una cámara de vídeo portátil, la ya mítica Sony Portapack, a la que mirar, como si del agua del lago se

tratara, y un monitor que nos devuelva nuestro reflejo, que fragmente nuestro cuerpo como un espejo.

Pero la identificación del espejo y la cámara no era sólo metafórica, muchos artistas pasaron literalmente de utilizar espejos en su performances a incorporar la cámara de vídeo; es el caso de Joan Jonas, una de las pioneras, que viniendo de la escultura configura en los años 70 una particular poética con la imagen electrónica, en la que tampoco faltan las máscaras, otro de los elementos clásicos de ocultamiento-desvelamiento de la identidad: *"La transición desde el espejo al vídeo fue muy suave, porque yo usaba monitores como espejos, al menos al principio. Me sentaba frente a los monitores y, mediante un sistema de circuito cerrado, me miraba a mí misma, jugaba con mi propia imagen utilizando diversos disfraces, máscaras, objetos, gestos... En mi primera performance, Organic Honey's Visual Telepathy, creé otra persona mediante el uso de una máscara erótica, una máscara de plástico semitransparente. Esta preocupación narcisista del yo, mirarse a sí mismo y transformarse, era un resultado natural del propio medio videográfico..."*⁹

En este sentido, en resonancia con estas primeras obras de Jonas estaría el vídeo de Javier Pérez, *Reflejos de un viaje* (1999), en el que el artista registra su deambular por las calles solitarias de una ciudad nocturna. La solemnidad de la escena la proporciona el vestuario severo, un traje de chaqueta y pantalón, y una máscara plateada que cubre el rostro de Pérez. Su caminar, tranquilo, meditado, serio, es casi una danza cansina, por escaleras y plazas desiertas, que va construyendo en nuestra mente un retrato interior del artista. Como en el caso de Jonas, contamos con los dos elementos borgianos: la máscara y el espejo, sutilmente sintetizados en uno: la careta plateada que le oculta; y sobre la que se forman reflejos al amanecer, cuando el artista se detiene delante del reloj, que se dobla en su rostro. El vídeo, por su parte se convierte en un nuevo espejo en el que se refleja la máscara, el artista y el propio yo del espectador que lo observa.

Es obvio que un halo narcisista¹⁰ envuelve estas piezas, aderezadas con efectos técnicos que permitían desdoblarse, superponer o descomponer nuestro rostro, unos ojos, la mano. Un "volcarse en el yo" que ha terminado difundiendo una imagen tópica del videoartista como un personaje "encantado de conocerse", de ahí nuestro

título, como un exhibicionista, que disfruta haciendo de sí y de su cuerpo el fin último de su trabajo. Pero en castellano, el término "conocerse" alude también al "conocimiento" a una investigación del ser más profunda, a un verdadero análisis de lo que somos en relación con los demás, nuestro cuerpo y el mundo, y es este segundo valor el que también me gustaría otorgar a la expresión "encantado de conocerse". Un sincero interés por penetrar allí donde otras disciplinas artísticas no han llegado; por explorar la mente, el alma, con una herramienta que supera lo retiniano, incorporando el tiempo, el espacio y el sonido, que de alguna manera dan una visión más global, más corporal, de la personalidad.

Considero que la lectura que podemos hacer de algunos vídeos de Bill Viola, Gary Hill, Pierrick Sorin, Pipilotti Rist o Javier Pérez, entre otros muchos, reconcilia el origen contradictorio del concepto de "persona" que se forja en occidente, que tan bien ha explicado Gabriel Villota: *"Foucault indaga en la antigüedad occidental para encontrar que aquella viene dada a partir de un doble origen, en parte contradictorio o enfrentado. Nos habla por un lado de la idea griega del "cuidado de uno mismo", que es realmente predominante en las culturas griega y romana, y por otro lado de la interpretación hecha a partir de aquí de la famosa fórmula del Oráculo de Delfos, "conocerse a uno mismo". Según Foucault este segundo precepto no sería más que un caso particular del primero... Sin embargo el cristianismo desplazó su atención hacia el conócete a ti mismo..."*¹¹ Es decir, el cristianismo basculó la balanza hacia un conocimiento del yo, desde la mente, frente a ese "cuidarse el cuerpo y el intelecto" por igual. Por eso en estos "autorretratos en vídeo" en los que como venimos analizando, el componente físico es tan crucial, percibo un camino de integración de ambas consignas: conocerse, pero intensamente, cuidarse, incluso curarse.

¿Autorretratos o autobiografías?

¿Es el autorretrato en vídeo una fotografía animada o es algo más? Tal vez uno de los aspectos más difíciles de catalogar, en un ámbito en el que las clasificaciones se escapan, y brillantes excepciones desmienten las reglas, sea el hecho de diferenciar, en el seno de estas creacio-





46

Patty Chang

Losing Ground, 2001
Single channel video,
video stills

Contortion, 2000-2001
Single channel video,
video stills
Courtesy Tilton/Kustera
Gallery, New York

nes con la imagen electrónica que tienen al "yo" como protagonista, entre el autorretrato en sí y la autobiografía; oscilación en parte lógica, dadas las ventajas que el juego con la temporalidad otorga al vídeo, para la anécdota, la biografía o la microhistoria.

El vídeo, de alguna manera, ampliaba el autorretrato fotográfico, extendiéndolo en el tiempo. Para Raymond Bellour el autorretrato videográfico nunca pierde su cualidad de imagen estática: "...El vídeo está animado por una pasión de imagen fija, de pintura, y sobre todo, de fotografía. Porque la foto es por excelencia imagen de la memoria, pero también la unidad más pequeña en que puede descomponerse la película así como la cinta de vídeo, cuando se congela la imagen, o cuando se aísla uno de sus fotogramas"¹² El crítico francés distingue el autorretrato de la autobiografía por la ausencia en éste de narración continua: "El autorretrato se sitúa por tanto al lado de lo analógico, de lo metafórico, de lo poético, mucho más que de lo narrativo. Su autor nos anuncia: "No voy a contarles lo que he hecho, pero voy a tratar de decirles quien soy".¹³

Pero lo cierto es que, aún funcionando teóricamente, resulta forzado mantener estos principios porque la historia personal ha ido impregnando las obras en los últimos años. Es el caso de las inclusiones de anécdotas de su vida en las acciones de Patty Chang, que provocan extrañeza y distanciamiento en algunas de su piezas, aunque en realidad no esté sino retomando la estrategia de confesiones con el espectador de Vito Acconci.

En otros ejemplos, el retrato de uno mismo no es tan abstracto, ni tan metafórico porque se cuenta a partir del "otro", incluso a partir del "doble". No olvidemos que cuando Narciso se contempla en las aguas del río, ve un rostro del que se enamora pero no sabemos si se reconoció en el reflejo o bien se enamoró de su yo, pensando que era otro; y este transvase de ángulos y de perspectivas se opera en muchas piezas sobre todo a partir de finales de los 80. Es lo que hace Gillian Wearing, ocupando el cuerpo del "otro" a partir de un estilizado travestimiento en las dos acciones en vídeo en las que ella actúa. Tanto en su baile en la calle, como en *Homenaje a la mujer de la cara vendada que vi ayer en Walworth*, (1995), la artista reproduce dos situaciones, dos pequeñas historias que previamente presenció: "una mujer bailando sola" y "una mujer que pasea con la cara

vendada"; y las hace suyas para hablar de ella misma y su relación con la gente, con los transeúntes.

En otros casos, "el otro" elegido, es un "otro próximo": la familia, los amigos, como partes inseparables de nuestro yo fragmentado. Son trabajos en los que aparecen progenitores, hermanos, compañeros; que incorporamos a la construcción de nuestra memoria; pudiendo ser imágenes de seres queridos ya desaparecidos como en el vídeo *Mi Padre* (1975), de Shigeo Kubota, en el que la artista abraza al monitor que emite imágenes de su padre, registradas poco antes de morir, en una unión que parece una fusión con su pasado, y una despedida a su infancia.

Más lúdico es el autorretrato en perspectiva *Los años de alcohol*, de Carol Morle, en el que tras poner un anuncio buscando a la gente que la trató entre 1982 y 1987, intenta construir su identidad a partir de los demás y en un periodo concreto de tiempo. Cómicamente el resultado del vídeo es inesperado pues la mayoría de los entrevistados terminan olvidándose de hablar de la artista que los convocó y se dedican a rememorar sus propias vivencias en ese momento, factor que enriquece la obra, pues ejemplifica lo fácil que nos resulta transitar entre el "yo" y el "otro".

Pero un caso paradigmático de convivencia del retrato abstracto y el biográfico es el *Triptico de Nantes* (1992), de Bill Viola, en el que la pantalla dedicada al artista sumergido en el agua, casi en un líquido amniótico, se sitúa entre dos pantallas a los lados, que están reproduciendo la grabación real de la muerte de su madre, y el nacimiento de su hijo, respectivamente, logrando una equilibrada fusión de lo particular y lo universal que trasciende su vida personal.

También magnífico y curioso es el vídeo: *Ready or Not, Here I Come* (1994), de Janine Antoni, en el que una cámara torpe juega al escondite con una Janine adulta a la que vemos esconderse en distintos sitios de una casa familiar. Enseguida entendemos que el que maneja la cámara es su padre, y tras una larga búsqueda por escondrijos y pasillos, logra encontrar a su hija, que totalmente desnuda reaparece de entre las faldas de su madre, consiguiendo un impactante efecto de nuevo nacimiento.

Pero aún nos quedaría una búsqueda más interna, en consonancia con este "buscarse en el cuerpo" que habi-

amos iniciado con Bruce Nauman deambulando por su estudio. Se trataría de un autorretrato más global, integrado, y holístico; que buscaría captar de cerca aquellas respiraciones y degluciones de Viola. Y si Pipilotti Rist se detiene cada vez más en la entradas y salidas de los fluidos del cuerpo en obras como *Blutclip* en la que tumbada en el bosque, se ofrece a una cámara juguetona y anticonvencional que busca su orificios inútilmente porque están taponados con piedras de colores; se logra dar el paso definitivo al retrato más interior y al tiempo más "otro", cuando se consigue retratar ese cuerpo involuntario, de órganos, tejidos y glándulas, en la experiencia que a comienzos de los 90 Mona Hatoum lleva a cabo

en *Cuerpo Extranjero*, obra en la que tras introducirse una microcámara en cada uno de los orificios del cuerpo, consigue hacer un mapa visual de las entrañas, completándose por fin el reto que se plantearon los primeros videoartistas de los 70 de llegar al "yo" más profundo, a partir de la materia corporal.

Susana Blas Brunel. Madrid, 1969. Es historiadora del arte contemporáneo, especializada en creación audiovisual y en las últimas tendencias del arte. Última su tesis doctoral sobre *Videoarte e Identidad* en la Universidad Complutense de Madrid. Profesora de *Técnicas Escénicas Audiovisuales* en la Escuela Superior de Arte Dramático de Torrelodones, Universidad de Kent, en Madrid. Comisaria independiente. Colabora de forma habitual como guionista con el programa *Metrópolis* (TVE).

- 1 Taigen Sofu, monje zen, 1555. Poema zen citado por Bill Viola en sus diarios: Bill Viola, *Reason for Knocking at an Empty House*, Anthony d'Offay Gallery, Londres, 1995, p. 205.
- 2 Declaraciones de Bruce Nauman recogidas por Neal Benezra en su artículo: "Bruce Nauman en perspectiva". Catálogo Bruce Nauman, exposición MNCARS, Madrid, 1994, p.28.
- 3 Josu Rekalde, "Anotaciones en los márgenes de un arte cibernético", *Lo tecnológico en el arte, de la cultura video a la cultura cyborg*. Virus Editorial, Barcelona, 1997, pp. 11 y 12.
- 4 Shigeko Kubota, *Video poem: Self-portrait*, 1976.
- 5 Título que también ha dado a su libro de escritos y diarios íntimos.
- 6 Josu Rekalde explica así las ventajas del video para difundir la imagen de uno mismo en relación con la fotografía: "Al cine le ocurre un poco lo que a la escultura, siendo un material tan caro y costoso, tiende a representar como la mitología, las pasiones, las glorias y las vejaciones del ser humano, hasta que con la llegada del video la imagen móvil se vulgariza, cualquiera tiene una cámara y vuelve a retomarse la imagen narcisista, la imagen de sí propiciada ya por la fotografía". Josu Rekalde, "Anotaciones en los márgenes de un arte

- cibernético", *Lo tecnológico en el arte, de la cultura video a la cultura cyborg*. Virus Editorial, Barcelona, 1997, p.11.
- 7 Esta teoría ha sido expuesta por Kathy O'Dell en su artículo: "Performance, Video and Trouble in the Home", *Illuminating Video*, Aperture, Nueva York, 1990, pp. 135-151.
- 8 Declaraciones de Juan Downey en *El arte del video*, José Ramón Pérez Ornia, RTVE-Ediciones del Serbal, Madrid, 1991, p. 89.
- 9 Declaraciones de Joan Jonas en "Como un espejo", *El arte del video*, José Ramón Pérez Ornia, RTVE-Ediciones del Serbal, Madrid, 1991, p.81.
- 10 Rosalind Krauss fue la primera en definir el video como una herramienta esencialmente narcisista en 1976.
- 11 Reflexión expuesta por Gabriel Villota, "Kusanagi, la nueva tecnología del yo", *Luces, Cámara, Acción: Videoacción en el cuerpo y sus fronteras*, IVAM, Valencia, 1997, p.107.
- 12 Raymond Bellour, "Cuerpos y enciclopedias", *El arte del video*, José Ramón Pérez Ornia, RTVE-Ediciones del Serbal, Madrid, 1991, p. 88.
- 13 Raymond Bellour, "Cuerpos y enciclopedias", *El arte del video*, José Ramón Pérez Ornia, RTVE-Ediciones del Serbal, Madrid, 1991, p. 88.

ARTÍCULO

Bill Viola. Las horas invisibles

Mus-A: Revista de los museos de Andalucía, ISSN 1695-7229, N.º. 8, 2007
(Ejemplar dedicado a: Museos locales: naturaleza y perspectivas), pags.
178-181

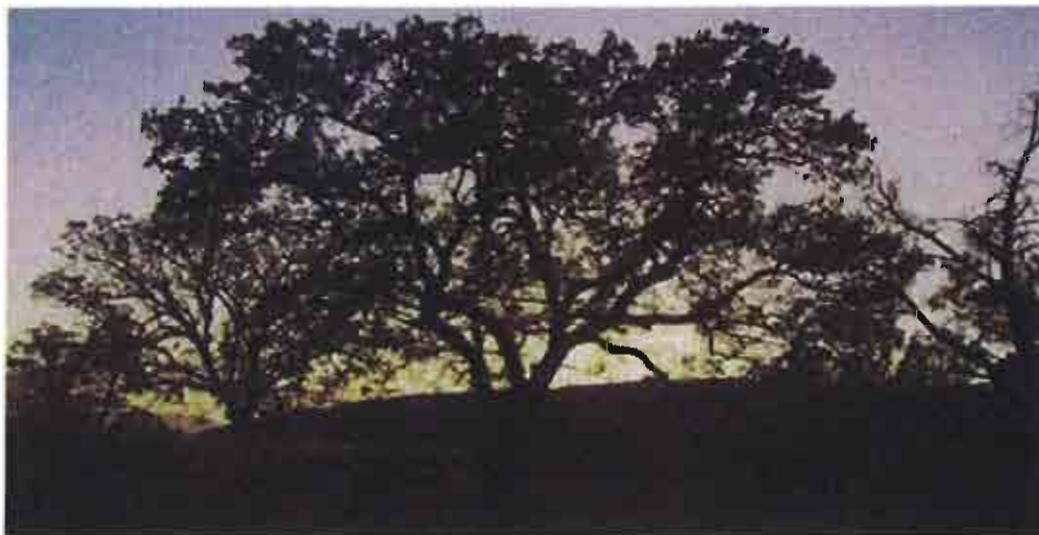
http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/PORTAL_musa_n8.pdf

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

BILL VIOLA. LAS HORAS INVISIBLES

NOTA DE REDACCIÓN



The Darker Side of Dawn, 2005.

CONSIDERADO UNO DE LOS PIONEROS del videoarte, junto a artistas como Nam June Paik o Gary Hill, Bill Viola (Nueva York, 1951) ha contribuido con su obra al establecimiento del vídeo como una de las corrientes más importantes del arte contemporáneo, por su expansión de las fronteras tecnológicas, su contenido y el alcance histórico de su trabajo.

La obra de Viola muestra una sensibilidad única en el tratamiento de la imagen en movimiento, analizando mediante la realización de cintas monocanal e instalaciones videográficas, los principios de la percepción humana y los estados de conciencia. Para ello recrea imágenes comunes, explora sentimientos, recurre a la memoria y aplica sus amplios conocimientos de filosofía.

Desde sus primeras obras, el interés de Viola ha sido aprehender la realidad más allá de la percepción del ojo humano. Su obra parte de las impresiones que adquiere al deambular, observando las imágenes del mundo real que posteriormente captura y transforma, imprimiendo en ellas significados más profundos. Bill Viola —tal como recoge en su texto "La naturaleza de las imágenes", publicado en el catálogo que se ha editado con motivo de esta exposición— no está interesado en la imagen basada en el mundo

materias, sino más bien en la imagen como artefacto, como resultado, como huella, o incluso en la imagen determinada por alguna experimentación interna. "Me interesa —afirma el artista— la imagen de ese estado interior y, como tal, debe considerarse una imagen absolutamente fiel y realista. Se trata de un enfoque de la imagen completamente opuesto —más desde dentro que desde fuera—. Por tanto, las imágenes que el ojo percibe no son importantes y pueden ser engañosas".

Desde finales de los años setenta, los vídeos y las instalaciones de Viola abordan la experiencia y las emociones humanas, a menudo expresada mediante imágenes de la vida cotidiana que el artista modifica. En su obra esta transformación del mundo ordinario se produce frente a la mirada del espectador, al que hace partícipe de una experiencia sensorial. En los años 80, amplía su ámbito de trabajo, incorporando referencias directas a la historia del arte y los escritos de poetas y místicos, judeocristianos, musulmanes y asiáticos orientales. A partir de esos años, su obra irá incrementando en escala progresivamente. Sus vídeo-instalaciones serán más complejas, sin abandonar la precisión y la simplicidad de obras anteriores.

Desde el año 2000, Viola emplea también la pantalla de plasma interesándose por temas relacionados con los mecanismos básicos de la percepción, los procesos introspectivos, la psicología, los sistemas tecnológicos complementarios, la psicofísica y el aprendizaje. Para él, el vídeo es una herramienta similar al lápiz, al papel. De ahí que las piezas de este último periodo estén concebidas como una obra pictórica e incluso que lo parezcan: se disponen sobre la pared, son silenciosas, fijas o casi inmóviles, al tiempo que ofrecen encuentros íntimos y directos. Este acercamiento a la tradición pictórica, la precisión de su proceso creativo y su ambiciosa gestión del arte ha hecho que la crítica internacional le asemeje a pintores clásicos como Rubens.

TEMA TÉCNICA

EXPOSICIÓN

Bill Viola: Las horas invisibles

VIGILANCIA

Del 8 de febrero al 18 de marzo de 2007

LUGAR

Museo de Bellas Artes, Palacio de Carlos V
Alhambra, Granada

ORGANIZA

Comisaría de Cultura de la Junta de Andalucía
y Ministerio de Cultura

PROYECTO

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

COLABORA

Patronato de la Alhambra y Generalife

LA OBRA DE VIOLA MUESTRA UNA SENSIBILIDAD ÚNICA EN EL TRATAMIENTO DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO, ANALIZANDO MEDIANTE LA REALIZACIÓN DE CINTAS MONOCANAL E INSTALACIONES VIDEGRÁFICAS, LOS PRINCIPIOS DE LA PERCEPCIÓN HUMANA Y LOS ESTADOS DE CONCIENCIA. PARA ELLO RECREA IMÁGENES COMUNES, EXPLORA SENTIMIENTOS. RECORRE A LA MEMORIA Y APLICA SUS AMPLIOS CONOCIMIENTOS DE FILOSOFÍA.

MANIFIESTO, 1989

Texto extraído del catálogo *Bill Viola, Los mundos en un tiempo*.

ME HE DADO CUENTA DE QUE EL lugar realmente importante de mi trabajo no se encuentra en el museo ni en la sala de proyecciones ni en la televisión ni siquiera en el propio video, sino en la mente del espectador. De hecho, es sólo ahí donde puede existir ese lugar. Si congelas un video en el tiempo, sólo consigues un plano estático, aislado de su contexto, como una imagen abandonada, como una mariposa bajo un cristal, atravesada por un alfiler. De hecho, durante la proyección los espectadores sólo pueden experimentar físicamente el video plano a plano. No es posible visualizar toda la filmación completa como una unidad continua. Inevitablemente, el video existe sólo como una función de la memoria individual. Esta paradoja otorga al video su naturaleza dinámica y enérgica como parte del flujo de ideas inherentes en la consciencia humana.

El material básico del video no es el monitor ni la cámara ni la cinta, sino el tiempo. Una vez que se comienza a trabajar con el tiempo como material básico, uno se sumerge en el ámbito del espacio conceptual. Un pensamiento es una función del tiempo, no un objeto aislado. Se trata de un proceso de revelación, como si se tratase de un hilo que tira de ese momento de vida. Ser consciente del tiempo supone sumergirse en un mundo de procesos, en imágenes móviles que plasman el movimiento de la consciencia humana. Si la luz es el material básico con el que trabaja un pintor o un fotógrafo, el tiempo es la

materia prima con la que trabajan los directores de cine y los videoartistas. El concepto de duración es para la consciencia lo que la luz es para la vista.

Una vez que comienzas a trabajar con el tiempo, te das cuenta de que las primeras fases de un proceso de aprendizaje determinado son tan importantes como el proceso mismo. Éste es el estado de confusión, de desconcierto, de la incomprensión que precede a todos los avances creativos. Es el tiempo de un pensamiento inacabado, el tiempo que debe dedicar el pintor a la creación de su obra (no la obra en sí), el tiempo que aguarda tras la fachada de todos los grandes descubrimientos. Es la apacible agitación que se experimenta cuando uno se encuentra trabajando solo a las tres y media de la mañana. Es el tiempo del riesgo, el punto de encuentro entre la ciencia y el arte y cualquier otra forma de expresión creativa, cuyo núcleo se centra en la transformación personal. Los cristianos medievales lo llamaron "la nube del desconocimiento", o, en palabras de San Juan de la Cruz, la "noche oscura del alma".

En este terreno de lo desconocido, de la incertidumbre, de la "gran bola de duda" de la que habla la práctica Zen y que es tan necesaria para el desarrollo espiritual del alma, la única luz que podemos seguir es la fe —la fe en ese otro algo, la fe en que ese algo más ha dejado un leve rastro del halo de la vida diaria.

Mircea Eliade, historiador de las religiones universales, describió así las raíces

sociales e históricas de este sentimiento en un debate sobre el origen de la cultura paleolítica hace veinticinco mil años: "Es difícil imaginar cómo podría funcionar la mente humana sin la convicción de que hay algo irreductiblemente REAL en el mundo, y es imposible imaginar cómo podría existir la consciencia si ésta no fuese de utilidad para la inspiración y la experiencia humanas. Ser conscientes de que existe un mundo real lleno de significado está estrechamente relacionado con el descubrimiento de lo divino... En otras palabras, lo divino es un elemento de la estructura de la consciencia y no una fase de la historia de la consciencia".

Esto fue un descubrimiento verdaderamente importante para mí —"lo divino como elemento de la estructura de la consciencia"—. Lo divino se encuentra en el interior de todos nosotros. El conocimiento intuitivo y la firme creencia en ese otro mundo que se entrecruza con el nuestro, en ese otro lugar, en esa "otra realidad", o como quiera que se le haya llamado, ha sido el combustible que ha prendido la llama de casi todos los artistas que han dejado su huella en la tierra.

Publicado por primera vez bajo el título "Statement for this Festival" en *Delicate Technology* (suplemento), eds. Video Gallery SCAN (Fujiko Nakaya) y I&S (japonés e inglés). (Tokio. II Video Television Festival en Spiral, 1989). También publicado en Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*. Ed. Thames & Hudson, 1995, pp. 173-174.



Observance, 2002.



Emergence, 2002.

ARTÍCULO

Bill Viola: arte, mística y tecnología

Theótima Amo, Tucho Molina

Por dibujado y por escrito / coord. por Asunción Jódar Miñarro,
2006, ISBN 84-338-39-33-0, pags. 147-168

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Asunción Jodar Miñarro (coord.)

POR DIBUJADO Y POR ESCRITO

eug

DA
II

*La tecnología no es
necesariamente
el enemigo del corazón...*

BILL VIOLA: ARTE, MÍSTICA Y TECNOLOGÍA
THEÓTIMA AMO
TUCHO MOLINA

«Los pequeños videodiscos con los que funcionan las pantallas LCD y de plasma que hay en la exposición, son pequeñas ruedas dharma que giran a toda velocidad, repitiendo imágenes de sufrimiento, las semillas de la iluminación y la liberación. Podemos ver cómo la ira se forma y desaparece. Podemos ver una carcajada que aparece saliendo de ninguna parte y luego se diluye en un vacío»¹.

En estas palabras, Viola deja claro que para él la tecnología y la emoción no son dos elementos opuestos, que la tecnología no es algo tan lejano de las pasiones humanas, de ahí que no tenga ningún problema en equiparar los videodiscos a las ruedas de la existencia que Buda dibujó en la arena, y que simbolizan las Cuatro Verdades Nobles. James Hillman, habla de la urgente necesidad de volver a recuperar el alma del mundo y defiende la idea de que todas las cosas, ya sean artificiales o naturales tienen alma y busca un modelo para esta *alma de las cosas manufacturadas*, haciendo un movimiento clásico renacentista y vuelve al antiguo Egipto:

«donde todas las cosas hablaban de los dioses, que estaban presentes en todas las realidades, en una caja de cosméticos, en un vaso o en una jarra, en el río o en el desierto; y aunque las cosas se hicieran en serie, —miles de unidades a partir de un mismo molde—, cada una de ellas seguía siendo un objeto parlante. La singularidad numérica no garantiza la unicidad, que procede más bien del potencial imaginal, del dios que hay en cada cosa»².

1. Viola, Bill, *Las Pasiones*. Catálogo de la exposición. Fundación La Caixa, Madrid, 2004, pág. 138.

2. Hillman, James, *El pensamiento del corazón*. Siruela. Madrid 1999 pág. 178.

A través de sus obras, Viola desea que esta alma de las cosas, prueban que la tecnología o no, acabe fundiéndose con nuestra alma. Para él, al contrario que para Walter Benjamín, la reproducción múltiple de las imágenes, no sólo no constituye la pérdida de su aura, sino que llega mucho más allá, al considerar que su repetición en un ciclo continuo, a modo de oración, puede constituir un principio de iluminación y de liberación. Constantemente ha utilizado el vídeo como medio para el conocimiento de la realidad, como instrumento de análisis de las respuestas sensoriales y psíquicas del hombre. Siempre ha visto en la tecnología un sincero aliado, en la difícil tarea de descubrir lo que se esconde tras la apariencia de las cosas, lo que el denomina, *las distorsiones de la superficie*. Este respeto y humildad hacia el alma de las cosas manufacturadas, queda palpable cuando Viola habla de su trabajo: «Una de las cosas que la cámara me ha enseñado es a ver el mundo. el mismo mundo que ve mi ojo, en su estado metafórico, simbólico. Esta condición, de hecho, siempre está presente, latente en el mundo que nos rodea. Si eres un pintor que trabaja en la tradición de la imagen óptica, como lo hacían los maestros antiguos, entonces, debido a las exigencias que impone el hecho de transmitir con toda meticulosidad de detalles ese mundo, con dibujos hechos a mano, tendrías que tomarte el tiempo de detenerte en cada objeto y reflexionar sobre él. Esto, unido al predominio de las realidades religiosas y espirituales en la vida cotidiana, permitía que estos artistas viesan a través de la superficie material del objeto hasta llegar a las capas simbólicas que se encuentran más abajo. Hoy en día observamos esas pinturas y, a menos que no estemos especialmente formados para ello, vemos solo una representación óptica. El acto de pintar tal como se practicaba en aquel momento puede ser una especie de ritual de contemplación y oración realizado físicamente. Con el vídeo solo aprietas el botón rojo y te mueves; la cámara, de modo instantáneo, lo transmite todo para ti. La contemplación comienza después, en la sala de edición. (...) Así que pienso que fue la viveza de las representaciones que obtiene la imagen de vídeo, combinada con la distancia de la percepción que la sala de edición, aislada y oscura, me ofrecía, lo que me dio la capacidad de ver estas imágenes de la vida cotidiana de un modo simbólico más profundo. El fallecimiento de mi madre convirtió esta intuición en realidad. Fue entonces cuando pude vincular todo esto con mis intereses en las ciencias de la percepción y la cognición, además de las tradiciones espirituales, para darme cuenta de que estas imágenes grabadas eran

elementos activos. No eran solo recuerdos fríos e inertes, objetos duros y «hechos» visuales. Se convirtieron en agentes activos. Y cuando los recombinas estás recombinando los elementos básicos de la vida simbólica, metafórica. Creo que este es el verdadero medio de mi arte»³.

Viola habla de la sala de edición aislada y oscura, como un lugar para el recogimiento, y la contemplación, que le ayuda a percibir el mundo en su estado metafórico y a descubrir esos elementos simbólicos que van a ser esenciales en su trabajo. Estas afirmaciones, dejan ver nuevamente como para Viola, el alma de la tecnología y el alma humana, se complementan muy bien juntas cuando se reconocen en su pertenencia a esa indivisible alma común, que es el alma del mundo de la que Hillman nos habla en su ensayo y en el que nos propone volver a reconsiderar la idea que tenemos sobre la tecnología, devolverla el alma:

«La tecnología no es necesariamente el enemigo del corazón; no está desprovista intrínsecamente de alma. El peligro no procede tanto de los datos irracionales de la tecnología como tal —ya sea nuclear, genética, informática o química— cuanto de la manera irracional y anestesiada de concebir esos inventos técnicos como carentes de alma; al haber sido concebidos dentro de la fantasía cartesiano-cristiana, se vuelven objetivos, irracionales y mudos. [...] La tecnología se vuelve psicopatológica cuando, al igual que cualquier otro fenómeno, le arrabatan el alma, como hicieron las primeras afirmaciones teóricas de las que surgió. [...] Se puede reconsiderar la tecnología y volver a imaginar todas las cosas a la luz del alma de mundo»⁴.

En esta reconsideración piensa Cortazar, cuando en *las Babas del Diablo*, obra que fue adaptada para el cine por Antonioni en *Blow up*, devuelve su alma a la su cámara de fotos y a su máquina de escribir, pensando que sería algo perfecto, si el se fuera y las máquinas pudieran decirnos cómo perciben el mundo, la una a través de la otra: «por aquí el agujero que hay que contar es también una máquina y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, que tu, ella, ... y las nubes».

Viola se siente muy próximo a los maestros del renacimiento, necesita entrar en una relación intensa con las cosas, aproximarse a ellas

3. Viola. Bill. *op. cit.*, pág. 157.

4. Hillman, James, *op. cit.*, pág. 179.

Vemos que para Viola lo más importante es pensar en que consiste la conciencia de las cosas, en que consisten nuestras emociones, y en esa tarea de pensar, tecnología y alma, se complementan perfectamente, proporcionándole descubrimientos que le ayudan a descifrar esas distorsiones de la superficie, porque para Viola, las formas temporales operan en el vídeo al mismo nivel sumergido que las emociones lo hacen en nuestras vidas.

El último trabajo de Bill Viola, *Las Pasiones*, cuyo tema es la expresión de las emociones, realmente ha conmovido a muchísimas personas en todos los lugares en los que han sido expuestas, y es por ello por lo que nos ha interesado profundizar en las claves que le han servido para crear unas obras que quieren hacernos sentir, y con ello vivir más conscientemente, lo que nos recuerda las palabras de Pessoa, para quien

«la vida es un viaje experimental, hecho involuntariamente, es un viaje del espíritu a través de la materia y, como es el espíritu quien viaja, es en el donde se vive. Hay, por eso, almas contemplativas que han vivido más intensa, más extensa, más tumultuosamente que otras que han vivido do externas. El resultado lo es todo. Lo que se ha sentido ha sido lo que se ha vivido. [...] Nunca se ha vivido tanto como cuando se ha pensado mucho»⁷.

Para abordar de una forma más profunda el estudio de estas claves que conforman la estructura de estas obras, proponemos tres apartados a través de los cuales, iremos analizando los elementos que consideramos más importantes:

COMPRENDER EL AGUA

«un elemento de la historia de Narciso que es importante reconocer es que su problema no radicaba en que se viese a sí mismo en su reflejo, sino en que no vio el agua. Ese es el punto esencial. ¡El agua es la clave! Tal como ha dicho Rumi, "Aquel que ve tan solo su propio reflejo en el agua no es un amante"»⁸.

El estudio de los místicos le proporciona un lenguaje que le ayuda a profundizar en conexiones sumergidas que se encuentran en un nivel

⁷ Pessoa Fernando. *Libro del desasosiego*. Seix Barral. 1999. pág. 279.
⁸ Viola. *op. cit.*, pág. 169.

con tiempo, meditar, experimentarlas espiritualmente. Esta necesidad encuentra correspondencia nuevamente con la propuesta que nos hace Hillman, para poder liberarnos de la opresiva subjetividad que persiste en la conciencia de uno mismo, a través de una conciencia de las cosas:

«Quedémonos con el corazón estético de nuestra antigua tradición florentina. La tarea cognitiva ya no consistirá en comprender el significado sino en ser sensibles a los detalles, en ser capaces de apreciar la inteligibilidad inherente a los modelos cualitativos de los sucesos. La educación humanista, tal como era concebida en Florencia, vuelve a ser una necesidad: un lenguaje diferenciado, bellas artes, artesanía, biografía, crítica, historia, antropología cultural, usos y costumbres, la vida entre las cosas del mundo. Y entonces nos preguntaremos qué son las cosas, y dónde y quién, y de que modo son como son, en lugar de preguntarnos porqué, como y para qué»⁵.

Bill Viola siempre ha trabajado en esta dirección, en el «qué», se ha mostrado muy atento a los detalles más mínimos de la vida, y desde una sensibilidad espiritual se ha acercado a la conciencia de las cosas, para mimetizarse con ellas, experimentarlas, y después presentarlas en vídeos y videoinstalaciones para la meditación, contruidos sobre una base filosófica y mística. Para Kandinsky, este «qué», es el alma del arte, que sólo el arte puede tener y expresar claramente por los medios que le son exclusivamente propios. Es en el proceso de construcción de estas obras donde descubre nuevas relaciones con el mundo, utilizando sus propias emociones como material de trabajo:

«para un artista es más importante pensar en hacer las imágenes que necesitamos que en hacer las imágenes que queremos. Este es precisamente el punto peligroso en la creación artística. Es ahí donde comienza la ilusión. Hacemos esto todo el tiempo, en nuestra vida cotidiana. Aprender a ver la forma del mundo como un reflejo enorme y distorsionado es uno de los puntos principales de las enseñanzas budistas. Aprender a reconocer el espejo, la superficie del agua, que está dentro de nosotros mismos. Vivimos dentro de estas realidades, pero son invisibles porque no sabemos cómo salir de nosotros mismos para verlas como son en realidad»⁶.

⁵ *Ibid.*, pág. 164.

⁶ Viola, *op. cit.*, pág. 170.

más profundo. Viola nos propone experimentar las imágenes de la vida cotidiana de un modo simbólico, para no quedar atrapados en la superficie, nos invita a *comprender el agua*, a conocer el lenguaje de los sentidos para poder descifrar las distorsiones de la superficie.

[...] *ser o no ser no es la cuestión, la cuestión es saber deslizarse sin miedo entre las superficies*⁹.

Los grandes creadores, son para Deleuze, como buceadores que se sumergen en la vida, bucean hasta lo más profundo para establecer otros vínculos con la realidad y tratan de expresarlos. Viola busca mediante los monitores de cristal líquido un *nivel de inmersión en la imagen* que nos permita sumergirnos en ellas, nos propone una inmersión en las profundidades del ser, en la inmensidad interior, nos propone un trayecto por un paisaje emocional, en el que intenta que aprendamos a percibir lo invisible, a establecer nuevas relaciones con el mundo, a ser individuos creativos. Nos presenta una idea de la vida como flujo constante, algo en lo que nos encontramos metidos, que nos envuelve y nos empuja, que nace más acá de nosotros y nos lleva más allá de nosotros. Para Viola, cuando con la cámara de vídeo obtiene una representación que sustituye a la realidad, las imágenes, al igual que las ideas, empiezan a adquirir vida propia, y a desvelar los secretos de ese flujo constante, considera que en esta tarea, la filosofía tiene mucho en común con el arte, se puede acceder a la emoción a través de una obra de arte, como a través de un texto filosófico.

Frente a las obras que nos presenta en Pasiones, no podemos evitar *volver a pasar por el corazón*¹⁰, recordar. Nos enfrenta a personas anónimas, hombres y mujeres que pasan por distintas emociones sin representar ninguna historia, no hay un argumento que les de el carácter de personaje, que nos aleje de ellos y nos haga ver sus emociones como una interpretación. Al hacer esto, Viola nos enfrenta al profundo espejo, a unas emociones en las que nos reconocemos, y que hemos experimentado con mucha intensidad, hace que nos identifiquemos con esos cuerpos, nos hace recordar, nos emociona. Sabe como llevamos hasta las raíces de lo verdaderamente humano:

9. Chantai, Maillard. *Matar a Platón*, Tusquets, 2004, pág. 49.

10. Galeano Eduardo, *El libro de los abrazos*, siglo XXI, Madrid, 2004.

«un mecanismo de correspondencia que siempre actúa, incluso si estamos preocupados por encontrar un mensaje subyacente: se trata de esta conexión potente, empática, que tenemos los unos con los otros debido a nuestra condición de seres humanos, la raíz de la auténtica cualidad humana de la compasión. Las emociones del otro se transmiten directamente hasta el interior de nuestros cuerpos, no solamente a nuestros ojos»¹¹.

Quiere abrirnos a emociones, y habla de *transmitir esas emociones hasta el interior de nuestros cuerpos*, enfrentándonos al sufrimiento en su sentido más abierto, porque piensa que esto puede transformar nuestra percepción de la vida, que o bien endurecerá nuestro corazón o constituirá el nacimiento de la compasión. En los sutras mahayana el percibir verdaderamente que la forma es vacuidad, se denomina «la Gran Sabiduría» y el percibir verdaderamente que la vacuidad es forma, se denomina «la Gran Compasión».

Viola se refiere al cuerpo como un fluido en el que las imágenes pueden penetrar. Se dice que el cuerpo humano está hecho de agua, porque está compuesto de un setenta por cien de agua, según la teoría del «agua y HADO»¹², se puede mostrar la cara del agua, a través del estudio de las energías sutiles relacionadas con la conciencia. Masaru Emoto fotografía cristales de agua congelados antes de su deshielo a velocidades muy rápidas, analizando las diferentes informaciones que cada tipo de agua contiene. Toma fotografías de cristales de agua corriente, manantiales, ríos, lagos, pantanos, glaciares, de la lluvia. Considera que se puede estudiar como afectan a la formación de los diferentes cristales, las vibraciones de la música, las palabras, no sólo en su carácter sonoro sino también mostrándole palabras al agua, imágenes, nombres de personas, de dioses, mitos, y finalmente ofreciéndole oraciones al agua.

Las imágenes, las palabras, los sonidos, los silencios, hacen que el agua se transforme, y teniendo en cuenta que somos agua en nuestra mayor parte, es indudable que las imágenes de las emociones a las que Viola nos expone, como si fuésemos contenedores de agua, en cierta manera, nos transforman, nos hacen vibrar, hacen que el agua que

11. Viola, Bill. *op. cit.*, pág. 163.

12. Masaru, Emoto. *Mensajes del agua*. Editorial La Liebre de Marzo. Barcelona 2004, pág. 118.

somos se funda con el alma, cuerpo-agua y alma vibrando al unísono. En su tarea de mostrar lo invisible, el HADO, que es la unidad mínima de energía invisible, Masaru Emoto observa que las imágenes de los cristales de agua expresan un momento en particular, son todos diferentes, como la cara de la gente, pero lo más sorprendente para él, lo que más le conmovió, no fue esa imagen final, sino el proceso de cristalización, en el que llega a sentir como el cristal trata de convertirse en una hermosa figura de cristal. Esto nos lleva a algo que ya mencionamos al principio, que es clave en las obras de las pasiones, y es lo que más le interesa a Viola de las emociones, captar la transición que se produce de una a otra, el movimiento en los procesos de cristalización que tienen lugar entre las emociones, y en los que el ser humano pierde el control del movimiento de su cuerpo. Y para conseguir esto, tanto Emoto como Viola, emplean la misma técnica, tomar imágenes a velocidades muy rápidas, para luego observar el proceso de transformación.

Viola quiere descubrirnos la emoción en toda su intensidad, liberándose de la historia, compara esta experiencia con la de *un pintor que quiere llegar al rojo como experiencia de un color puro, no como parte de la ilusión pictórica de una rosa*¹³. En obras anteriores, ya había trabajado en imágenes reflejadas por el agua, pero es en la obra *Rendición*, cuando descubre que el medio que refleja el rostro, transforma visualmente el reflejo de ese rostro, mostrándonos la emoción amplificada en su grado máximo, hasta su disolución, el movimiento de la superficie del agua disuelve las emociones y los cuerpos que las contienen, se funde con ellas. Este descubrimiento le lleva a establecer una nueva relación con la pintura, con el hecho de manipular la superficie de la pintura y darle forma para que se convierta en la emoción: «La obra de Francis Bacon, [...], es poderosa para mí en este sentido, porque él logró encontrar el vínculo entre la manipulación de la pintura y el sufrimiento»¹⁴.

Las emociones son una respuesta para el reajuste, nos dice Chantal Maillard, como ocurre en la naturaleza con un terremoto, el trueno, el chirriar de las maderas o el rechinar de dientes¹⁵. Esta respuesta para el

13. Viola, Bill, *op. cit.*, pág. 163.

14. *Ibid.*, pág. 170.

15. Maillard Chantal, *Desde la Ignorancia*. Conferencia. Seminario Internacional «las palabras del silencio: El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas». Avila, 2004.

reajuste, sin duda, sucede en las transiciones graduales entre las diferentes emociones, y eso es lo que Viola quiere mostrarnos en *Las Pasiones*, para él son tan importantes las transiciones, como la emoción principal. Todos sabemos que en la naturaleza estos reajustes siempre van acompañados de sonidos estremecedores que nos conmueven, sin embargo las respuestas para el reajuste que tienen lugar en las emociones de Viola, se nos muestran desde el silencio, se eliminan los sonidos, esto hace que fijemos más aún la atención en todos los matices que se forman en las transiciones de esas emociones. A través de este silencio, esos cuerpos que sufren, se hacen más anónimos y nosotros más visibles, este silencio potencia aún más esa confrontación con el espejo, con esa persona que no esconde su dolor, y hace que sintamos más intensamente, con el flujo de energía que contienen esas fluctuaciones emocionales.

Al analizar la naturaleza de este silencio, es en el Budismo Zen, del que Viola ha recibido una gran influencia, donde encontramos claves importantes para descifrar y encajar muchos aspectos de unas obras que nos invitan a la meditación, que buscan producir un cambio en nosotros. Para el filósofo japonés Ueda Shizuteru, meditar consiste en sentarse en silencio primero y recuperar el sentido perdido de escuchar la naturaleza después, para finalmente poder llegar a escuchar al otro tal como es. Este silencio consiste no solo en no hablar, sino en poder hablar un nuevo idioma, porque para el Zen la nada no es el fin ni la meta, el fin es el ser verdaderamente humano. Considera que para saber la verdad del ser humano hay que buscarlo en el encuentro con otro humano, y para lograrlo es necesario salir de la conversión del yo, lograr un yo despojado del *si mismo*. A través de tres formas que se relacionan entre sí de forma viva, el lenguaje del Zen nos indica como se puede pasar de la nada absoluta hasta el encuentro con personas: En primer lugar sumergirse en el silencio como principio del cambio, meditando, sumergirse en la nada absoluta, entendiendo la nada como acción viva y dinámica, ni ser ni no ser, no se piensa. En segundo lugar, escuchar el lenguaje de la naturaleza, observar el paisaje como representación de ese *si mismo* despojado de *si mismo*. En tercer lugar, el doble yo, el encuentro con el otro, el ejercicio del diálogo como posibilidad de despertar.

En la serie *Las Pasiones*, Viola, en esa tarea de descubrir para nosotros el proyecto que pone en movimiento la naturaleza y la vida, en cierta manera, hay ciertas similitudes con estas tres formas: el silencio.

como esa nada que es todo, el cuerpo humano, como un paisaje familiar y misterioso, que nos propone observar como un fluir lento y continuo, sin historia, y finalmente el encuentro con el otro, a través de las preguntas que Viola deja en el aire con estas obras, y las preguntas que nosotros nos hacemos sobre nosotros mismos. Tal vez Viola silencie la palabra para ayudarnos a experimentar más intensamente estas obras, sabe que nuestra experiencia del mundo, viene la mayor parte de las veces determinada por el lenguaje y que esta comprensión de la experiencia que se realiza a través del lenguaje, limita continuamente nuestra percepción del mundo. En este sentido el Zen propone orientar el lenguaje hacia el espíritu, salir del mundo del lenguaje para volver al lenguaje de una forma creativa, Ueda Shizuteru¹⁶ para ejemplificar esta idea escoge una bella cita de Rilke: «Temo tanto la palabra de los hombres, ... esto se llama, ... no hay ninguna montaña que les resulte prodigiosa, me gusta oír cantar las cosas».

Estas ideas a las que nos acerca el Zen las encontramos muy próximas a lo que Oteiza piensa acerca del lenguaje y del silencio;

«lo que estamos destruyendo ahora es el lenguaje nuevo y no por destruirlo, sino porque precisamos de esta destrucción última (experimentalmente) para completarlo con una metafísica final o lenguaje del silencio. [...] Desde mi situación experimental, distinguimos dos silencios, dos estilos diferentes de silencio: el uno que pertenece al estilo en la línea del tiempo, en la zona del gesto y el otro el estilo en la línea del espacio, en la zona del acto. Es como si el río de la expresión en el arte, antes de desembocar en una nada común, se abriera en dos brazos, en dos ríos, uno por cada estilo, para definir por separado y en su momento correspondiente, su nada resultante y propia»¹⁷.

Este lenguaje del silencio está muy presente en la obra de Viola, y tiene una relación directa con su experimentación del espacio, y del tiempo. Cuando Viola explica lo que quiere mostrar en *La habitación de Catalina*, define su idea del tiempo natural como una extensión del

16. Shizuteru Ueda. *Silencio y palabras en el Budismo Zen*. Conferencia. Seminario Internacional «las palabras del silencio: El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas». Avila 2004.

17. Oteiza, Jorge. *Quousque tandem...!*. Pamplona, 1994, pág. 84.

ámbito temporal, que va más allá de nuestras respiraciones y nuestros latidos, para llegar al paisaje que existe fuera de las márgenes de la vida humana. Y para llevarnos a esa idea presenta tres niveles de tiempo simultáneos, el tiempo real, en el que tienen lugar las acciones, el tiempo paralelo, en los cinco espacios que muestran acciones simultáneas, y en la última de las estancias «la ventana muestra un espacio oscuro que define como, «el lugar que está más allá del tiempo». Viola descubre que la inmensidad está en nosotros, nos habla de ese espacio oscuro como un lugar que escapa a la medida del tiempo, sin duda habla de un espacio infinito que ha experimentado, y que le ha proporcionado la vivencia intensificada de un tiempo íntimo. Es en el desierto, donde Viola se aproxima más a esta experiencia mística:

«Cuando estás solo allí, tienes la sensación de que el espacio infinito se estira hasta alcanzar el horizonte. Pero el horizonte no está indicado en ningún mapa. No forma parte de la tierra. Vivimos nuestras vidas individuales dentro de nuestros propios horizontes, y el poder que uno siente en el desierto, y que emana de esta inmensidad; es el conocimiento de que la existencia continúa más allá del horizonte, en un lugar que probablemente nosotros no podemos ni ver ni conocer»¹⁸.

El sentimiento intenso de un ser humano que ha experimentado el espacio, lo analiza Bachelard a través de los poetas, en cuyas obras intentan describir como se revela ante ellos la naturaleza de ese espacio, y como esta experiencia amplía su mirada sobre la realidad. Para Bachelard el gran espacio es el amigo del ser y descubre en Henri Bosco, un poeta que traduce en su profundidad el mimetismo del desierto en el mundo y el desierto del alma: «en mi se extendía de nuevo ese vacío, y yo era el desierto en el desierto» [...] «Ya no tenía alma»¹⁹. La intimidad profunda y la extensión indefinida se funden en una misma expansión, descubriendo al poeta un espacio único infinito del que forma parte y esta experiencia intensa parece hacerle vivir fuera del tiempo, le lleva a experimentar el tiempo en un sentido a-cronológico.

En la obra *Cinco ángeles* el espacio de la sala es la obra misma, el espectador al abandonar el espacio de las sensibilidades usuales, experi-

18. Viola, Bill, *op. cit.*, pág. 178.

19. Bachelard, Gastón. *La poetica del espacio*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires, 1990, pág. 243.

menta ese espacio de forma vital, entra en comunicación con un espacio psíquicamente innovador, los sonidos del espacio subacuático, en el que las imágenes de los *Cinco ángeles* simbolizan una especie de metamorfosis, que busca sumergir al observador en «lo absoluto de la profundidad».

«una profundidad que ya no se mide, una profundidad que no daría otras potencias de ensueños y de pensamientos, si se la duplicara o se la triplicara. Y cuando se vive, [...] esta conquista de la intimidad del agua, se llega a conocer en este espacio-sustancia, un espacio de una sola dimensión. [...] esta dimensión del agua lleva el signo de lo ilimitado. [...] Basta soñar con la profundidad pura, en la profundidad que no necesita medida para ser»²⁰.

En su experimentación del mundo, Viola ha seguido un desarrollo en espiral, un movimiento que gira continuamente sobre sí mismo, a la vez se abre a lo infinito, y en este movimiento de apertura, hay un hilo conductor que recorre sus obras, la continua búsqueda de una respuesta espiritual a la existencia, en la que el cuerpo aparece como elemento fundamental, algo que se hace especialmente evidente en las obras de las que estamos hablando, en las que la superficie del cuerpo, del rostro, es la que se nos ofrece como espejo a traspasar, como apertura a una inmensidad interior, a un paisaje que mece sus secretos en un dramático movimiento, lento y silencioso.

LA MONTAÑA INTERIOR

En la serie *Las Pasiones*, como decíamos anteriormente, Viola nos propone una inmersión en las profundidades del ser, a través un paisaje formado por montañas silenciosas y océanos que se estremecen y sufren. un paisaje emocional que se nos muestra en continuo movimiento. Después de habernos acercado a lo que Viola busca transmitir a través de estas obras, nos interesa ahora indagar en el proceso de construcción de esos paisajes emocionales, en los que Viola comenzó a trabajar en el año 2000. Hasta ahora en muchas de sus obras había utilizado grandes proyecciones y audio para envolver el cuerpo del espectador, por el contra-

rio en estas obras, se sirve de monitores de cristal líquido, y de la calidad fotográfica envolvente que le ofrecen, para aproximarnos a las experiencias visuales que teníamos con las proyecciones de imágenes de gran tamaño. El descubrimiento de este nuevo soporte tecnológico para experimentar con el, impresiona desde el primer momento a Viola: «Me encontré a mí mismo cayendo en el interior de la imagen, perdiéndome en su aura, y solamente tenía unos cuarenta centímetros de ancho!»²¹. Se da cuenta que ha encontrado la tecnología que necesitaba para aproximar al espectador al máximo a las imágenes de forma que casi las pueda tocar, como sucedió con los cuadros en los que se inspira.

Se trata de situaciones escenificadas, en obras anteriores, siempre había evitado crear una representación artificial, pero en los textos del catálogo que acompaña a la exposición y que resultan verdaderamente clarificadores, Viola explica, en la conversación que mantiene con Hans Belting, como es Giotto, quien le devuelve la confianza en las situaciones construidas, en los escenarios que Giotto crea para sus espacios pintados, descubre como la acción tiene lugar en una dimensión simbólica, en la que los objetos no son lo que parecen ser, el estudio de estas obras le revela la «realidad» que desprenden las cosas artificiales y hace que se decida a por trabajar en un estudio de grabación, con decorados y un equipo de actores. Todas las obras se filmaron en película de 35 mm, a velocidades de más de trescientos fotogramas por segundo, y a continuación se transfirieron a vídeo digital y se ralentizaron. Mediante estas tecnologías, las expresiones y los gestos se transforman de forma gradual, ayudando a desvelar todos los matices de los cambios de expresión y su funcionamiento interno.

Para llevar a imagen la expresión emocional se sirve de actores como elemento esencial, y el contacto con ellos, hace que deje de ver el mundo de la interpretación como algo artificial, lejano al de la performance y el vídeo realista en los que se ha movido siempre. Como ya mencionamos anteriormente, algo que descubre trabajando con los actores, es que eliminando la historia, la emoción se descontextualiza, saliendo de las experiencias reales que han tenido lugar en el interior de las personas, y esto hace que la emoción aparezca mucho más real. Esta observación la encontramos muy próxima a las teorías de Deleuze, en sus estudios sobre el gesto:

20. *Ibid.*, pág. 244.

21. Viola, Bill, *op. cit.*, pág. 168.

«Los personajes ensayan una pieza teatral, pero el ensayo implica justamente que no han alcanzado, las actitudes adecuadas a los roles y a la intriga de la pieza, que los supera; en cambio, se ven remitidos a actitudes parateatrales que ellos adoptan en relación con la obra, en relación con sus roles, unos en relación con los otros, y estas actitudes segundas son tanto más puras e independientes cuanto que están libres de toda intriga preexistente, ya que esta no existe más que en la obra. Así pues, esas actitudes segregarán un *gestus* que no es real ni imaginario. que no es cotidiano ni ceremonial, sino que está en la frontera de los dos y que remitirá por su cuenta al ejercicio de un sentido verdaderamente visionario o alucinatorio. ... Se diría que los personajes rebotan sobre la pared del teatro y descubren actitudes puras tan independientes del rol teatral como de una acción real, aunque en resonancia con ambos»²².

Las emociones son para Viola formas temporales que atraviesan nuestras vidas, y cuya realidad es el cambio y la transición. Para poder captar en toda su intensidad cada emoción, y el tránsito que se produce de una a otra, el tiempo es algo esencial, por eso Viola decide rodar todas las obras en tomas únicas y sin una posterior edición, para mantener así intacta la continuidad del movimiento creado por cada emoción. Deleuze, al igual que Viola, observa el tiempo como totalidad abierta y cambiante que supera todos los movimientos, incluso los cambios personales del alma o movimientos afectivos:

«Así pues, es captado en una representación indirecta, no puede prescindir de las imágenes-movimiento que lo expresan, pero no obstante desborda todos los movimientos relativos forzándonos a pensar un absoluto del movimiento de los cuerpos, un infinito del movimiento de la luz, un sin fondo del movimiento de las almas: lo sublime»²³.

Para Deleuze, la imagen-movimiento no tiene únicamente movimientos extensivos en el espacio, sino también movimientos intensivos a través de la luz, y movimientos afectivos en el alma. Estos movimientos afectivos, Viola los canaliza dándoles a los actores poemas de Rilke y San Juan de la Cruz para entender mejor lo que busca que expresen. Para trabajar los movimientos extensivos, en los que se definen las transi-

22. Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo*. Paidós comunicación. Madrid, 2004, pág. 257-258.

23. *Ibid.*, pág. 314.

ciones entre las emociones, Viola define cuatro emociones primarias: alegría, tristeza, ira y miedo, tratándolas como colores primarios que puedan fundirse en un fluido continuo en movimiento produciendo diferentes matices.

En las imágenes de estas emociones, no hay sonido, no hay palabras, la imagen se presenta sola ante nosotros en su esencia misma,

«El acto del habla ha pasado a otra parte y ha adquirido su autonomía, y por eso la imagen visual descubre por su cuenta una arqueología o una estratigrafía, es decir, una lectura que la concierne íntegramente. Así pues, la estética de la imagen visual obtiene una nueva propiedad: sus cualidades pictóricas o esculturales dependen de una potencia geológica, tectónica, como en los peñascos de Cézanex»²⁴.

Viola aplica a estas imágenes una ralentización máxima, con la que adquieren una textura pictórica, este efecto aplicado en las acciones de las emociones concede a estas imágenes dimensiones espacio temporales y simbólicas que no nos resultan habituales, y que acentúan el carácter dramático de la emoción, confiriéndole a la imagen un marco simbólico completamente diferente al que tenía en su tiempo real.

Las cadenas de montañas silenciosas, que Bill Viola nos presenta, son cuerpos, seres humanos como nosotros que tienen miedo, ríen, odian y sufren lentamente, esta metáfora que Viola emplea nos lleva irremediablemente a otro espejo, a una imagen que ofrecieron los informativos de la guerra de Irak, la imagen de un niño en la cama de un hospital que había salido vivo de un bombardeo, en el que había visto morir a su familia, tenía los miembros amputados y el cuerpo abrasado. Sus ojos estaban muy abiertos, atónitos, inundados de perplejidad, lloraba en silencio, y mirando fijamente a la cámara dijo: *ni una gran montaña podría soportar lo que yo estoy sufriendo*. No se le permite esconder su dolor a nuestros ojos, no puede escapar a algún rincón que le abrace, y desde esa total exposición al mundo, el niño descubre la perplejidad y el miedo en los ojos que le miran, una perplejidad que le ahoga aún más, que no cabe en él, nuestra incapacidad de adultos para asimilar el dolor, hace aún más grande el suyo, y quizás para desviar esa confrontación, rompe su silencio y crea para nosotros la imagen de

24. *Ibid.*, pág. 325.

esa gran montaña que sufre en silencio, que sufre con él, y con ello hace transformar nuestra perplejidad en compasión, no sólo hacia él, sino hacia el alma del mundo.

A los actores les vemos gritar, llorar, no les oímos llorar, ese grito silencioso, y sin historia, sin argumento al que agarrarse, se disuelve en la nada, en ese infinito que es todo, el grito se vuelve nosotros, somos el grito. Como hemos comentado anteriormente, para Viola, ser testigo del sufrimiento puede transformar a las personas: «para algunos significará un paso más en el endurecimiento de su corazón, para otros será el nacimiento de la compasión». En la obra *Cumplimiento*, los espectadores nos sentimos descubiertos en el acto de mirar, de mirar a otros que miran en silencio algo dramático que ha sucedido, el acto mismo de mirar, frente al espejo, Chantal Maillard, en su libro *Matar a Platón*, disecciona y analiza admirablemente este acto de mirar, de ser testigo de algo que nunca hubiésemos querido ver, pero sin embargo miramos perplejos, atónitos:

*Está creciendo el número de espectadores.
no como una marea, no;
como crecen los sueños
cuando el que sueña quiere saber qué se le oculta.
[...]
añaden, superponen, indagan desde dentro
lo que fuera no alcanzan, gigantesco
cuerpo vampiro que procura
saberse vivo por un tiempo,
saberse vivo por más tiempo,
saberse vivo tras la página
que le invita a crecer, denso, fluido y compacto,
urdiendo sus defensas
al tiempo que investiga la manera
de saber sin sufrir,
de ver sin ser vistos.*

[...]
*Ellos miran un punto, un cerco o un alud,
algo que ha sucedido, un algo que se ensancha,
les llama, les succiona, se adentran en el cerco
y suceden en él al tiempo que les miro,
ellos suceden dentro del punto que se ensancha,
me cerca, me succiona, y es otra la mirada que nos observa a todos y escribe
lo que usted acaba de mirar
[...]*

*Un gesto es un trayecto y una encrucijada,
un estuario, un delta de cuerpos que confluyen,
más que un trayecto un punto, un estallido,
un gesto no es inicio ni término de nada,
no hay voluntad en el gesto, sino impacto,
un gesto no se hace: acontecé²⁵.*

Los títulos que Viola ha escogido para esta serie, amplifican el carácter simbólico de unas obras que nos acercan continuamente hacia una espiritualización del universo, algo que estaba muy presente en la pintura China de los siglos IX y X, y en la el pintor encuentra en el paisaje el medio adecuado para expresar los rasgos profundos del hombre:

«pintar un paisaje es retratar al hombre; ya no el retrato de un personaje aislado, separado de todo, sino el de un ser ligado a los movimientos fundamentales del universo. Se expresa la manera de ser del hombre: sus actitudes, su paso, su ritmo, su espíritu... Y los contrastes e interacciones entre los elementos visibles del cuadro son los estados propios del hombre: sus temores, sus éxtasis, sus impulsos, sus contradicciones, sus deseos vividos o no saciados. Siempre con respecto al paisaje, señalemos que en la representación de un grupo de montañas, tocas o árboles, el pintor chino le da gran importancia a la relación "moral" entre las montañas —cada una de las cuales encarna una actitud y unos gestos personales—, relación de veneración o de hostilidad, de armonía o de tensión»²⁶.

Estos contrastes e interacciones los observamos especialmente en la cadena montañosa que forma *El Quinteto de los atónitos*, en esta se combinan los movimientos que provocan las emociones que atraviesan esas cinco montañas, Viola trabajó con cada uno de los actores por separado, pero con una estructura temporal muy precisa para sus culmines emocionales, definiendo un punto de vista distinto para cada uno de ellos, creando así un conjunto coordinado al unísono por una fuerza única.

DESHIELO

Para saber la verdad del ser humano hay que buscarlo en el encuentro con otro humano, nos dice Ueda Shizuteru cuando habla de la

25. Chantal, Maillard. *Op. cit.*, págs. 25-26, 39 y 53.

26. Cheng, Francois. *Vacío y plenitud*. Siruela, Madrid, 2004, pág. 240.

esa gran montaña que sufre en silencio, que sufre con él, y con ello hace transformar nuestra perplejidad en compasión, no sólo hacia él, sino hacia el alma del mundo.

A los actores les vemos gritar, llorar, no les oímos llorar, ese grito silencioso, y sin historia, sin argumento al que agarrarse, se disuelve en la nada, en ese infinito que es todo, el grito se vuelve nosotros, somos el grito. Como hemos comentado anteriormente, para Viola, ser testigo del sufrimiento puede transformar a las personas: «para algunos significará un paso más en el endurecimiento de su corazón, para otros será el nacimiento de la compasión». En la obra *Cumplimiento*, los espectadores nos sentimos descubiertos en el acto de mirar, de mirar a otros que miran en silencio algo dramático que ha sucedido, el acto mismo de mirar, frente al espejo, Chantal Maillard, en su libro *Matar a Platón*, disecciona y analiza admirablemente este acto de mirar, de ser testigo de algo que nunca hubiésemos querido ver, pero sin embargo miramos perplejos, atónitos:

*Está creciendo el número de espectadores.
no como una marea, no;
como crecen los sueños
cuando el que sueña quiere saber qué se le oculta.
[...]
añaden, superponen, indagan desde dentro
lo que fuera no alcanzan, gigantesco
cuerpo vampiro que procura
saberse vivo por un tiempo,
saberse vivo por más tiempo,
saberse vivo tras la página
que le invita a crecer, denso, fluido y compacto,
urdiendo sus defensas
al tiempo que investiga la manera
de saber sin sufrir,
de ver sin ser vistos.*

[...]
*Ellos miran un punto, un cerco o un alud,
algo que ha sucedido, un algo que se ensancha,
les llama, les succiona, se adentran en el cerco
y suceden en él al tiempo que les miro,
ellos suceden dentro del punto que se ensancha,
me cerca, me succiona, y es otra la mirada que nos observa a todos y escribe
lo que usted acaba de mirar.
[...]*

*Un gesto es un trayecto y una encrucijada,
un estuario, un delta de cuerpos que confluyen,
más que un trayecto un punto, un estallido,
un gesto no es inicio ni término de nada,
no hay voluntad en el gesto, sino impacto,
un gesto no se hace: acontece²⁵.*

Los títulos que Viola ha escogido para esta serie, amplifican el carácter simbólico de unas obras que nos acercan continuamente hacia una espiritualización del universo, algo que estaba muy presente en la pintura China de los siglos IX y X, y en la el pintor encuentra en el paisaje el medio adecuado para expresar los rasgos profundos del hombre:

«pintar un paisaje es retratar al hombre; ya no el retrato de un personaje aislado, separado de todo, sino el de un ser ligado a los movimientos fundamentales del universo. Se expresa la manera de ser del hombre: sus actitudes, su paso, su ritmo, su espíritu... Y los contrastes e interacciones entre los elementos visibles del cuadro son los estados propios del hombre: sus temores, sus éxtasis, sus impulsos, sus contradicciones, sus deseos vividos o no saciados. Siempre con respecto al paisaje, señalemos que en la representación de un grupo de montañas, rocas o árboles, el pintor chino le da gran importancia a la relación "moral" entre las montañas —cada una de las cuales encarna una actitud y unos gestos personales—, relación de veneración o de hostilidad, de armonía o de tensión»²⁶.

Estos contrastes e interacciones los observamos especialmente en la cadena montañosa que forma *El Quinteto de los atónitos*, en esta se combinan los movimientos que provocan las emociones que atraviesan esas cinco montañas, Viola trabajó con cada uno de los actores por separado, pero con una estructura temporal muy precisa para sus culmenes emocionales, definiendo un punto de vista distinto para cada uno de ellos, creando así un conjunto coordinado al unísono por una fuerza única.

DESHIELO

Para saber la verdad del ser humano hay que buscarlo en el encuentro con otro humano, nos dice Ueda Shizuteru cuando habla de la

25. Chantal, Maillard. *Op. cit.*, págs. 25-26, 39 y 53.

26. Cheng, Francois. *Vacto y plenitud*. Siruela, Madrid, 2004, pág. 240.

tercera parte de la meditación, la apertura a los otros, poder llegar a escuchar al otro tal como es, desde un yo despojado del sí mismo. Viola se encuentra con nosotros a través de estas obras, y en esta entidad de conexión que está a la vez en el interior y en el exterior de ellas, esta nuestro lugar, es en el espectador, donde Viola busca generar, el potencial creativo de todas las imágenes y todas las relaciones.

La obra *Rendición*, en una primera aproximación, nos evoca una imagen que hemos visto alguna vez, una montaña reflejada en la superficie del agua cuando el agua está en calma absoluta; si tomamos una fotografía y la invertimos nos resulta muy difícil distinguir cual de los dos es la real y cual su reflejo. Pero la montaña que Viola nos presenta en *Rendición* está rodeada de agua, flota en el agua, como un enorme iceberg que se desplaza por el océano, en su lento proceso de deshielo. Todo esto nos lleva a una lectura oceanográfica de la imagen, más que telúrica y estratigráfica, «[...] a esa percepción marina más profunda que la de las cosas»²⁷.

Vemos en ese proceso de deshielo, la compasión que Viola quiere despertar en el ser humano hacia otro, hacia sí mismo y hacia el mundo, este iceberg se funde en ese océano que forman *las lágrimas de todas las personas que alguna vez han llorado*, que es la imagen que viola pone en la mente de los actores antes de sumergirse en el agua. El deshielo de este iceberg, se nos presenta como un reajuste de la naturaleza, que en su grado máximo, le lleva hasta su disolución. En este proceso de disolución, en el dramático movimiento que la emoción produce en el agua, Viola descubre que no hay regla para el espacio seguro, como sucede en la naturaleza: «Me pareció que estaba demasiado cerca de esas personas y de sus momentos más privados, que no había ninguna superficie de la imagen, no había ninguna zona segura entre nosotros»²⁸.

El agua hace visible los cuerpos al reflejarlos, y las dos personas que integran esta pareja se mueven hacia la imagen de sí mismos, solo se relacionan con su propio reflejo. Pero en el deshielo de ese iceberg que forman los cuerpos, se origina un movimiento en la superficie del agua, en el que parecen disolverse el uno en el otro a través del agua, se han encontrado con el agua, con ese todo del que formamos parte, lo

27. Deleuze, Gilles, *op. cit.*, pág. 342.

28. Viola, Bill, *op. cit.*, pág. 164.

han comprendido, lo han sentido, cuando *comprenden el agua* comienzan la verdadera emoción nos dice Viola. A pesar de la aparente oposición de estos dos reflejos, hombre y mujer, arriba y abajo, rojo y azul, y más allá de la dualidad que se nos plantea y para la que buscamos una explicación, nos parece necesario evitar un análisis comparativo, y ver los dos elementos como partes complementarias de un todo unificado, como un contraste interior, espiritual, en el libro *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky analiza la naturaleza de este contraste:

«así por ejemplo el rojo y azul, colores que no tiene ningún punto de contacto físico pero que precisamente por su profunda oposición espiritual constituyen hoy una de las armonías más eficaces y más idóneas. Nuestra armonía descansa primordialmente sobre el principio del contraste, que en todas las épocas ha sido el principio más grande del arte»²⁹.

Por otro lado, en la relación de contraste entre montaña y agua, por la complementariedad que mantienen, existe una relación de devenir recíproco que forma parte de la transformación universal, cada una es percibida, en efecto, como un estado atraído de continuo por el estado complementario, Shitao analiza este devenir entre la montaña y el agua:

«El mar posee el desencadenamiento inmenso, la montaña posee el encierro latente. El mar engulle y vomita, la montaña se posterna y se inclina. El mar puede manifestar un alma, la montaña puede transmitir un ritmo. La montaña, con sus cimas superpuestas, sus acantilados sucesivos, sus valles secretos y sus profundos precipicios, sus picachos elevados que despuntan bruscamente, sus vapores, sus nieblas y su rocío, sus humos y sus nubes, hace pensar que en el mar que rompe, traga, salta; pero nada de esto es el alma que manifiesta el propio mar: son solamente las cualidades del mar de las que se adueña la montaña. El mar también puede adueñarse del carácter de la montaña: la inmensidad del mar, sus honduras, su risa salvaje, sus espejismos, sus ballenas que saltan y sus dragones que se yerguen, sus mareas en oleadas sucesivas como cimas: éstas son todas cosas con que el mar se adueña de las cualidades de la montaña, y no la montaña de las del mar. Tales son las cualidades de que se adueñan mar y montaña, y el hombre tiene ojos para verlo... Pero quien sólo percibe el mar a costa de la montaña,

29. Kandinsky, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, Paidós Estética, Barcelona, 2002, pág. 85.

o la montaña a costa del mar, ¡tiene en verdad una percepción obtusa! ¡mas yo sí lo percibo! La montaña es el mar y el mar es la montaña. Montaña y mar conocen la verdad de mi percepción; ¡Todo reside en el hombre, tan sólo por el libre impulso del pincel, y de la tinte!»,³⁰

Esta relación espiritual con la naturaleza, de la que habla Shitao, esta presente en Viola, la experimentación de lo invisible, sitúa a Viola en el límite de lo pensable, en la dimensión espiritual en la que se encuentra el místico, y es allí donde Viola quiere llevar al espectador:

«Poco después de que mi madre muriese, un día iba en coche a mi estudio y vi las montañas San Bernardino en la lejanía, igual que había hecho durante años. Pero entonces me parecieron muy diferentes, muy transformadas, y al mismo tiempo yo sabía que eran las mismas montañas. Para alguien que trabaja con imágenes visuales la viveza de aquella percepción constituyó un verdadero choque; fue como si se hubiese abierto por un instante una cortina para desvelar algo que siempre había existido pero nunca se había visto. Me sentí como si hubiese entrevisto una imagen invisible. Quería tratar de comprender qué era exactamente lo que había cambiado, y por qué este cambio era tan palpable, tan real. Comencé a mirar hacia mi interior. Comencé a pensar en mi madre como si estuviese a la vez presente y ausente... los recuerdos se convirtieron en las cosas de más valor. Cuando una vida se acaba, cuando alguien exhala su último suspiro, literalmente, físicamente, esa persona se vuelve inmóvil; se convierte en la eternidad misma. El choque que implica el haber presenciado el final de una vida radica en que estás viendo el final del tiempo... el cese de todo movimiento. Estás mirando el final de cualquier posibilidad de cambio. Cuando mi madre dio su último suspiro, la finalidad era ensordecedora. Nunca olvidaré aquel momento. Y sin embargo algo de todo ello permanece»³¹.

Este acontecimiento despierta a Viola, esto inexplicable le abre, y esta revelación le lleva a iniciar nuevas experiencias en su la obra, pero es la experiencia intensa que Viola tiene con el cuadro de la Virgen dolorosa de Dieric Bouts, en unos momentos especialmente duros para él puesto que sabe que su padre va a morir, y en la que se descubre a sí mismo llorando intensamente frente al cuadro, la que le hace cambiar

30. Cheng, Francois, *op. cit.*, 165-166.

31. Viola, Bill, *op. cit.*, pág. 159.

drásticamente la idea de lo que hasta ese momento era la función del arte para él, siente como si un circuito visceral-emocional se hubiese completado, el cuadro y el llorando juntos. Esto es lo que busca conseguir a través de estas obras, hacernos llegar a alcanzar un sentimiento intenso con las imágenes, provocar el deshielo en nuestro corazón, reconocernos en ellas, *la gran compasión*. El dolor que experimenta frente a la pérdida de sus padres, y que se mantuvo presente con gran intensidad durante mucho tiempo, le enfrenta a una dimensión del dolor desconocida para él, esta experiencia dramática le lleva a, *tocar el dolor*, y es este punto el que más le interesa investigar en su trabajo actual, quiere llegar a comprender esa dimensión infinita que descubre Chantal Maillard en el dolor.

*No existe el infinito:
el infinito es la sorpresa de los límites.
Alguien constata su impotencia
y luego la prolonga más allá de la imagen, en la idea,
y nace el infinito.
El infinito es el dolor
de la razón que asalta nuestro cuerpo.
No existe el infinito, pero sí el instante:
abierto, atemporal, intenso, dilatado, sólido;
en él un gesto se hace eterno»³².*

El acto de la percepción es, para Viola, solamente el primer paso de la experiencia del arte, lo que realmente le interesa es la asimilación de aquello que tienen que decir las imágenes, que captemos lo espiritual de esas imágenes que forman parte de nuestras vidas, y que continuamente se transforman en nuestro interior. Esta respuesta estética, como forma de conocer el mundo, que Viola busca generar en el espectador, es considerada por Hillman, como una urgente necesidad para el hombre de nuestro tiempo, la de responder desde el corazón, despertarlo de nuevo, reconocer que el alma del individuo no puede sobrepasar nunca el alma del mundo porque la una implica siempre la otra, Hillman nos recuerda que en el mundo antiguo, el órgano de la percepción era el corazón, que estaba conectado directamente a las cosas por medio de los sentidos, así el término griego que designaba la percepción o la

32. Chantal. Maillard. *op. cit.*, pág. 53.

sensación era *aisthesis*, que significa originalmente esa inspiración, ese asumir, ese quedarse sin aliento, esa exclamación que produce el asombro ante las maravillas del mundo: una respuesta estética ante la imagen (*eidolon*) que se nos presenta:

«[...] En la respuesta estética del corazón, la acción de sentir el mundo y la acción de imaginario no están separadas. Lo que entendemos por respuesta estética se parece más bien a un sentido animal del mundo: un olfato para la inteligibilidad visible de las cosas, para su sonido, su olor, su forma, que les hablan a las reacciones de nuestro corazón (y hablan a través de ellas), y que responden al aspecto y al lenguaje, a los tonos y a los gestos de las cosas entre las que nos movemos»³³.

En este recorrido por la última obra de Bill Viola, independientemente de las tecnologías que utilice para acercarse a nosotros, descubrimos algo esencial, que es el corazón el que sin duda mueve el engranaje de esa herramienta espiritual que es para Viola el arte, y es tal vez lo que provoca ese sentimiento intenso en nosotros. En estas obras la acción de sentir el mundo aparece silenciosa aún en su máxima intensidad, y desde ese silencio terminamos, como ejercicio de humildad que nos acerca al otro, con la imagen del saludo japonés, que es sin palabras, en pie se inclina uno hacia el otro, se entra en lo profundo del espacio, en ese instante eterno que nos une y que es oriente es la nada, *ese espacio único que se despliega por todos los seres*, y que para Rilke es *el espacio íntimo del mundo*.



DIBUJANDO
SERGIO GARCÍA SÁNCHEZ

33. Hillman, James, *op. cit.* 156 y 165.

ARTÍCULO

Bill Viola: repertorio de pasiones

Yayo Aznar

Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte, ISSN 1130-4715, N° 17, 2004, pags. 355-374

<http://e->

[spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:20707&dsID=bill_viola.pdf](http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:20707&dsID=bill_viola.pdf)

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Bill Viola: repertorio de pasiones Bill Viola: Repertoire of Passions

YAYO AZNAR*

RESUMEN

El texto estudia las obras de Bill Viola unidas en la serie llamada "Las Pasiones" que el artista expuso por primera vez en la National Gallery de Londres en el 2003, analizando la evolución de las pasiones (sobre todo del miedo y de la esperanza) desde la fundación del Estado Moderno, y sus consecuencias sobre el control de la sociedad contemporánea.

PALABRAS CLAVE

Bill Viola, pasiones, miedo, esperanza, arte y política.

ABSTRACT

The text studies the Bill Viola's work of art called "The Passions", that the artist showed in the National Gallery on London in 2003 for the first time, analyzing the development of the passions (overcoat the fear and the hope) and its consequences in the contemporary society.

KEY WORDS

Bill Viola, passions, fear, hope, art and politic.

Las primeras páginas del catálogo de la exposición en la que Bill Viola presentó la serie de *Las Pasiones*, en la National Gallery de Londres durante las Navidades del 2003, muestran la obra titulada *Memoria*, un buen comienzo en el que va emergiendo, poco a poco, el propio tema de la muestra. *Memoria* es un oscuro retrato del sufrimiento, o mejor, de un ser humano sintiendo sufrimiento, es decir, angustia, tristeza, impotencia y, sobre todo, dolor. Pasiones que él no puede o no quiere controlar. En la pantalla va apareciendo, muy lentamente, la cara de un hombre, primero triste y, más tarde, asustado, angustiado; una cara que tiene además una calidad plateada y luminosa que no hace más que subrayar la presencia

* Departamento de Historia del Arte. UNED.

¹ BODEI, Remo, *Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad, filosofía y uso político*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

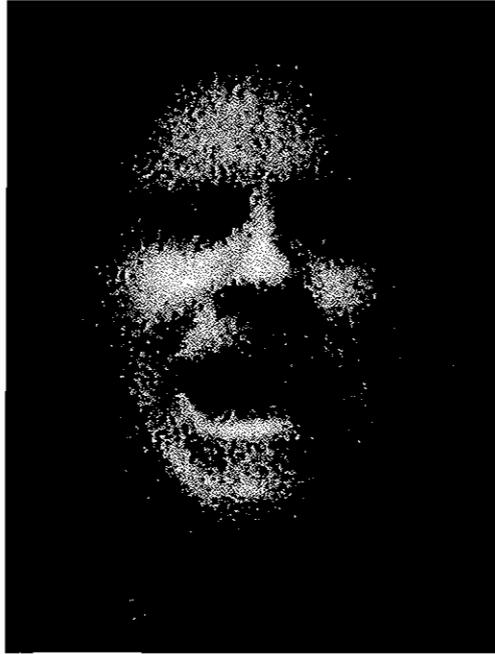


Fig. 1. Bill Viola, Memoria, 2000.

de este ser humano como algo inmaterial, como una imagen casi visionaria. Literal y metafóricamente este hombre existe en el límite de la visibilidad. No funciona como un documento fotográfico, sino como una imagen que podría venir del mundo de los sueños, o quizás, del de la memoria. Posiblemente la memoria de los muertos.

¿Qué pretende recuperar Viola haciendo salir del oscuro mundo de la memoria y de la pérdida, el rostro de un hombre completamente solo sufriendo, temiendo, llorando, gritando... y sometido de manera inevitable a nuestra mirada? ¿Por qué nos expone, de una manera tan literal, la supuesta debilidad de una persona cualquiera?

Hay que tener en cuenta que, durante muchos siglos, las pasiones han sido consideradas por los pensadores y los filósofos como algo negativo al suponer, en teoría, una pérdida temporal de la razón. De alguna manera serían un poder extraño que dominaría la «mejor parte» del hombre (es decir, la sensata, la razonable, la moderada) de manera que distorsionarían su visión clara y equitativa de las cosas. De hecho, obedecer al fuerte reclamo de las pasiones significaría renunciar a la conciencia y al autocontrol en beneficio de un amo interior más exigente e im-

predecible que cualquier amor externo. Las pasiones serían, en definitiva, «alteraciones» de un estado entendido como neutro y no perturbado en el carácter de cada individuo.

Sin embargo, algunos pensadores, fundamentalmente Remo Bodei¹, a partir de un estudio sobre algunos textos de Espinosa, cuestionan que la tranquilidad, el equilibrio y la imparcialidad sean premisas naturales del ser humano. Quizás podrían ser el resultado histórico de diferentes esfuerzos políticos e intelectuales siempre interesados. En cualquier caso, sí que sería lícito preguntarse si, en esta oposición forzada de razón/pasiones, no estamos sacrificando las propias pasiones en nombre de ideales que al final sólo resultarían ser vehículos de infelicidad. De hecho, nada impide pensar las pasiones, los deseos, las emociones, como estados, en palabras de Remo Bodei², *que no se añaden del exterior a un grado cero de la conciencia indiferente para enturbiarla o confundirla, sino que son constitutivos de la totalidad de cualquier ser físico.*

No importa lo inexplicables, indóciles, caprichosas o perturbadoras que puedan parecer a primera vista. Si las observamos bien, las pasiones no solamente revelan una trama inteligible y una articulación coherente, sino que incluso, como ya señaló Espinosa al principio de su *Tratado político*, pueden volverse objeto de un espectáculo agradable y, desde luego, aleccionador. No sólo ayudan al conocimiento, al autoconocimiento, sino que también otorgan la satisfacción de contemplar, desde el punto de vista de una «ciencia meteorológica» del ánimo, el paso variado y necesario de sus metamorfosis.

Con todo esto, es evidente que se debilitaría la idea de una energía íntimamente opaca e inculta que hay que someter y disciplinar. *La pasión*, sigue Bodei³, *aparecería de esta manera como la sombra de la razón misma, como una construcción de sentido y una actitud ya íntimamente revestida de una propia inteligencia y cultura, fruto de elaboraciones milenarias, mientras que la razón se manifestaría, a su vez, «apasionada», selectiva y parcial, cómplice de aquellas mismas pasiones que dice combatir.*

En 1998 Viola estaba, como estudiante invitado, en el Instituto de Investigación Getty. Allí, junto con un grupo de historiadores del arte y otros especialistas, participó en unos estudios dedicados precisamente a *La Representación de las Pasiones*. Para él, el problema principal, al menos en principio, era cómo representar formalmente los extremos de la pasión, algo que el arte contemporáneo parecía haber perdido, quizás, entre otras cosas, porque el hombre del llamado Primer Mundo había perdido su capacidad de expresarlas.

² BODEI, Remo, Op. cit, 1991, p. 18.

³ BODEI, Remo, Op. cit, 1991, p. 10.

Viola conocía bastante bien la literatura y la filosofía orientales, y había empezado a interesarse por los escritores místicos cristianos de finales de la Edad Media (como San Juan de la Cruz o Meister Eckhardt), pero desconocía por completo toda la crítica literaria moderna sobre la devoción medieval y sobre la representación de la emoción en la historia del arte. Allí, en la Fundación Getty, entre paseo y paseo diario por la galería de pinturas del Museo, pudo leer, entre otras cosas, *El arte de la devoción* de Henk van Os, los ensayos de Jennifer Montagu sobre la representación de las emociones desde la Antigüedad (con especial énfasis en el ejemplo del influyente catálogo de Charles Le Brun y sus grabados), los escritos sobre la expresión facial de Darwin y el libro de Víctor Stoichita sobre las experiencias visionarias en la pintura española. Además, por supuesto, de disfrutar en directo de la pintura religiosa de los siglos xv y xvi, con algunas piezas que, como *La Anunciación* de Dierick Bouts o *La adoración de los Magos* de Mantegna, se convirtieron en sus favoritas y más tarde le ayudarían en la elaboración de algunos de sus trabajos.

En ese momento, la National Gallery de Londres invitó a Viola a participar en una exposición, llamada *Encuentros*, con piezas, encargadas expresamente, que trabajaran sobre su propia colección de pintura. A Viola le había interesado hacía poco tiempo una pintura del Bosco titulada *Cristo ridiculizado* que estaba en la Galería y empezó a pensar en una obra que debía basarse en ella. Así, escribió en su cuaderno de notas⁴: *extraño pero cuidado grupo espacial, de aspecto horizontal, en película de alta velocidad, con luz delicada, superficie cambiante de emoción y relación. Los individuos atraviesan una serie de emociones conflictivas desde la risa al llanto, tomado en una película de alta velocidad y en alta resolución, prístino, hiperreal. Las emociones vienen y se van tan gradualmente que es difícil decir dónde empiezan y dónde terminan. Las relaciones entre las figuras son fluidas y muy cambiantes.* Era el principio de una obra que tomaría cuerpo dos años y medio después: *El Quinteto de los Asombrados*, un curioso título tomado de una biografía persa del poeta místico del siglo xv, Jami.

Cuando empezó a hacer *El Quinteto de los Asombrados*, Viola era perfectamente consciente de su inexperiencia dirigiendo actores. Tuvo la suerte de contar con Susana Peters, una actriz con la que había trabajado en una pieza anterior (*El saludo*) y con el artista de performance Weba Garretson para ayudarle en esta tarea. Es evidente que Viola necesitaba que los actores expresaran muy convincentemente sus emociones y, para conseguirlo, les dio diferentes ejercicios con los que tenían que practicar. Por ejemplo, les hizo llegar copias de los poemas de Rilke y de San Juan de la Cruz (*Yo quería darles puntos de referencia históricos*, dijo,

⁴ Tomado del texto *Emotions in extrem time. Bill Viola's Pasión Project*, de John Walsh, en CATÁLOGO EXPOSICIÓN, *The Passions*, Londres, National Gallery, 2004.



Fig. 2. El Bosco, Cristo ridiculizado, Nacional Gallery, Londres.



Fig. 3. Bill Viola, El Quinteto de los asombrados, 2000.

personas que habían estado allí antes, en las regiones del interior del ser humano a las que yo quería dirigirles) y para introducirlos formalmente (artísticamente) les mostró el Tríptico de Nantes.

El grupo de figuras se enmarca de medio cuerpo, contra un fondo negro e iluminado por un potente foco de luz con origen en la parte superior izquierda. Obviamente esta composición ignora el modelo original del Bosco que se había propuesto Viola y sin embargo acepta abiertamente toda la tradición de la pintura italiana que el artista conocía a la perfección, desde Mantegna hasta Caravaggio. De hecho, todas las figuras (cuatro hombres y una mujer) aparecen como si se tratara de una pintura, aunque muy pronto empiezan a moverse lentamente: una cabeza se vuelve y las expresiones comienzan a variar desde la neutralidad hasta un abanico de sentimientos (hay que decir que no inmediatamente clasificables) que abarcan desde el dolor y la pena hasta la ira, el miedo o el éxtasis. Cuando por fin la acción llega a su punto culminante empieza a decaer gradualmente hasta que sólo el hombre en el centro se mueve mirando hacia arriba. Desde luego, se impone el sentimiento de que algo momentáneo y muy importante está sucediendo fuera del marco, donde nosotros no podemos verlo, pero lo importante es que, desde el principio, Viola dio a cada actor una emoción diferente para expresar y les asignó un punto, distinto para cada uno, en el que debían fijar su mirada. Era fundamental que fueran libres para expresar cualquier gesto o expresión que conviniera a su propio trabajo; era importante que el trabajo de cada uno fuera individual. Viola no quería, por ejemplo, que cada uno de ellos oyera las instrucciones que le daba al otro. Quería trabajar personal e individualmente con todos y cada uno de ellos y luego, ya al final, ensamblar el resultado y filmarlos a todos juntos. De hecho, cuando empezó a trabajar en esta pieza, Viola había comenzado a hacer estudios de figuras solas pero, por falta de tiempo, sólo una pequeña parte de estos trabajos preliminares pudo ser llevada a cabo. La individualización era prioritaria; el hecho de que cada uno de ellos expresara sus propias emociones era imprescindible. Ya veremos porqué.

En la primera serie de *Las Pasiones*, y en algunos trabajos de la segunda serie, Viola trabajó con personas radicalmente aisladas. A diferencia de *El Quinteto de los Asombrados*, una proyección en video de un grupo en un ambiente relativamente oscuro y controlado, el artista imaginó las piezas de *Las Pasiones* como unos paneles individuales (persona por panel), planos, digitales y móviles, de manera que podían ser trasladados a diferentes galerías o museos, como si fueran pequeñas pinturas devocionales cuyo formato evocan. Todo el primer grupo incluye muchos dípticos que imitan las pequeñas piezas de altar de finales de la Edad Media, y en cada uno de ellos se ve la cabeza y los hombros de un actor moviéndose en un particular «arco de intensidad emocional».



Fig. 4.- Bill Viola, *Dolorosa*, 2000.

En *Dolorosa*, una mujer joven con el pelo largo y un hombre con perilla (ambos con trajes contemporáneos pero con un claro recuerdo de la Virgen y Cristo) aparecen sufriendo por separado. Los grandes ojos de ella están llenos de lágrimas y él grita y mueve frenéticamente la cabeza de un lado a otro. Por ejemplo, una pieza como *El jardín cerrado* no estaba originalmente pensada como díptico, sino como dos piezas separadas grabadas a base de una serie de estudios individuales de actores moviéndose en tomas de cuarenta y cinco segundos a partir de lo que Viola llama *los cuatro colores primarios: la felicidad, la tristeza, el enfado y el miedo*. En *Unión*, un hombre y una mujer desnudos, por separado, aparecen al principio en un estado de tranquilidad absoluta para empezar pronto a agitarse cada vez más violentamente. Sus cuerpos están llenos de una enorme tristeza, aunque Viola no puede evitar que en algún momento sus movimientos recuerden a la escultura clásica. La contrapartida de esta pieza, *Silent Mountain*, se hizo mucho más tarde, ya en la segunda serie, y lo que vemos son dos figuras vestidas que, más que retorcerse con libertad, se encogen y luego explotan, en un movimiento aparentemente mucho más sincronizado. Sin embargo, los dos actores fueron filmados de manera separada y en tiempos diferentes a lo largo de una toma de cuarenta y cinco segundos, mientras el propio Viola les hablaba para motivarlos. La mujer se retuerce, encogiéndose sobre sí misma y agachándose, pasando



Fig. 5.- Bill Viola, *Silent Mountain*, 2001.

momentáneamente a través de posiciones que pueden recordar a veces a una escultura clásica, de una Nióbide o de una Afrodita agachada. El hombre, por su parte, levanta su cabeza en agonía como si fuera un centauro helenístico sufriente para, más tarde, levantar sus brazos y asemejarse a una representación de San Sebastián en el Renacimiento. Es posible que nada de esto fuera consciente o intencional, pero lo cierto es que todos estos parecidos con las posturas clásicas, cuidadosamente tipificadas en los manuales de Historia del Arte, ayudan en este caso a reforzar la idea, tan importante para Viola, de que existe un lenguaje histórico de los gestos del cuerpo, de las expresiones; un lenguaje que, desde luego, como demuestran cada uno de estos actores, es posible aprender.

Por otro lado, en todas estas piezas, y en algunas más tarde, Viola está reactivando dos de los más poderosos descubrimientos del primer cine: el primer plano y el movimiento lento. La mayor parte de las piezas son películas en treinta y cinco milímetros muy radicalmente ralentizadas hasta el punto de que una grabación de cuarenta segundos se puede alargar hasta diez minutos o más. Viola está

volviendo al corazón expresivo de la imagen en movimiento, en un movimiento exageradamente lento porque es importante, a pesar del riesgo de estetización que esto supone para la pieza, que veamos con detenimiento todas y cada una de las expresiones. Es cierto que todas estas piezas son muy bonitas y que es ineludible sentir simplemente placer estético frente a ellas. Pero si pensamos, con Agamben⁵, que el arte en el mundo contemporáneo *ha salido de la esfera del interés para convertirse simplemente en interesante* y que, desde luego, *el ingreso del arte en la simple dimensión estética (durante la modernidad) no es un fenómeno tan inocente y natural como habitualmente lo representamos*⁶, sino que es también una decisión política, aunque sea por omisión, no podemos dejar de tener en cuenta el perverso, pero también esclarecedor, modo que tiene Viola de obviar sin ningún problema toda la historia del arte durante la modernidad en esta exposición. Al volver al Quattrocento, Viola intenta recuperar la vieja función del arte, aquella que tanto temía Platón, la que dio al arte su estatura original. Sabemos que durante un tiempo a Viola le fascinaron dos experiencias muy parecidas: la primera, cuando vio una mujer rezando en el Suntury Museum de Tokio ante una estatua de Kannon, la encarnación de la compasión, una imagen que evidentemente Viola había considerado hasta entonces sólo como un trabajo artístico, sólo en su dimensión estética; la segunda, ante el Altar de Issenheim de Mathias Grünewald, una pieza cuyo magnífico programa de imágenes fue minuciosamente planeado con el único propósito de curar la enfermedad, de erradicar la peste. No podemos ver en estas obras de Viola únicamente su lado estético, aunque éste sea tan potente que pueda parecer que enturbia el resto de la pieza. Viola también cree que el arte puede tener una «función curativa». Dicho con sus propias palabras: *que una obra esté en la pantalla puede ser parte del proceso de tu propia vida, puede filtrarse en tu cuerpo*. El fundamento de la mayor parte del trabajo de Viola es llevarse a sí mismo y a los otros hacia el autoconocimiento, porque su gran ruptura con las ideas sociales que impregnaron los ambientes intelectuales de los setenta fue, sobre todo, cambiar la idea de una posible perfección social por la de la autoperfección y, en este caso, el autoconocimiento y la solidez de nuestras emociones posiblemente como una forma de resistencia individual, aunque solidaria.

Por otra parte estaba el problema del primer plano, un primer plano que tiene su propia historia en la cultura visual occidental, precisamente a partir de la pintura en la que Viola estaba buscando inspiración. Muchos pintores de finales del siglo xv cogieron escenas bíblicas bien conocidas y sacaron a los principales personajes para tratarlos como actores únicos en primer plano, sabiendo que la audiencia conocía perfectamente quiénes eran: Cristo llevando la cruz, David con

⁵ AGAMBEN, Giorgio, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Altera, 1998, p. 14.

⁶ AGAMBEN, Giorgio, *Op. cit.*, 1998, p. 17.

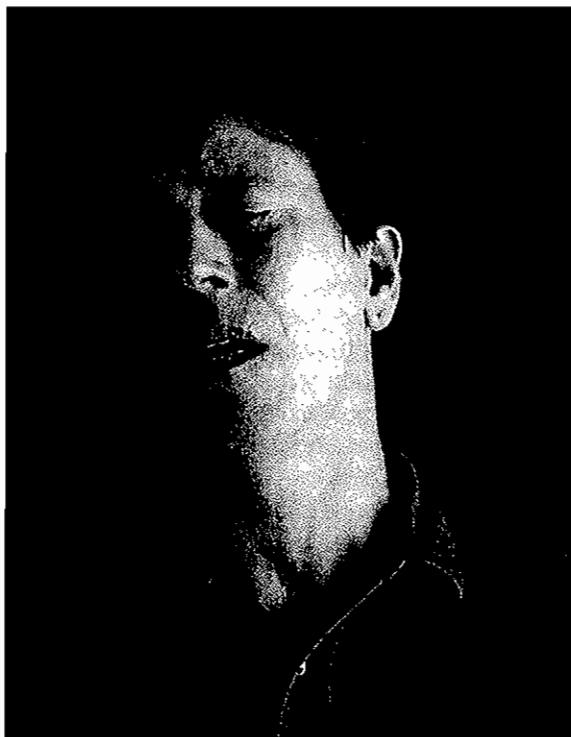


Fig. 6. Bill Viola, *Mano f Sorrows*, 2001.

la cabeza de Goliat, San Jorge victorioso, La Dolorosa, el Ecce Homo, etc...; figuras, al fin, cuya situación y estado emocional podía ser apreciado sin necesidad de exponer todos los detalles visuales de la historia porque el espectador los conocía perfectamente.

Nosotros no sabemos qué le pasa con exactitud al *Hombre de la Tristeza* de Viola, pero nuestro interés por la pieza no pierde ni un ápice de intensidad por esto. Los escritores medievales Thomas a Kempis y Gert Gote habían aconsejado a los fieles meditar profunda y sentidamente frente a la imagen de sufrimiento de Cristo, y desde la literatura histórica Viola aprendió la influencia y el poder que esta práctica había tenido en tiempos pasados. Además, previamente había estudiado imágenes tardías medievales de este tipo en pinturas de Dierick Bouts, de Antonello da Messina o de varios grabadores contemporáneos a estos artistas. Su *Hombre de la Tristeza* no muestra ninguna herida. De hecho, llora sin ninguna explicación aparente, agitando el pecho, con la cabeza inclinada hacia un lado, con las cejas contraídas y con la boca abierta. A veces su pena parece intensificarse para luego

bajar ligeramente. Desde luego, cuando le miramos, sentimos de inmediato la incomodidad de ser sólo mirones, pero, obviamente, a diferencia de lo que nos permitimos hacer con cualquier hombre apenado con el que nos cruzamos por la calle o en el autobús, no podemos evitar mirar a este actor representando el dolor, no podemos ningunearle. Todo lo contrario, como si fuera un Cristo en el papel de Hombre de la Tristeza, él se yergue delante de nosotros sólo para ser contemplado. En el fondo sabemos porqué y a quién llora.

Otra pieza de este momento, *Mater*, introduce la edad como un nuevo elemento de análisis y contemplación. En ella, dos mujeres pasan a través de emociones similares en los mismos intervalos durante tomas de cuarenta segundos. El contraste de sus expresiones, que puede deberse en parte (pero no sólo) a sus diferentes edades, es muy llamativo. Por supuesto, en ningún momento ninguna de ellas advierte la presencia de la otra. Son, como siempre, individuos aislados en un ejercicio muy particular...y siempre doloroso. Aunque Viola ha titulado a su exposición *Las Pasiones*, lo cierto es que la mayor parte de las piezas, como hemos ido viendo, se centran en la representación del dolor, un dolor muy recientemente sentido y que, para curarse, debe ser expresado.

El descubrimiento de que las pasiones pueden ser positivas tuvo lugar en la edad contemporánea y ha intentado servir para curar, de alguna manera, el malestar inevitable que ha provocado la racionalización. En general se piensa que la expansión de la racionalización habría secado la fuente de las emociones y habría permitido que, incluso políticamente, comience la era de la mediocridad, del progresivo anestesiamiento del individuo, de la reducción de la intensidad y del alcance de las relaciones humanas afectivamente cargadas de sentido. El resultado sería, o ha sido, una soportable infelicidad o una felicidad banal. Parece evidente que el mundo contemporáneo se caracteriza sobre todo por la obstrucción del deseo, pero también por la indiferencia recíproca y por el individualismo de masa. El tan buscado «justo medio» de las pasiones de alguna manera habría conducido no sólo al marchitamiento emotivo sino también, en consecuencia, a la desaparición de la solidaridad. Cuando ya no es tan importante la necesidad de ser partícipes de las vicisitudes colectivas, se seca de raíz el sentido de pertenencia a una comunidad. Es importante, pues, recuperar las emociones para recuperar la solidaridad, pero esa recuperación no está exenta de peligros. Viola los conoce bien, los acaba de vivir, y su insistencia en mostrarnos emociones fuertes pero personales, intransferibles pero con la posibilidad de ser compartidas, sentidas por muchos individuos diferentes de maneras completamente distintos, no es ajena, como veremos, a su comprensión de las pasiones como una forma de resistencia frente a la manipulación. *Las pasiones*, afirma Bodei⁷, ofrecen el

⁷ BODEI, Remo. Op. cit., 1991, p. 59.

testimonio más convincente del hecho de que el hombre no dispone libremente de sí mismo ni, mucho menos, del mundo. Porque a veces le controlan, es cierto, pero también, añadiríamos, porque en muchas ocasiones pueden ser demasiado fácilmente manipulables.

Maquiavelo fue, probablemente, uno de los primeros en saberlo. Maquiavelo siempre pretendió construir un «arte objetivo» del gobierno partiendo de la premisa de que la sociedad es un mecanismo cuyos impulsos pueden ser determinados de una forma objetiva. Por eso creía, entre otras cosas, que la intensidad de las pasiones humanas podría ser calculable. Es decir, mucho más allá de cualquier teoría, la observación psicológica del hombre tal y como es se convierte en necesaria por razones políticas de cálculo y predeterminación. Pensemos, por ejemplo, que al cardenal Richelieu se le atribuía en su grado máximo una doble habilidad: la de volver impenetrable su propia máscara, su propio rostro, y la de leer, en las expresiones y en el comportamiento de los demás hombres, las intenciones de cada uno de ellos. Cuando las pasiones y las emociones han sido domesticadas, cuando el individuo es capaz de administrarse fríamente y de reprimir en lo más íntimo lo que de inmediato siente, entonces todo lo que expresa es el resultado de una elaboración que se vuelve prácticamente una tercera naturaleza, una vigilante costumbre artificial respecto al hábito torpe y relativamente espontáneo de quien no es capaz de imponerse o de controlarse a sí mismo. Richelieu parecía ser un verdadero maestro en este tema y esto le daba un poder impresionante. Parece que alcanzaba un virtuosismo excepcional en la interpretación del lenguaje y de los signos mudos e involuntarios ajenos y, por lo tanto, de sus más recónditos propósitos. Mediante un perfecto autocontrol, se transformaba en un hombre sin pasiones, capaz de simularlas o disimularlas controlando, al mismo tiempo, las emociones de los demás.

Nace así «la ciencia de las pasiones», de larga y no muy afortunada trayectoria. El rostro (siempre expuesto a la vista de los demás) aparece como el principal medio de comunicación y será entendido como tal. A través de él no sólo se nos pueden escapar las expresiones de las emociones, sino que también podemos lanzar mensajes, más o menos cifrados; puede ser, de hecho, el lugar privilegiado de la expresión y de la distorsión del sentido de las pasiones según técnicas que con el tiempo serán cada vez más experimentadas. Los que las conocen pueden llegar a ser actores que prueban un espectáculo destinado a desarrollarse ante un público cada vez más amplio.

No mucho tiempo después de Richelieu, los jacobinos harán una complicada alianza razón/violencia y razón/pasiones que no pasará por alto todo lo aprendido sobre el modo de manipular éstas últimas. Los jacobinos consolidan el miedo y la esperanza en el horizonte colectivo, en vez de eliminarlos; en vez de transformar las pasiones, prefieren dividirlos, combatiendo aquellas frías y tranquilas, ligadas

según ellos al egoísmo y a la indiferencia, y exaltando aquellas calientes y tórridas ligadas, supuestamente, a la amistad, a la fraternidad, al amor a la patria y a la humanidad...pero también al odio y al terror. Los jacobinos utilizan peligrosamente las pasiones calientes como arma colectiva y la sabiduría filosófica se vuelve ideología al fundir razón y pasiones, jefes políticos y masas. De hecho, como ha señalado Bodei⁸, en el intento jacobino por influir en la naciente opinión pública, la distinción entre verdad y opinión, entre razón y deseo, se adelgaza hasta casi desaparecer. *De la figura del sabio, cito textualmente, se pasa a aquella que quisiera definir como «homo ideologicus» moderno, el cual utiliza o cree utilizar las pasiones en última instancia en beneficio de la razón, orientando (según «mitos racionales» amasados con ilusiones conscientes y esperanzas fabricadas en serie) aquel mismo pueblo que antes había sido guiado a través de «mitos pasionales».*

Como ha señalado Manuel Calvo García⁹, *las razones estratégicas implementan decisivamente las razones epistemológicas en el desarrollo de la teoría moderna de las pasiones (...)* La teoría moderna de las pasiones se vincula genealógicamente a las estrategias de racionalización de las formas de poder. Unas formas de poder que van más allá de la mera referencia estatal para configurarse como prácticas subjetivas de poder. Su función en este sentido es parangonable a la de los modelos de control social basados en creencias internas que se instalan sobre las religiones. La teoría moderna de las pasiones configura un esquema de motivación interno sobre el que es fácilmente posible incidir desde el exterior. No es gratuito que Foucault, en el último periodo de su vida, estuviera interesado, sobre todo, en el análisis de formas de sujeción y subjetivación, o mejor dicho, en el análisis de las formas de subjetivación como formas de sujeción.

Es más, con los jacobinos, nacen «mutantes» conceptuales como, por ejemplo, el «despotismo de la libertad», que nunca desaparecen del todo, que permanecerán más bien como paradigmas para los movimientos por venir y sobre los que Remo Bodei¹⁰ ya ha advertido seriamente acerca de sus peligros. Las consecuencias, afirma, son efectivamente perturbadoras: lógicas políticas milenarias pierden todo punto de referencia en el interior de estas paradojas; el pensamiento y la praxis deben ser reinventadas día a día, integradas y robustecidas por sólidas dosis de retórica; se asoma el riesgo, jamás vencido, pero siempre exorcizado, de una caída en lo inconmensurable y en lo incomprensible. La opacidad y la ceguera, que terminan por envolver también a los protagonistas más lúcidos, son la consecuencia inmediata de una lógica semejante.

⁸ BODEI, Remo, Op. cit., 1991, p. 33.

⁹ CALVO GARCÍA, Manuel, *La teoría de las pasiones y el dominio del hombre*, Universidad de Zaragoza, 1989, pp. 114-115.

¹⁰ BODEI, Remo, Op. cit., 1991, p.361.

Como consecuencia de todo esto, los pensamientos anteriores, que combinaban de varias maneras miedo, esperanza y razón, cambian su figura hasta volverse casi irreconocibles. Lo fundamental que se transforma es el papel del miedo y la esperanza. Estas dos pasiones, a las que tanto la filosofía antigua como la espinosiana habían negado cualquier acceso a la razón al considerarlas fuentes de superstición y material explosivo con detonador incontrolable de procesos imaginativos, dejan de ser vistas como nocivas a la razón misma y a la moral pública. Es más, se vuelven incluso su brazo armado, el brazo armado que aniquila a los enemigos y anima a los ciudadanos virtuosos. La línea de separación no pasa ya más entre el sabio y el vulgo, sino que el sabio es sustituido por quien controla al pueblo a través de una razón de parte que se presenta como universal y que está cerrada egoísta y miedosamente en las pasiones colectivas o, si se quiere, en las pasiones particulares colectivizadas, manipuladas colectivamente, sobre todo el miedo.

Miedo y esperanza son dos pasiones que, por desgracia, Viola y todos nosotros hemos visto manipular de manera colectiva muy recientemente, sobre todo el miedo. Por eso hay que insistir en la fuerza de las emociones y las convicciones individuales como un posible modo de resistencia. En el texto *Bodies of light* que aparece en el catálogo de esta exposición de Viola, Peter Sellars se pregunta: *¿Dónde y cómo localizar nuestro idealismo?*. Desde el principio, Sellars tiene claro que las tradiciones espirituales son utilizadas como armas o comodines por los regímenes normales y que un profundo cinismo ha minimizado el pensamiento utópico, sus esperanzas y sus alternativas. La comedia instalada está floreciendo, desde luego, pero últimamente no puede responder con facilidad a la profunda necesidad de lamento de unos hombres que no consiguen entender lo que les ha pasado.

Me explico. En su segundo libro de *La democracia en América*, Tocqueville presentaba la tesis de que la forma de vida norteamericana (que, por otra parte, estaba destinada a propagarse por todo el planeta, no olvidemos esta idea tan incrustada en el discurso expansionista norteamericano), iba acompañada de un nuevo régimen de las pasiones y de los deseos que venía ligado indefectiblemente a una permanente insatisfacción; una insatisfacción, por otro lado, que intenta calmarse mediante la búsqueda obsesiva de «bienes materiales». Él sostenía que en la joven democracia estadounidense, la búsqueda incontenible de la igualdad se apoya, por un lado, en la emulación, y, por otro, en la negación de las distinciones de grado, en la carrera hacia el éxito y en la hipertrofia del deseo adquisitivo, pasión que corre el riesgo de sofocar cualquier otra. En la esperanza de sosegar esa «extraña inquietud» y de garantizar mejor la búsqueda de la felicidad, Estados Unidos se habría confinado en un dulce despotismo que, al precio de la manipulación de los deseos y del mantenimiento de los ciudadanos en un estado

de perpetua minoría de edad política, permitiría a todos situarse en un universo social en el que cada uno cree estar (como el sol) en el centro de un sistema ptolemaico múltiple.

Cito liberalmente a Tocqueville¹¹: *Veo una multitud innumerable de hombres semejantes o iguales que no hacen más que dar vueltas sobre sí mismos, para procurarse pequeños y vulgares placeres con que saciar su ánimo. Cada uno de estos hombres vive por cuenta suya y es extraño al destino de todos los demás: los hijos y los amigos constituyen para él toda la raza humana; en cuanto al resto de los conciudadanos, él vive a su lado pero no los ve; los toca pero no los siente; no existe sino en sí mismo y para sí mismo.*

Excelente tesis instalada en el nacimiento de la democracia americana, pero que olvida un factor fundamental: el miedo, la más manipulable de todas las pasiones. La película *Bowling in Colombine* de Mickel Moore es un documental en el que el director, a partir de los sucesos del Instituto de Colombine (en los que dos adolescentes mataron a varios estudiantes y profesores en la cafetería), intenta investigar la razón por la cual es tan violenta la sociedad americana. La conclusión es muy lúcida: el miedo, instalado desde los primeros colonos en el corazón de la sociedad americana y animado de manera permanente por unos gobiernos que, sean del signo que sean, jamás han recortado los gastos oficiales de armamento. La finalidad es, sin duda, la seguridad, que da una enorme tranquilidad a los ciudadanos, pero también, y últimamente de manera cada vez más obvia, la posibilidad de mantener el control sobre determinados gobiernos de países del Tercer Mundo (todos ellos ricos en materias primas) y, con ellos, de sus mercados. La estabilidad del nivel de vida americano añadiría a la tranquilidad de los ciudadanos un feliz adormecimiento político.

En otras palabras, en Estados Unidos el alto nivel de vida, que está tan consistentemente definido en términos materialistas, aparece acompañado en cada ser humano por una minoría de edad política llena de dudas y, sobre todo, de miedo. El 11 de septiembre pondrá todo esto en evidencia más que nunca. El espectáculo y la realidad de los dos aviones chocando contra las dos torres más altas del planeta tuvo resonancias de los más antiguos textos sagrados, imágenes de que los mayores poderes del mundo podían ser destruidos por sus propios errores, la misma Torre de Babel. La respuesta de la administración Bush no fue, sin embargo, la contención y la reflexión, sino los gritos, unos gritos que alentaban el miedo y que apelaban a emociones muy profundas para poder justificar su ira y la necesidad de una guerra, primero en Afganistán, buscando a Ben Laden, y luego, evidentemente buscando el control del petróleo, en Irak. La voluntad de la adminis-

¹¹ Tomado de BODEI, Remo, Op. cit., 1991, p. 14.

tración Busch se presentó como una voluntad única capaz de aprovechar la dejación que los individuos han hecho de su propia personalidad y de alimentar su miedo y su rabia muy por encima de su dolor. Ya decía Hobbes que el miedo es un factor que no sólo reduce y simplifica la deliberación, sino que también minimiza las voluntades individuales a una única voluntad con la ficción de un pacto social mediante el cual el Estado absorbe absolutamente la posibilidad de determinar las voluntades individuales.

Guerra en lugar de dolor y duelo. Frente a ciertos trastornos de la vida, frente a ciertos actos salvajes de devastación, debe imponerse el silencio. Debe haber un espacio para curarse antes que cualquier otra cosa, para que la herida se cierre, se cicatrice y se regenere a sí misma. Debe haber tiempo para una reflexión que no nos haga aceptar cualquier venganza como lícita, y debe haber espacios para un dolor que debería hacernos más humanos. Sería bueno un aprendizaje humilde del sufrimiento.

Todas las piezas que hemos visto de Viola muestran dolor, y una de las últimas de la segunda serie, *Observance*, es un duelo en todo el sentido de la palabra. Pero antes, en otra pieza recupera cuidadosamente a unos muertos cuyos cuerpos nunca se pudieron recuperar, que como aquel hombre de la *Memoria* existen en el límite de la visibilidad, no sólo porque sus restos hayan desaparecido, sino sobre todo porque, hasta el día de hoy, les ha faltado un duelo sin ira, un duelo que no fuera una razón de Estado. Un duelo, al fin, individual, por ellos mismos, por cada uno de ellos.

En la pieza *Emergence*, Viola vuelve a la imaginería cristiana como punto de partida, en concreto a un fresco de Massolino que muestra el cuerpo de Cristo muerto en su tumba sujetado por su madre María y por Juan el Evangelista, pero Viola cambia a San Juan por otra mujer y añade, como en sus otras piezas, el movimiento radicalmente ralentizado. Se trata, sin duda, de una resurrección, de una recuperación de los muertos, que nos hace también pensar en un nuevo nacimiento, en un re-nacimiento, al aparecer asociado al agua gracias a un pequeño sistema hidráulico instalado en el escenario. Los actores eran Geba Garretson, John Hay y Sarah Steben, pero era Hay al que le tocaba el trabajo más duro ya que tenía que permanecer bajo el agua durante bastante tiempo y luego salir muy lentamente, en equilibrio, repitiendo el movimiento de una manera muy precisa, toma por toma.

Contemplar la pieza *Emergence* es una experiencia extraña, sobre todo porque la imaginería nos resulta al mismo tiempo familiar e inesperada. La imagen que se proyecta en el video parece una pieza de altar: la cruz en el frontal de la tumba recuerda a un frontal de altar, mientras que la luz clara y uniforme, o los vívidos y ricos colores de los trajes evocan pinturas del Renacimiento, con toda la carga es-

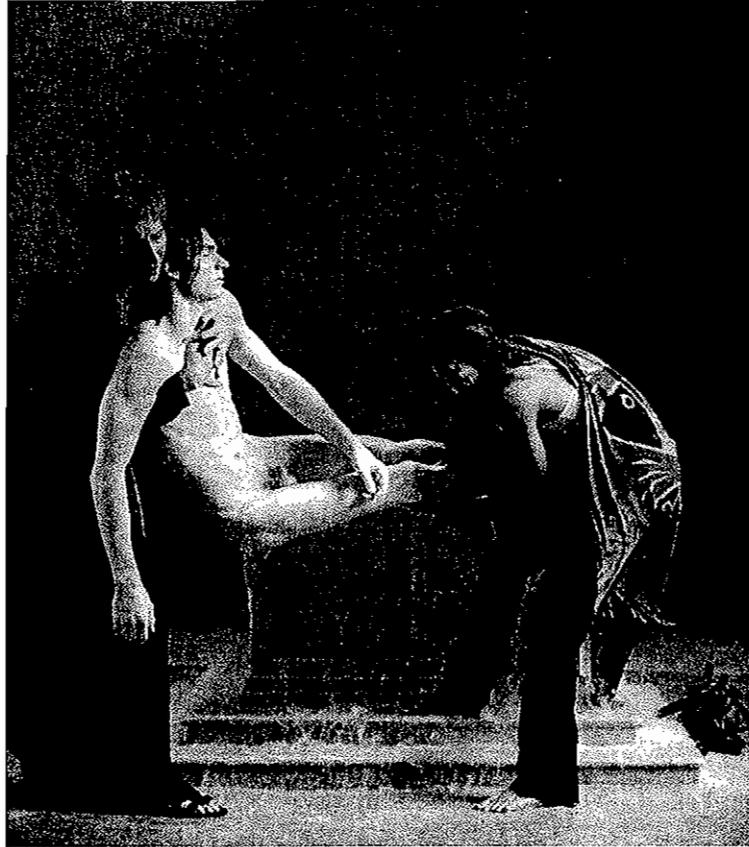


Fig. 7. Bill Viola, Emergente, 2002.

tética sobre la pieza que esto supone. De hecho, la elevación del hombre y la expresión de pena de las mujeres, están más tomadas del mundo de la historia del arte que de la experiencia ordinaria. El cuerpo del hombre, blanco y musculoso, parece una estatua de mármol de Donatello, las mujeres sujetándole por debajo de los brazos y de las piernas podrían reconocerse fácilmente como de Rafael o de Tiziano.

Pero la acción, sin embargo, sigue siendo tremendamente familiar. Lo que vemos en el video es una escena tradicional de Lamentación y Entierro, pero invertida. Es, en realidad, una Resurrección, o podría parecerlo, excepto porque al final el hombre sigue evidentemente muerto y el milagro queda incompleto. Es el intento de recuperación de un cuerpo muerto que, inevitablemente, sigue muerto, nada lo devolverá.

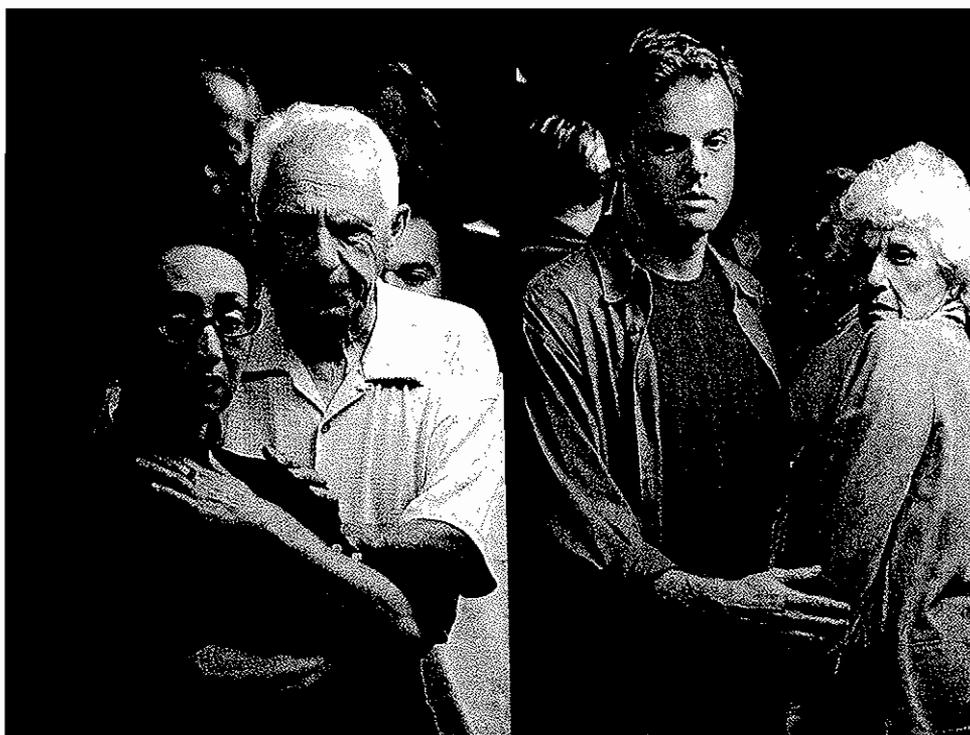


Fig. 8. Bill Viola, *Observance*, 2002.

Por su parte, *Observance*, una pieza basada en un par de palas de altar de Alberto Durero que representan a cuatro apóstoles, es el duelo. Viola imaginó para esta obra un tipo de composición cerrada en la que los actores fueran avanzando hacia la cámara y, al mismo tiempo, fueran intensificando sus emociones, la expresión de sus emociones, superponiéndose, como en el caso de los apóstoles de Durero, unos sobre otros, y mirando a veces dentro y a veces fuera del marco. Días de audiciones le dieron a Viola al final una plantilla de dieciocho actores de diferentes edades y tipos a los que colocó en una línea en profundidad y les dio instrucciones para que se fueran acercando a la cámara, en parejas, como para despedirse de alguien a quien habían perdido pero que en ningún momento vemos porque está en nuestro lugar, en el lugar de la cámara, en el lugar del espectador. Como había hecho en *El Quinteto de los Asombrados*, dio instrucciones a los actores individualmente animándoles a expresar sentimientos propios. Después determinó la secuencia y sugirió algunas pocas relaciones entre ellos. Los hizo ocho tomas de cien segundos de las que posteriormente seleccionó las mejores: algunos actores estaban aislados, y otros intentaban relacionarse entre sí; en cualquier

caso, ninguno hizo lo mismo que otro, ningún gesto se repitió. La respuesta ante el dolor de una pérdida, en un duelo, es solidaria y se vive en comunidad, pero no es colectiva, ni mucho menos homogénea.

Observance es un hipnotizante ritual de dolor. La muerte y la pérdida son evidentemente la causa de lo que vemos en la pantalla. En realidad, de lo que vemos en toda la exposición de *Las Pasiones*, una exposición que, al final, tiene todo el aspecto de un solemne suceso público, un suceso público que por fin es capaz de mostrarnos el llanto de los ciudadanos americanos por sus muertos, esperemos que también sea por los demás muertos, igualmente injustos, aunque no norteamericanos.

ARTÍCULO

Conversación con Bill Viola

Violant Porcel

Quaderns de la Mediterrània = Cuadernos del Mediterráneo, ISSN 1577-9297, N.º. 12, 2009, pags. 256-257

http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/12/Conversaci%C3%B3n%20con%20Bill%20Viola_Violant%20Porcel.pdf

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Conversación con Bill Viola

Violant Porcel. Crítica de arte

Artista fundamental en la consolidación del videoarte como disciplina esencial de la creación contemporánea, Bill Viola (Nueva York, 1951) ha sido capaz de demostrar que la tecnología puede convertirse en un camino hacia la espiritualidad. Por este motivo el artista, que hace años estableció su centro de operaciones en la californiana Long Beach, ha recibido el Premio Internacional Cataluña 2009. Los trabajos de Bill Viola se han utilizado con frecuencia en contextos sacros. Recientemente, el Centro de Arte Contemporáneo Rókit de Ginebra presentó en la Capilla de San Nicolás *El mensajero*, una videoinstalación incluida en *Noches oscuras del alma*. En la muestra participaron también los artistas Toni Serra y Manuel Sanz, conformando así tres visiones diversas sobre el desvelamiento de lo oculto.

Viola creó *El mensajero* en 1996 para la majestuosa catedral de Durham, al norte de Inglaterra, inscribiéndose dentro del programa de celebraciones del año británico de las artes visuales. El vídeo descubre a un hombre al natural que emerge de la profundidad opaca del agua, toma una bocanada de aire y abre los ojos, para después descender de nuevo hacia el fondo. El desnudo del protagonista desató entonces una cierta polémica. Junto a esta propuesta, fue necesario que Viola realizara otra versión en la que los genitales del individuo aparecían borrosos para que un comité de teólogos pudiera escoger una de las dos. Finalmente resolvieron que la opción inicial, más explícita, preservaba mejor el sentido espiritual del proyecto. Aun así, la pieza quedó medio oculta en la catedral con el fin de evitar ofender a los fieles conservadores.

Desde que exhibió su primer trabajo en la universidad, Bill Viola muestra sus vídeos en *loop*, modo que permite a cualquier espectador rezagado la oportunidad de ver la obra en su totalidad. Esta reiteración, además, establece una analogía con la idea de ritual, acción que se repite de manera regular y predecible, permitiendo al individuo pasar a otro estado. Así, *El mensajero* se convierte en una metáfora del ciclo vital.

La Seu Vella de Lleida, con su austeridad solemne, albergó durante el mes de julio de 2009 *El retorno*, impactante vídeo, propiedad de la Fundación Sorigué, entidad patrocinadora del proyecto. La pieza forma parte de la videoinstalación *Océano sin orilla*, título extraído de la obra del místico sufi Ibn Arabí, que se presentó inicialmente en la iglesia veneciana del Oratorio San Gallo durante la Bienal

de 2007. Se trata de una profunda reflexión sobre la muerte por medio de personajes que surgen de la oscuridad y atraviesan una cortina de agua hacia la luz. Cuando toman conciencia de que su presencia física es material y transitoria, regresan a las sombras. Su próximo desafío: de nuevo un altar en una catedral inglesa, pero esta vez la instalación será permanente.

Violant Porcel: ¿Por qué abandonaste tu ciudad natal, considerada uno de los epicentros artísticos?

Bill Viola: No me sentía cómodo, en Manhattan la gente se encierra en un microcosmos con la única preocupación vital de subir a la cima.

V.P.: Desde muy joven te has interesado por la mística, tanto oriental como occidental. Has comentado en alguna ocasión que esta vía te atrae porque describe el estado creativo que conecta al individuo con los niveles más profundos del ser. Uno de tus autores predilectos es San Juan de la Cruz.

B.V.: Efectivamente, un hombre que es encarcelado, humillado y, en lugar de responder con odio o ira, escribe *Cántico espiritual*, cuyos versos son de una desbordante fuerza expresiva. Al leerlo comprendí el efecto que podía producir el arte: esa obra me mostró por qué me dedico a la creación.

V.P.: ¿La espiritualidad que brota de tu discurso tiene relación con tus abundantes lecturas vinculadas a lo sacro?

B.V.: La religión y el arte son parecidos, ambos se ocupan de la esencia del ser humano. Mientras que las instituciones monoteístas tienen problemas para entablar un diálogo, los artistas pueden servir para unir las civilizaciones. Ahora parece que estamos a punto de confluir en un cúmulo de desastres: el ecológico, el económico y el pandémico. Las nuevas generaciones no deben tener miedo, al contrario. Cuando todo desaparece, llega el momento de inventar.

V.P.: Pero los jóvenes se han alejado de la espiritualidad.

B.V.: Yo no percibo esta crisis de la que se habla tanto hoy en día. Cualquier ser humano, aunque no sea del todo consciente, tiene una espiritualidad que forma parte de su naturaleza. La sientes incluso en las cuevas prehistóricas.

V.P.: Creo que tu obra apela directamente a las emociones del espectador. La crítica Valentina Valentini escribió que tus potentes imágenes consiguen despertar el cuerpo del espectador occidental, sometido al dominio de la mente. A veces has recibido críticas por tu conexión con el gran público.

B.V.: No me interesa hacer arte para los especialistas, sino para todo el mundo. Cuando vamos al cine, no necesitamos que nos coloquen en la entrada una cartela con largas explicaciones sobre el significado de la película. Si queremos profundizar en su contenido, podemos obtener más información, pero no es un requerimiento imprescindible para comprender el film. Con el arte debería suceder lo mismo.

V.P.: Más allá de tus múltiples referencias a la tradición pictórica, pienso que lo que de verdad conmueve a tantos espectadores es el patetismo que emana de tus trabajos, así como una insistencia en mostrar la belleza en un sentido profundo, idea que el arte actual suele desdefiar.

B.V.: Esta cuestión ya la hallamos en la religión islámica. El Corán enuncia: «Dios ha inscrito belleza en todas las cosas», haciendo referencia a una cualidad escondida, presente en todos los elementos. El mundo contemporáneo reduce la belleza al aspecto exterior, pero a mí me interesa su unión con el concepto de Verdad, tema tratado en la Antigüedad y muy recurrente en las discusiones filosóficas renacentistas.

V.P.: ¿Y cómo asimila esta concepción el lenguaje del videoarte?

B.V.: La imagen digital se ha convertido en la nueva *lingua franca*. La cámara funciona como un ojo interior que te permite introducirte en las cosas y fijar su esencia. Como el individuo, es un instrumento que incluye una parte física y otra espiritual. En mis trabajos utilizo el blanco y el negro cuando quiero hablar directamente al alma, y el color para presentar los aspectos más sociales.

V.P.: La naturaleza ocupa un lugar destacado en tu universo creativo. Elementos como el agua o el fuego resultan habituales; parece como si los personajes de tus vídeos aceptaran con serenidad las normas y ritos del mundo natural. En los años ochenta, incluso elaboraste un proyecto sobre la conciencia animal que te llevó a instalarte unos meses con una manada de bisontes en el Wind Cave National Park de Dakota del Sur, y a construir una residencia en el zoo de San Diego.

B.V.: La naturaleza también me atrae en un sentido espiritual: pretendo ahondar en las leyes intrínsecas del cosmos, en su dimensión trascendente, para entender mejor el hábitat del ser humano. Una conducta arrogante con la naturaleza sólo nos encamina hacia la destrucción; debemos profesarle una actitud más reverente, ya que somos sus invitados. Precisamente, la observación de los animales me ha enseñado muchas cosas sobre el comportamiento del ser humano.

ARTÍCULO

El sonido del barrido unilineal

Bill Viola

Quaderns de la Mediterrània = Cuadernos del Mediterráneo, ISSN 1577-9297, N.º. 12, 2009, pags. 227-236

http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/12/El%20sonido%20del%20barrido%20unilineal_Bill%20Viola.pdf

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

El sonido del barrido unilineal

Bill Viola. Videoartista

En las culturas de todos los tiempos, el ser humano ha considerado la importancia de los sonidos en relación con el espacio, ya sea éste real o virtual para su beneficio. Así, las propiedades del sonido (vibraciones, reverberaciones, resonancias, etc.) han sido estudiadas en profundidad y desarrolladas a la hora de construir edificios, crear espacios vitales, determinar sistemas de pensamiento y definir profundidades espirituales en cada comunidad. Los sonidos resultan especialmente contundentes cuando chocan con formas sólidas y producen fenómenos inefables e inmortales. En la actualidad, éstos permanecen latentes en los complejos sistemas tecnológicos que caracterizan a los medios de comunicación y dan la razón a los mitos y las representaciones más antiguas.

Nuestras mayores bendiciones nos vienen por medio de la locura.

Sócrates

Todos los hombres son capaces de tener sueños y ver visiones.

William Blake

Los antiguos griegos oían voces.¹ La épica homérica está llena de ejemplos de personas guiadas en sus pensamientos y acciones por una voz interna a la que responden de manera automática. Ello hace pensar en personas que, como ha señalado Julian Jaynes, no ejercitaban plenamente lo que nosotros denominaríamos libre albedrío o juicio racional.² Como nos ocurre a la mayoría de nosotros, dentro de su cabeza tiene lugar una conversación, pero no es consigo mismos. Jaynes denomina a este distante panorama mental la «mente bicameral» y sostiene que, antes del período de transición de los griegos, todas las culturas antiguas no tenían la plena conciencia que hoy tenemos. En otras palabras, tenían muchos dioses. Hoy recelamos de las personas que exhiben tales comportamientos, olvidando que el propio término *oír* alude a una especie de «obediencia» (las raíces latinas de este último término son *ob* más *audire*, esto es, «oír frente a alguien»). Tan arraigada es nuestra necesidad del concepto de una mente independiente, que clasificamos a quienes oyen voces como: a) ligeramente divertidos; b) chorras; c) confinados en una institución mental.

Una posible cuarta categoría podría ser la de los que «ven la tele». Los profetas y dioses han abandonado nuestro mundo, y ahora la confusa cháchara que han dejado tras de sí debe ser exorcizada por alguien a quien llamamos «terapeuta».

Una mujer llamada Be estaba sola en el monte un día en Namibia, cuando vio una manada de jirafas huyendo a toda prisa de una tormenta que se acercaba. El ruido de sus pezuñas al avanzar se hizo cada vez más fuerte hasta mezclarse en su cabeza con el sonido de la repentina lluvia. De pronto llegó hasta ella una canción que no había oído nunca, y empezó a cantar. Gauwa (el gran dios) le dijo que era una canción medicinal. Be se fue a casa y enseñó la canción a su esposo, Tike. Ambos la cantaron y bailaron juntos. Era ciertamente una canción para entrar en trance, una canción medicinal. Tike se la enseñó a otros, que la transmitieron a su vez.

Relato de los bosquimanos kung de Botswana, tal como éstos lo contaron a Marguerite Anne Biesele.³

1. Este ensayo apareció inicialmente, de forma más breve, en el catálogo del National Video Festival, publicado por The American Film Institute, Los Ángeles, 1986. También se incluyó, tal como aquí aparece, en el libro *Sound by Artists*, editado por D. Lander y M. Lexier, y publicado por Art Metropole y Walter Phillips Gallery, 1990.

2. J. Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston, Houghton Mifflin, 1976.

3. Citado en J. Campbell, *The Way of the Animal Powers*, San Francisco, Harper and Row, Alfred van der Marck Editions, 1983, p. 163.

Consciente o inconscientemente, la mayoría de la gente asume la existencia de alguna clase de espacio en el que funciona la discusión mental. Se utilizan constantemente conceptos y temas de la manipulación de objetos sólidos para describir pensamientos, como «en el fondo de mi mente», «captar una idea», «no caber en la cabeza», «aferrarse a las creencias», «un bloqueo mental», etc. Este espacio mental es directamente análogo al «espacio de datos» de nuestro principal invento, el ordenador, que es el espacio en que tienen lugar los cálculos y donde se crean, manipulan y destruyen los objetos virtuales de los gráficos digitales. Como una ontología fundamental, este espacio dado está perpetuamente antes o después de lo que se hace, como una existencia *a priori* desde el nacimiento al encender el interruptor hasta que finalmente se apaga la luz. Si hay un espacio de pensamiento, ya sea real o virtual, entonces tiene que haber también sonido, puesto que todo sonido busca su expresión como vibración en el medio espacial. Son, pues, las propiedades acústicas de dicho espacio las que se convierten en objeto del presente artículo.

Para la mente europea, la característica de reverberación del interior de la catedral gótica se halla inextricablemente vinculada a un profundo sentido de lo sagrado, y tiende a evocar fuertes asociaciones tanto con el espacio privado interior de contemplación como con el más amplio reino de lo inefable. En el cine, las imágenes oníricas o las secuencias retrospectivas han utilizado a menudo efectos de reverberación en la banda sonora para denotar subjetividad y alejamiento. Hay catedrales, como la de Chartres en Francia, que encarnan conceptos derivados del redescubrimiento de los antiguos griegos, en especial Platón y Pitágoras, y sus teorías sobre la correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos, expresadas en el lenguaje del número sagrado, la proporción, la armonía, y manifestados en la ciencia del sonido y la música. Estos conceptos de diseño no se consideraban obra del hombre o meras funciones de la práctica arquitectónica, sino que representaban los principios divinos subyacentes al propio universo. Al incorporarlos al cuerpo de la iglesia, se pretendía establecer un reflejo armónico de su forma aquí en la tierra.

Chartres y otros edificios similares se han calificado como «música petrificada». Aquí las referencias

al sonido y la acústica son dobles. No sólo están las características sonoras reales de su cavernoso interior, sino que además la forma y la estructura del propio edificio reflejan los principios de la proporción sacra y la armonía universal, como una especie de «acústica dentro de la acústica». Al entrar en un santuario gótico, de inmediato se hace patente que el sonido domina el espacio. No es sólo un simple efecto de eco lo que interviene, sino que más bien todos los sonidos, independientemente de lo cerca o lejos que estén, o de lo fuertes que sean, parecen originarse en un mismo lugar distante. Parecen estar desvinculados de la escena inmediata, flotando en algún sitio donde el punto de vista se ha convertido en el espacio entero.

En la arquitectura antigua abundan los ejemplos de diseño acústico notable: galerías susurrantes donde el mero murmullo de una voz se materializa en un punto situado a decenas de metros en el otro extremo de la sala, o la perfecta claridad de los anfiteatros griegos, donde a un orador que permanezca de pie en un punto focal creado por los muros circundantes pueden oírlo con claridad todos los miembros del público. Las modernas técnicas de acústica arquitectónica, de las que fueron pioneros figuras como Wallace Sabine, a finales del siglo XIX, se desarrollaron como respuesta a la grave ininteligibilidad y falta de claridad derivadas de la reverberación en espacios cerrados. Esto resulta doblemente irónico, tanto por los dos mil años de antigüedad del teatro griego como por el hecho de que la acusada reverberación de la catedral gótica, aunque resultado de su construcción y no de una intención concreta, se considerara una parte esencial de su forma y función globales.

La ciencia de la acústica es el estudio del sonido en el espacio. Ésta comporta fuertes vínculos arquitectónicos, puesto que, si bien puede describirse simplemente como el estudio del comportamiento de las ondas sonoras, el sonido, como la luz cuando no tiene una superficie sobre la que incidir, se manifiesta en su aspecto más complejo e interesante cuando se refleja en formas sólidas, sobre todo en esos espacios interiores artificiales. En el mundo rural de la Edad Media, resulta dudoso que los miembros del clero hubieran oído antes en algún otro sitio las impresionantes reverberaciones del interior de la catedral. Una lista parcial de algunos

de los fenómenos físicos más básicos estudiados por los expertos en acústica suena como una serie de visiones místicas de la naturaleza:

- **Refracción:** desviación de las ondas sonoras debida a un cambio en su velocidad al pasar a través de medios distintos, tales como dos capas de aire a distintas temperaturas. En el funeral de la reina Victoria, celebrado en Londres en 1901, se dispararon salvas de artillería, y a pesar de que éstas no se escucharon en la campiña circundante, el potente rugido de los cañones se materializó repentinamente en una aldea situada a unos 150 kilómetros.
- **Difracción:** capacidad del sonido de doblar esquinas cuando el borde de una barrera genera una nueva serie de ondas. Así, al otro lado de una alta tapia oímos hablar a personas invisibles.
- **Reflexión:** rebote de las ondas sonoras en una superficie, siendo el ángulo con el que salen reflejadas igual al ángulo con el que han incidido en ella. Cuando hay múltiples superficies, esto se convierte en un eco, y entonces es posible oír la propia voz, varias veces incluso, tal y como existía en un momento anterior. Así, uno puede cantar consigo mismo. Múltiples reflexiones regulares producen la condición de la reverberación, donde un sonido puede repetirse una y otra vez sobre sí mismo, haciéndose el pasado indistinguible del presente.
- **Interferencia:** dos sonidos chocan entre sí, y sus frentes de onda se refuerzan e inhabilitan mutuamente de manera alterna. En una gran sala, el sonido de un instrumento fuerte de repente se transforma en un murmullo apenas audible en un determinado punto de la habitación.
- **Resonancia:** las ondas sonoras se refuerzan, ya sea por la adición de un sonido idéntico, o bien cuando las propiedades materiales o las dimensiones espaciales coinciden con la forma física de las propias ondas. La voz de una persona que canta se hace más fuerte, y gana energía cuando se libera en un pequeño recinto cerrado, o bien un objeto produce un determinado tono cuando se golpea. La forma y los materiales

de un objeto representan un potencial sonoro solidificado.

- **Vibración simpática,** relacionada con la resonancia, y probablemente la más evocadora de todas: cuando se toca una campana, otra campana idéntica colocada en el otro extremo de la sala empieza a vibrar, produciendo el mismo sonido.

Cada uno de estos fenómenos provoca admiración aun después de que se hayan entendido racionalmente sus representaciones científicas. Así, por ejemplo, hay algo inmortal en un eco: es fácil imaginar un estado último de reverberación, un espacio donde todo lo que ha ocurrido alguna vez continúa existiendo, el final del tiempo, donde todo es vida, perpetuamente presente. Si nos parece que la descripción de la vibración simpática presenta alguna semejanza con las emisiones de radio, ello no es casualidad, ya que interviene el mismo principio. Los procesos de los sistemas mediáticos contemporáneos permanecen latentes en las leyes de la naturaleza; existen bajo diversas formas desde el comienzo de la historia.

También se puede ver en la resonancia que todos los objetos tienen un componente sonoro, una segunda existencia en la sombra como configuración de frecuencias. En 1896, Nikola Tesla, uno de los grandes genios de la era de la electricidad, ató un pequeño motor oscilatorio a la viga principal de su laboratorio de Manhattan, y creó una potente resonancia física que rápidamente se transmitió a través del inmueble y penetró en la tierra, provocando un terremoto que sacudió edificios, rompió cristales y quebró tuberías de vapor en una zona de 12 manzanas. Tesla, que se vio obligado a parar el motor con un mazazo, afirmaba que era capaz de calcular la frecuencia de resonancia de la tierra y hacerla entrar en una fuerte vibración con un impulsor propiamente sintonizado de tamaño adecuado y emplazamiento preciso.⁴

Palongawhoya, que se encontraba viajando a través de la tierra, hizo sonar su llamada tal como se le había ordenado. Todos los centros

4. Descrito en J.J. O'Neill, *Prodigal Genius: The Life of Nikola Tesla*, Nueva York, Ives Washburn, 1944, pp. 159-162.

vibratorios a lo largo del eje terrestre y de polo a polo resonaron a su llamada; toda la tierra tembló; el universo entero se estremeció con su melodía. Así, él hizo del mundo entero un instrumento de sonido, y del sonido, un instrumento para transmitir mensajes, resonando en alabanza hacia el creador de todo.

Mito hopi de la creación del Primer Mundo.⁵

«En el principio fue la Palabra...» le hace preguntarse a uno: ¿dónde estaba la imagen? Pero, como el mito bíblico de la creación, la religión india (por ejemplo, yóguica y tántrica), al igual que más tarde las religiones orientales (por ejemplo, el budismo), describe también el origen del mundo en el sonido, con la originaria potencia creadora todavía accesible al individuo bajo las formas del habla y el cántico sagrados (vibraciones simpáticas). Esta idea del origen de las imágenes en el sonido se ve reflejada en la invención y el desarrollo de la tecnología de la comunicación. En la era de la imagen electrónica, es fácil olvidar que los primeros sistemas de comunicación eléctrica se diseñaron para transmitir la palabra. Así, por ejemplo, inicialmente Edison trató de comercializar el fonógrafo entre la comunidad empresarial como un sustituto automático de la estenografía en la oficina. Si el habla es la génesis de los medios de cuerpo eléctrico—el telégrafo y los posteriores sistemas de teléfono, radio y televisión—, la acústica (o la teoría ondulatoria en general) es el principio básico estructural de sus numerosas manifestaciones.

La imagen de vídeo es un patrón de ondas estacionarias de energía eléctrica, un sistema vibratorio compuesto de frecuencias concretas como cabría esperar encontrar en cualquier objeto resonante. Tal como se ha descrito muchas veces, la imagen que vemos en la superficie del tubo de rayos catódicos es el rastro de un solo punto de luz enfocado y en movimiento procedente de un haz de electrones que inciden en la pantalla desde atrás, haciendo brillar la superficie recubierta de fósforo. En el vídeo no existe la imagen inmóvil; de hecho, en cualquier momento dado no existe una imagen completa en absoluto. La estructura de todas las imágenes de vídeo, en

movimiento o inmóviles, es el barrido constante del haz de electrones activado, el flujo constante de impulsos eléctricos procedente de la cámara o la videogradora que los impulsa. Las divisiones en líneas y fotogramas son sólo divisiones en el tiempo, la apertura y el cierre de ventanas temporales que delimitan períodos de actividad en el flujo del haz de electrones. Así, la imagen de vídeo es un campo de energía dinámica viviente, una vibración que parece sólida sólo porque supera nuestra capacidad de discernir fracciones de tiempo tan pequeñas.

Todo vídeo tiene sus raíces en lo vivo. Este carácter acústico vibratorio del vídeo como imagen virtual es la esencia de su «vividez». Tecnológicamente, el vídeo se ha desarrollado a partir del sonido (el electromagnetismo), y su estrecha asociación con el cine resulta engañosa, puesto que la película y su antecesor, el proceso fotográfico, forman parte de una rama completamente distinta del árbol genealógico (la mecánica/química). La cámara de vídeo, que es un transductor electrónico de energía física en impulsos eléctricos, mantiene una relación originaria más estrecha con el micrófono que con la cámara de cine.

Los primeros estudios de televisión eran un híbrido de radio, teatro y cine. Sus imágenes existían en el presente. Su construcción se basaba en el estudio de radio, con la sala de control aislada tras el cristal, los letreros que anunciaban cuándo se estaba «en el aire», y las cámaras situadas fuera, en el suelo, para captar la acción desde allí. La estructura de los elementos del estudio puede verse también como encarnación física de la estética del cine, una ingeniosa solución a la «limitación» de tener que existir en directo. Varias cámaras, normalmente tres (que representan los planos clásicos del cine: plano general, plano medio y primer plano), ven la acción desde sus respectivos puntos de vista individuales. Pero a diferencia del cine, donde la actividad en una escena dada debe crear la ilusión de la simultaneidad y del flujo de tiempo secuencial, aunque la acción se rueda con frecuencia de manera desordenada, el vídeo presenta un punto de vista que se desplaza literalmente por el espacio en presente, de forma paralela a la acción. La ilusión que el vídeo debía

5. F. Waters, *Book of the Hopi*, Nueva York, Ballantine Books, 1963, p. 5.

esforzarse en crear era la de un tiempo reordenado mediante el uso, sólo en caso necesario, de distintas partes del estudio en combinación con efectos de iluminación. Los primeros dramas televisados, además de muchos espectáculos de variedades tipo revista, empleaban un formato que era una traducción directa de una forma hermana de arte en tiempo presente, el teatro. Casi siempre se representaban en un escenario teatral con público en directo, que actuaba como sustituto de los televidentes hasta que fue finalmente reemplazado por las risas grabadas y la máquina de aplausos.

El aspecto fundamental del cine, el montaje (y la articulación en el tiempo), fue interpretado por el aspecto fundamental de la televisión inicial, el directo (y la articulación en el espacio), en una pieza clave del equipamiento del estudio: el mezclador de vídeo. Éste fue el principal mecanismo creativo para organizar lo que finalmente vería el televidente en su casa. Los elementos básicos del lenguaje cinematográfico estaban integrados ya en su propio diseño. Un simple interruptor representaba el recurso de montaje primordial de Eisenstein, el corte; y con un interruptor en cada cámara, podían hacerse cortes desde cualquier punto de vista deseado. El fundido en negro de Griffith se convirtió en una reducción gradual del voltaje de la señal con un potenciómetro variable. Los efectos de transición por cortinillas y la pantalla partida fueron traducidos por los ingenieros en diseños de circuitos que interferían electrónicamente y contrarrestaban los voltajes regulares del flujo de la señal, siendo las pautas de las transiciones estacionarias más simétricas tonos armónicos de las frecuencias fundamentales de la señal de vídeo básica. Así, aunque sin la capacidad de grabar, se construyó una simulación del tiempo cinematográfico editado mediante un instrumento electrónico en directo.

No fue hasta la década de 1960 cuando se puso fin a esta emulación del cine, cuando los artistas empezaron a escarbar bajo la superficie para descubrir las características básicas del medio y liberar los potenciales visuales únicos de la imagen electrónica, hasta entonces simplemente aceptados con un bostezo de aburrimiento y a menudo con una

mueca de disgusto como gajes del oficio televisivo. El mezclador de vídeo fue rediseñado y convertido en el primer sintetizador de vídeo. Sus principios eran acústicos y musicales, una nueva evolución de los primeros sistemas de música electrónica como el Moog. La videograbadora de cinta fue el último eslabón de la cadena que se desarrolló, entrando en escena más de una década después de la llegada de la televisión, y sólo se integraría plenamente en el sistema de procesamiento de imágenes de vídeo con la introducción del corrector de base de tiempo (TBC) a comienzos de la década de 1970. Con la perfecta incorporación del material grabado al flujo de imagen y los avances de la edición electrónica, el pasado empezó a confundirse con el presente, y surgió la necesidad de identificar específicamente los materiales remotos como «directo». El vídeo no sólo empezó a parecer y actuar como el cine, sino que empezó también a parecer y actuar como todo lo demás: la moda, la conversación, la política, el arte visual y la música.

Una neurona sola opera con una potencia de alrededor de una milmillonésima de vatio. Por lo tanto, el cerebro entero opera con unos 10 vatios.

Sir John Eccles.⁶

Musicalmente hablando, la física de una emisión de televisión es como una especie de sonsonete monocorde. La imagen de vídeo se repite perpetuamente sin descanso con el mismo grupo de frecuencias. Esta nueva condición común del sonsonete representa un cambio significativo en nuestras pautas de pensamiento culturalmente formadas. Las evidencias son visibles al comparar otro sistema basado en el sonsonete monocorde, la música india tradicional, con nuestra propia música clásica europea.

La música occidental acumula cosas, apila notas sobre notas, formas sobre formas, del mismo modo en que se construye un edificio, hasta que al final la pieza está completa. Es aditiva; su base es el silencio, y todos los sonidos musicales proceden de ese punto. La música india, en cambio, parte del sonido.

6. Sir John Eccles, «The Physiology of the Imagination», *Scientific American*, 1958.

Es sustractiva. Todas las notas y posibles notas de la interpretación están presentes antes de que los principales músicos empiecen a tocar siquiera, declaradas por la presencia y función de la tambura. Una tambura es un instrumento monocorde, normalmente de cuatro o cinco cuerdas, el cual, debido a la particular construcción de su puente, amplifica los tonos armónicos de las notas individuales en cada cuerda afinada. Cuando se oye con más claridad es al principio o al final de la interpretación, pero está presente continuamente a lo largo de ésta. La serie de armónicos describe la escala de la música que se va a interpretar. En consecuencia, cuando tocan los músicos principales, se considera que están sacando sus notas de un campo sonoro ya presente, el sononete monocorde.

Esta estructura musical refleja el concepto filosófico hindú del origen de todas las cosas en el sonido, representado por la vibración esencial Om, que se cree que está siempre presente, manteniéndose sin principio ni fin en todos los rincones del universo, y generando todas las formas del mundo fenoménico. En la música existe un gran énfasis en la afinación, mientras que los filósofos hablan de «afinar al individuo» como un medio de contactar con esas energías fundamentales y reponerlas. La idea de un campo sonoro que siempre está presente desplaza el énfasis en los objetos de la percepción hacia el ámbito en que dicha percepción se está produciendo, un punto de vista no específico.

Como sononete, un aspecto significativo del vídeo es que sus imágenes existen en todas partes a la vez, el receptor es libre de interceptar la señal en cualquier punto dado de su trayectoria, o en cualquier posición del campo de emisión. Se conocen casos de niños que han captado señales de radio en sus frenillos dentales, una manifestación contemporánea de la capacidad de «hablar en lenguas desconocidas». El «espacio» de emisión recuerda al espacio acústico de la catedral gótica: todos los sonidos, independientemente de lo cerca o lejos que estén, o de lo fuertes que sean, parecen originarse en un mismo lugar distante. Parecen estar desvinculados de la escena inmediata, flotando en algún sitio donde el punto de vista se ha convertido en el espacio entero. En tecnología, el paso actual de las ondas secuenciales analógicas a los códigos recombinantes digitales acelera aún más la difusión del punto de

vista. Como en la transformación de la materia, hay un movimiento que va de la tangibilidad de los estados sólido y líquido al estado gaseoso. Hay menos coherencia, pero las barreras anteriormente sólidas se vuelven porosas, y la perspectiva es la del espacio entero, el punto de vista del aire.

Varias semanas después de lanzar un satélite destinado a tal efecto, Brasil estableció enlaces de comunicación en todos los rincones del país, y cartografió cada kilómetro cuadrado de uno de los mayores territorios todavía inexplorados del planeta, la cuenca amazónica. Ahora es teóricamente posible hacer una llamada telefónica transmitiendo la propia posición desde cualquier lugar de la jungla, e incluso ver una serie televisiva si se tienen a mano un televisor y un generador eléctrico. Gracias al sistema de navegación por GPS, la posición y dirección de un vehículo se retransmiten a un satélite, que localiza dicha posición y la muestra en un mapa electrónico que aparece en una pantalla colocada en el salpicadero. En este mapa se pueden seleccionar todas las calles del país en diversas escalas hasta llegar a abarcar sólo unas manzanas, con todos los nombres de las calles rotulados. Hoy día es imposible perderse; una idea que resulta perturbadoramente fastidiosa, por no decir paranoide.

Desde finales del siglo xx, lo desconocido, la «otra cara» de la montaña, tan fundamental en la estructura de nuestros pensamientos, ha dejado de existir en términos espaciales geográficos. A comienzos de la década de 1980, toda la superficie de la Tierra había sido cartografiada por satélite con una precisión de 10 metros o más. Este hecho de convertirlo todo en «conocido» crea algunos nuevos y extraños modos de conciencia, como el sistema militar de navegación informatizada donde no hay ningún vínculo sensorial directo con el mundo exterior. Así, un cohete puede viajar a elevadas velocidades a ras del paisaje basándose únicamente en la información exacta sobre el terreno y los accidentes geográficos que tiene por delante almacenada en la memoria del ordenador de a bordo, unos datos recopilados, de nuevo, por los sensores de un remoto satélite. La memoria reemplaza aquí a la experiencia sensorial: una pesadilla proustiana.

Un espacio sin delimitador es el mundo mental de los pensamientos y las imágenes. Muchas de las técnicas del chamán se basan en conseguir un ma-

gstral y asombroso control sobre el propio «punto de vista», la conciencia de que el punto de vista no es necesariamente sinónimo de posición física. Mircea Eliade, en su búsqueda de los orígenes del pensamiento religioso, sugiere que el surgimiento de la postura erecta reorganizó la conciencia a lo largo del eje vertical, iniciando la existencia de los cuatro puntos cardinales del espacio (delante, detrás, izquierda y derecha, con la posible adición de dos más, arriba y abajo), y, junto a ellos, el centro privilegiado, el punto focal ptolemaico del propio ego que ello implica.⁷ La habitación de cuatro paredes y seis caras es la síntesis arquetípica de este fundamento mental, y la perspectiva de Brunelleschi, una invención urbana, lo articula aún más. La mente no sólo está confinada por el espacio tridimensional, sino que también lo crea.

Los fuertes muros, con el cerco de sus recursivos reflejos, se disuelven en los espacios transparentes de la arquitectura de la información. Las mismas matemáticas que describen un espacio no reverberante acústicamente plano, una habitación «neutra» completamente desprovista de ecos o de reverberación, describen también una gran llanura expansiva. En ambas situaciones se utiliza el término *plano*. Para los nativos americanos que habitaban las grandes llanuras, o los pueblos aborígenes del desértico campo australiano, no existe la *acústica* como tal. Sus espacios acústicos son interiores.

Cuando un hombre está lejos, en la llanura, y yo estoy en la colina, miro hacia él mientras hablo en voz baja conmigo mismo. Él me ve y se vuelve hacia mí. Yo le digo: «¿Me oyes?». Muevo la cabeza de un lado a otro mirándolo airado, luego lo miro fijamente, y luego volviéndome le digo: «¡Vamos, deprisa!». Mientras lo miro fijamente, veo que él se vuelve al sentir mi mirada. Luego se gira y mira a su alrededor mientras yo sigo mirándolo fijamente. De modo que le digo: «Ven hacia aquí, justo aquí, donde estoy sentado». Luego él empieza a andar hacia mí, hacia donde estoy sentado, tras un arbusto. Yo lo

atraigo con mi poder (miwi). No verás ningún gesto con la mano ni oírás ningún grito. Al final llega y casi se me echa encima, y yo grito para que me vea. Él dice: «Tú me has hablado y yo lo he sentido. ¿Cómo has hablado así?». Yo se lo explico, y él añade: «Yo he sentido tus palabras mientras me hablabas, y luego he sentido que estabas aquí». Yo le respondo: «Es verdad, ha sido así como te he hablado, y tú has sentido esas palabras y también ese poder».

Relato de un hechicero aborigen australiano, tal como se lo contó a Ronald M. Berndt, Lower Murray River, Australia.⁸

Así como el telégrafo y las posteriores tecnologías de comunicación «inalámbrica» fueron propiciados como respuesta a la separación de las personas en los vastos espacios del Nuevo Mundo, del mismo modo la transferencia de pensamiento y la facultad de «ver a distancia» por parte de los aborígenes constituyen una manifestación de la inmensidad y la quietud del desierto australiano. La soledad del desierto es una forma temprana de tecnología visionaria, con una fuerte presencia en la historia de la religión. Los individuos la han utilizado para oír las voces del pasado y el futuro, convertirse en «profetas», recibir imágenes o albergar las «búsquedas de visión» de los nativos norteamericanos. Parece ser que, cuando todo el bullicio y el ruido de la vida cotidiana se reduce a un minimalismo tan brutal, se liberan las habituales válvulas de control y las imágenes brotan de dentro. La frontera entre el software del interior privado y el hardware del paisaje exterior se difumina; sus formas se entremezclan y convergen.

Las evidencias de sinestesia en algunas personas —la fusión de los sentidos y su intercambiabilidad— existen desde las más antiguas civilizaciones. Éstas han resultado particularmente evocadoras para los artistas que han soñado con la unificación de los sentidos, y existen numerosos ejemplos del fenómeno en la historia; los más recientes abarcan desde el piano cromático del compositor ruso Scriabin, que «tocaba» colores con un teclado, hasta la náusea de

7. M. Eliade, *A History of Religious Ideas*, vol. 1, Chicago, University of Chicago Press, 1978, p. 3.

8. Citado en A.P. Elkin, *Aboriginal Men of High Degree*, St. Lucia, Australia, University of Queensland Press, 1977, p. 45.

los espectáculos de *son et lumière* de turismo público. Los artistas visuales han explicado con frecuencia que oían música o sonidos cuando trabajaban, al igual que los compositores han mencionado que percibían su música en forma de imágenes: «Toda mi imaginación se veía estimulada con imágenes; largas formas perdidas que había buscado tan ansiosamente se configuraban por sí mismas cada vez más y más claramente en realidades que revivían de nuevo. Se alzaba de inmediato ante mi mente todo un mundo de figuras, que se revelaban tan extrañamente plásticas y primitivas que, cuando las veía claramente ante mí y escuchaba sus voces en mi corazón, no podía explicar la familiaridad y seguridad casi tangibles que había en su comportamiento».⁹

La sinestesia es la tendencia natural de la estructura de los medios de comunicación contemporáneos. El material que produce música a partir de un sistema de sonido estéreo, traslada la voz en el teléfono y materializa la imagen en un televisor es básicamente el mismo. Con la implementación de los códigos digitales para comprobar la identidad personal, comprar gasolina, cocinar en el microondas y realizar otras funciones de ese mismo ámbito, habrá una raíz lingüística común todavía más amplia. Los esfuerzos de la tecnología artificial han hecho necesaria la distinción entre la sinestesia como teoría y práctica artística, y la sinestesia como genuina capacidad subjetiva o condición involuntaria de determinados individuos. Existe cierta tendencia natural en todos nosotros a relacionar sonido e imagen. La belleza de esas experiencias reside en su fluido lenguaje de imaginación personal y en sus vínculos con el estado de ánimo y con el momento. Mientras comprendamos su naturaleza subjetiva individual, es decir, el hecho de que en ningún momento pueden volverse convencionales, nos ahorraremos el tedio del dogma y la teorización exclusiva de quienes las practican, de los músicos visuales a los videoartistas musicales.

Sin embargo, la libre translación entre todas las modalidades sensoriales es sólo la primera etapa en el camino hacia la trascendencia de la barrera entre los dominios del cuerpo físico y la mente luminosa. En algunos casos extremos se ha cruzado este umbral físico. E. Lucas Bridges, hijo de un misionero cristiano de finales del siglo XIX que vivió con un pueblo indígena de Tierra del Fuego, los ona, describía así una vívida demostración de ello: «Houshken [...] prorrumpió en un cántico y pareció entrar en trance, poseído por algún espíritu que no era el suyo. Alzándose en toda su estatura, dio un paso hacia mí y dejó caer al suelo su túnica, su único ropaje. Se llevó las manos a la boca con un gesto de lo más impresionante y luego las apartó de nuevo con los puños apretados y los pulgares unidos. Las alzó a la altura de mis ojos, y cuando estaban como a medio metro de mi rostro, las separó. Entonces vi que entre ellas había un pequeño objeto, casi opaco. Medía unos dos centímetros y medio de diámetro en su parte media, y se estrechaba en dirección a sus manos. Podía haber sido una pieza de masa o de goma semitransparente, pero fuera lo que fuese, parecía estar vivo, girando sobre sí mismo a gran velocidad, mientras Houshken temblaba de forma violenta, aparentemente debido a la tensión muscular. La luna brillaba lo suficiente como para poder leer mientras yo contemplaba aquel extraño objeto. Houshken separó más las manos y el objeto se fue haciendo cada vez más transparente, hasta que, cuando hubo separado sus manos casi diez centímetros, me di cuenta de que ya no estaba allí. No se rompió ni estalló como una burbuja; simplemente desapareció, después de haber sido visible para mí durante menos de cinco segundos. Houshken no hizo ningún movimiento brusco, sino que abrió las manos poco a poco y las volvió para que las examinara. Parecían limpias y secas. Estaba desnudo y no tenía a ningún cómplice detrás. Miré hacia abajo, a la nieve, y a pesar de su estoicismo, Houshken no pudo resistir una risita, puesto que allí no había nada que ver».¹⁰

9. R. Wagner, *My Life*, Nueva York, Dodd and Mead, 1911; citado en C.E. Seashore, *Psychology of Music*, Nueva York, Dover Publications, 1967 (reed. de la ed. original de 1938), pp. 166-167.

10. E.L. Bridges, *The Uttermost Ends of the Earth*, Nueva York, E.P. Dutton, 1946; citado en J. Campbell, *op. cit.*, p. 163.

Cuando las primeras tecnologías de la imagen y el sonido codificaron el funcionamiento de los sentidos humanos en una forma artificial sustitutiva, se obtuvo una tremenda e impredecible comprensión del funcionamiento de la percepción humana. Del mismo modo, en la medida en que la implementación del ordenador se vaya convirtiendo en una encarnación de la mente, los nuevos vínculos con «lo mental» del procesamiento de datos digitales proporcionarán sin duda posibilidades de translación aún más potentes más allá de los *inputs* sensoriales básicos. Aunque resulta tentador sopesar la posibilidad de una «reunificación» sinestésica de los compartimentos discretos perceptuales y cognitivos de la ciencia inspirada en esos intercambios electrónicos libres y fluidos de nuestros modos de ver, lo que parece estar surgiendo de momento es la amnesia y la anestesia de un vasto paisaje desordenado y confuso de fragmentos de imágenes, un festín de deleites semióticos.

Esta condición de nuestra cultura mediática contemporánea se halla evocadoramente encarnada en un personaje concreto de comienzos del siglo xx, un extraordinario mnemonista para quien todas las modalidades sensoriales estaban fluida e incontrolablemente interconectadas; que se veía asaltado por una lluvia de imágenes y asociaciones que permanecían en su mente durante horas, días o incluso años; que reparaba constantemente en las distinciones entre el pasado (memoria), el presente (experiencia sensible) y el futuro (fantasía) resultaban difusas o inexistentes. El gran investigador ruso del cerebro A.R. Luria realizó un estudio de treinta años de duración sobre este personaje inquietantemente profético, al que llamó sencillamente «S».

Luria contaba que S recitaba perfectamente docenas de páginas de texto con cualquier contenido, desde una historia narrativa hasta un discurso en una lengua extranjera que él no hablaba, pasando por complejos términos científicos o incluso sílabas sin sentido. Su memoria era también espacial: era capaz de recordar las posiciones de elementos individuales en una página o una pizarra en cualquier orden que se le presentaran, y lo hacía incluso cuando se le

pedía que los repitiera años después de las pruebas originales. De niño, sus imágenes mentales de la escuela eran tan reales que a veces no se levantaba de la cama ni se preparaba para acudir a clase. Una característica del mundo interior de S que impresionó sobremanera a Luria era su habilidad natural para la sinestesia, un hecho que Luria descubrió que era precisamente la razón de que fuera capaz de realizar tan asombrosos prodigios de memoria. El propio S describía así el desfile de sus pensamientos: «Oía sonar una campana. Un pequeño objeto redondo rodaba justo ante mis ojos... mis dedos sentían algo parecido a una sogá... Luego experimentaba un sabor a agua salada... y algo blanco. Estoy sentado en un restaurante; hay música. ¿Sabe por qué hay música en los restaurantes? Porque ésta cambia el sabor de todo. Si se elige la clase de música apropiada, todo sabe bien. Seguramente la gente que trabaja en los restaurantes lo sabe».¹¹

Poco a poco a S le fue resultando imposible llevar una vida normal: «Siempre experimento sensaciones como éstas. Cuando voy en tranvía puedo sentir en los dientes el ruido metálico que produce. Así que una vez me fui a comprar un helado, pensando que si me sentaba y me lo comía no sentiría ese sonido. Me dirigí a la vendedora y le pregunté qué clase de helados tenía. “Helado de fruta”, me dijo ella. Pero me lo dijo en un tono tal que de su boca salieron un montón de ascuas y cenizas negras, y después de haberme respondido de aquella manera fui incapaz de comprarme el helado... Otra cosa... si leo mientras como, me cuesta mucho entender lo que estoy leyendo: el sabor de la comida ahoga su sentido».¹²

Con el paso de los años, la incapacidad de S para olvidar empezó a afectar seriamente a su vida, y a la larga terminó por dejar su trabajo y exhibirse como una atracción pública. Luria explicaba la dificultad de elaborar un informe definitivo sobre su sujeto, dado que durante las sesiones venían imágenes a la mente de S que constantemente escapaban a su control, y éste empezaba a «operar automáticamente», hablando incesantemente, con la mente convertida en un revoltijo de detalles e irrelevancias mientras

11. A.R. Luria, *The Mind of a Mnemonist*, Nueva York, Basic Books, 1968., pp. 81-82.

12. *Ibid.*, p. 159.

divagaba sin parar. S vivía con un torrente de imágenes que no podía detener. Partiendo de la posesión de una memoria indeleble sobrehumana, desarrolló una abrumadora y perturbadora percepción de todo lo que era temporal.

Si S hubiera sido un antiguo griego, podría haberse convertido en uno de los individuos más extraordinarios jamás producidos por la cultura. En lugar de ello, acabó como un héroe trágico contemporáneo, inmortalizado en las páginas de las revistas científicas. Sus experiencias se comparan a veces con la vengativa maldición de un mal director de vídeos musicales. Hoy día, el entorno mediático que nosotros mismos nos hemos creado nos ofrece potenciales creadores que antes sólo estaban al alcance de individuos con poderes especiales. Las posibilidades sinestésicas en los dominios sensorial y conceptual son una fuente de inspiración; en cambio, como víctimas de unas comunicaciones «cuerdas» con imaginaciones igualmente «cuerdas», nos estamos volviendo como el mnemonista de Luria: abrumados e incapacitados por imágenes desarraigadas y voces amplificadas. Percibimos la ausencia del «vidente»

rural, no las estructuras formales de sistemas de gestión de la información y comunicadores profesionales más eficientes.

Los artistas, poetas, compositores y científicos que han oído las voces saben que no están locos; su trabajo da testimonio de ello. Sin embargo, la posibilidad de sufrir una grave crisis mental puede representar una especie de riesgo laboral para las personas que trabajan en el límite de la realidad comúnmente aceptada por consenso, un espacio culturalmente elaborado por convenciones perceptuales impuestas por los mecanismos estructuradores del lenguaje, comportamientos habituales e historias olvidadas. La «locura» creadora podría ser simplemente un trastorno de la historia, «curado» por el paso del tiempo, cuando las ideas visionarias se convierten en hechos comunes de cultura. En todas sus sesiones, S no declaró ni una sola vez que se considerara poseído por la locura. En cierta ocasión dijo a Luria que, hasta que no llegó a ser adulto y tuvo su primer trabajo, simplemente había supuesto que la mente de todo el mundo funcionaba exactamente igual que la suya.

Las aves, metáfora del alma

Maria-Ángels Roque. Instituto Europeo del Mediterráneo

Tanto en las culturas mediterráneas como en las europeas septentrionales, las aves son mensajeros de los dioses: ello les otorga en el plano simbólico la capacidad de contactar con su sola presencia aspectos señalados o noticiosos del futuro. Desde la Antigüedad, los pájaros viajeros son percibidos como almas y, por ello, la metamorfosis es uno de los paradigmas cosmológicos de larga duración en la cultura mediterránea. Las aves augurales mantienen toda su vigencia tanto en el imaginario popular como en su condición de fuente de inspiración para poetas y escritores de ámbitos culturales diversos. Así, las tradiciones literarias cristiana y musulmana están plagadas de historias, leyendas y creencias sobre las aves como metáforas del alma humana.

Hablar de la naturaleza es también poner normas de orden moral o religioso. En este sentido, entran en el sistema cosmológico las aves, especialmente aquellas que tienen unas características determinadas, sea porque son migratorias y, por lo tanto, aparecen y desaparecen en un momento dado, sea por el color, por sus hábitos diurnos o nocturnos,

por los lugares donde se posan o por los sonidos que emiten. En los relatos se tiende a buscar signos de maldición en animales en los que puede haber una anomalía, por ejemplo un ave nocturna, o signos de bendición en aquellos que despiertan empatía. Es difícil descubrir un conocimiento de la naturaleza libre de la influencia de la cultura y, en este sentido,

ARTÍCULO

Pequeña narrativa de la narrativa: metáfora, identidad e imagen

Sonia Arribas

Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura, ISSN 0210-1963, N° 722, 2006
[Ejemplar dedicado a: La construcción de las identidades colectivas],
pags. 797-808.

<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/68/68>

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

PEQUEÑA NARRATIVA DE LA NARRATIVA: METÁFORA, IDENTIDAD, IMAGEN

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura
CLXXXII 722 noviembre-diciembre (2006) 000-000 ISSN: 0210-1963

Sonia Arribas
Instituto de Filosofía (CSIC)

ABSTRACT: This article analyzes and criticizes from the perspective of the philosophy of language Ricoeur's homology between one of the main tenets of hermeneutics —the hermeneutic circle— and the concept of (individual and collective) narrative. Narrative is a topic much discussed in contemporary political philosophy in connection with the problem of identity. The goal of the article is to retain the concept of narrative as valid for political philosophy in reference to identity-formation, but only if we leave aside many of its hermeneutic presuppositions, such as the priority of metaphor over metonymy, and of identity over difference. In order to sustain this thesis, it establishes a parallel between metaphor, narrative and the visual image using as an example a commentary on the work of the video-artist Bill Viola.

KEY WORDS: narrative, identity, image, metáfora, Paul Ricoeur, Bill Viola

1. LA ESPIRAL SIN FIN DE LA MÍMESIS: LA NARRATIVA SEGÚN PAUL RICOEUR

Los individuos sólo logran orientar sus vidas de forma ética cuando relacionan sus proyectos individuales con un proyecto más amplio, el de la comunidad a la que pertenecen. Ésta es la tesis del último Ricoeur, la que quisiéramos reconstruir en este artículo repasando sus presuposiciones lingüístico-teóricas y sus implicaciones políticas. Conviene tener presente que este planteamiento se situó especialmente en los años 80, en pleno debate frente a las posiciones formalistas y textuales del post-estructuralismo, como reivindicación de la dimensión política y social del análisis textual. (En sus escritos, Ricoeur emplea la palabra "comunidad" para referirse al mundo social y "persona" y "personal" para hablar del individuo y del sujeto, así que mantendremos su terminología en la reconstrucción). El argumento —que ya aparece en *La hermenéutica y las ciencias humanas*, recorre *La metáfora viva* y los tres volúmenes de *Tiempo y relato*, y subyace a sus obras éticas y políticas, *Lectures on Ideology and Utopia*, *Oneself as Another* y *Lo Justo*— se puede resumir en los siguientes términos, que en seguida desarrollaremos: los individuos deben

RESUMEN: Este artículo analiza y critica desde la perspectiva de la filosofía del lenguaje la homología que Ricoeur lleva a cabo entre uno de los principios fundamentales de la hermenéutica —el círculo hermenéutico— y el concepto de narrativa (individual y colectiva). La narrativa es un tema crucial en la filosofía política contemporánea en conexión con el problema de la identidad. El objetivo es mostrar que el concepto de narrativa debe seguir siendo importante en filosofía política y en lo que se refiere a la configuración de identidades, pero sólo si abandonamos muchas de sus presuposiciones hermenéuticas, como la prioridad de la metáfora sobre la metonimia, y la de la identidad sobre la diferencia. Para confirmar esta tesis, el artículo establece un paralelismo entre la metáfora, la narrativa y la imagen visual utilizando como ejemplo un comentario a la obra del video-artista Bill Viola.

PALABRAS CLAVE: narrativa, identidad, imagen, metáfora, Paul Ricoeur, Bill Viola

contar sus narrativas personales y ligarlas con la narrativa (o metanarrativa) construida de la comunidad en la que viven. Esta unión se produce por medio de la metáfora: el individuo y la comunidad llevan siempre trayectorias *análogas*. Frente a la crítica a la metáfora y la totalidad, características de la deconstrucción (Derrida 1989), Ricoeur propone una vuelta a ellas como único modo de conseguir que la construcción narrativa y el análisis textual sean algo más que un mero ejercicio discursivo. En lo que sigue mostraremos que este empeño parte de unos presupuestos erróneos.

En una reciente exposición en formato de vídeo de Bill Viola llamada "Going forth by day" en el museo Guggenheim de Berlín encontramos un buen ejemplo de narrativa: se exhiben cinco secuencias de imágenes en las paredes de una oscura sala rectangular. En el primer vídeo hay una forma humana emergiendo de una masa borrosa de luz y color. El segundo exhibe una fila de individuos que, sin principio ni fin, caminan incesantemente uno tras otro siguiendo un sendero en medio del bosque. En el tercero se ve gente caminando con calma en la acera de una calle enfrente del portal de una casa hasta que, de repente, un



inesperado e inmenso diluvio inunda la calle. El cuarto video muestra "un viaje" hacia la muerte: en una pequeña cabaña junto a un lago hay un anciano en su lecho de muerte. Su mujer coloca todas sus pertenencias en un barco. El hombre es cuidado por sus hijos hasta el momento final. La historia termina con una visión del barco alejándose y llevándose a bordo al hombre y su mujer con destino a las Islas de los Afortunados. Y en el quinto video apreciamos un grupo de trabajadores de rescate tras una devastadora tormenta en el desierto. Una mujer espera sentada junto a ellos para saber si su hijo ha muerto. Unos minutos después todos desaparecen de la vista y el espíritu del hijo resurrecto que se eleva hacia el cielo. El video termina con otra tormenta.

La conexión narrativa de los cuatro videos es descrita por Viola del siguiente modo:

(...) Para entrar en el espacio los visitantes tiene que atravesar la luz de la primera imagen. Una vez dentro, se sitúan en el centro de la imagen —sonido e imágenes en cada pared—. La historia contada por cada video pertenece a la el ciclo narrativo mayor de la sala. Los visitantes se pueden mover libremente dentro del espacio para observar cada imagen individualmente o para experimentar la obra como un todo (Viola, 2002).

La narrativa es una historia que reúne acontecimientos discordes en una secuencia de principio, desarrollo y final. Esta secuencia sintetiza elementos heterogéneos en una unidad: "el argumento (...) es un dinamismo integrador que monta una historia una y completa *a partir de* diversos incidentes, dicho de otra forma, transforma esta diversidad en una historia una y completa" (Ricoeur, 1983, 18). La narrativa se apropia de sucesos que de otra forma permanecerían dispersos, indiferentes o sin sentido: no expone un flujo continuo de meros acontecimientos fortuitos, sino una explicación de las causas, las motivaciones, las circunstancias y los fines que orientaron tales episodios y que en primer término los originaron. Al igual que el tiempo del universo es indiferente con respecto a nuestro devenir, sin la narrativa la temporalidad pasaría imperturbable por nuestro lado: "el tiempo deviene tiempo humano en la medida en que está articulado en un modo narrativo y (...) la narrativa logra su significación plena cuando deviene una condición de la existencia temporal" (Ricoeur, 1983, 85). La narrativa establece la impronta humana sobre el

azar de la existencia, ella logra que el tiempo vivido sea humano. Para producir este efecto sosegador, la narrativa opera por medio de lo que Ricoeur denomina —siguiendo a Aristóteles— la "mímesis".

Se trata de un proceso que consta de tres etapas: en la primera (mímesis I) hay un tránsito inicial aunque rudimentario de la acción al texto en el que nuestros actos más elementales empiezan a ser percibidos como si tuvieran cierta estructura. El movimiento desde los elementos aislados y azarosos hasta su asociación en unidades o secuencias integradoras es la transformación del "orden de acción paradigmático" ("*l'ordre paradigmatique de l'action*") en el "orden sintagmático de la narrativa" ("*l'ordre syntagmatique du récit*") (Ricoeur, 1983, 90): "términos tan heterogéneos que agentes, motivos y circunstancias se hacen compatibles y operan conjuntamente en totalidades temporales efectivas" (Ricoeur, 1983, 91). Si la relación paradigmática entre elementos lingüísticos es aquella en la que cualquiera de estos elementos puede ser *sustituido* por cualquier otro, y si una relación sintagmática se da dentro de *secuencias* lingüísticas, entonces la transformación de la que hablamos es el paso de la sustitución a la contrucción de secuencias. La mímesis I es también el primer paso de la formación de la precomprensión en tanto que condición pre-narrativa de los acontecimientos. Ella establece que siempre hay un significado en la acción, que siempre hay una "semántica de la acción" (Ricoeur, 1983, 100) en toda acción por muy básica que ésta sea. Ahora bien, la distinción entre acción y narrativa ha de seguir manteniéndose para poner de relieve que, en efecto, se produce un desarrollo temporal que conlleva un cambio de consciencia. Pues incluso cuando el mundo y nuestras acciones en él siempre están de antemano interpretadas y articuladas lingüísticamente, Ricoeur cree que la narrativa les debe añadir algo más: la mímesis II. En esta etapa intermedia, la narrativa logra la estructura de totalidad (Ricoeur, 1983, 102) de la clausura (Ricoeur, 1983, 105). Las secuencias organizan el tiempo desde la perspectiva del final de la narrativa. Desde el punto de vista del final siempre podemos volver a leer los acontecimientos para que parezcan como si tuvieran un propósito, una razón de ser. Mediante la mímesis II las acciones adquieren una dimensión teleológica y los acontecimientos que antes parecían sin sentido en su mero tener lugar ahora se convierten en los episodios de la historia, en los eslabones de una cadena. La narrativa resignifica los acontecimientos: les asigna

un plus de sentido, el del final de la historia. La narrativa es la "recapitulación de las condiciones iniciales de un curso de acción en las consecuencias finales" (Ricoeur, 1983, 105). De ahí que sólo pueda ser escrita después de que los hechos ocurrieran —pues la historia sólo llega a tener significado cuando se conoce el final. Pero en este proceso de resignificación la historia es meramente expuesta "como si". La mimesis II no aspira a ser la verdad absoluta de lo que ocurrió, sino la presentación de los hechos en tanto que verosimilitud ("*vraisemblance*" o mediación, a juicio de Ricoeur, entre la verdad y la ficción, entre la similitud y la verdad). Los hechos se agrupan *como si* siguieran una cadena ahora que poseen un significado extra gracias al final orientador. Sobre ellos se impone el significado añadido, la conclusión que envuelve las cosas que ahora significan algo distinto y son percibidas como partes de un todo. Pero al tratarse de una imposición de significado, los acontecimientos todavía podrían retrotraerse a la condición pre-narrativa de heterogeneidad y aislamiento. La narrativa en tanto que mera verosimilitud no es estable y requiere la confirmación de sus receptores, de sus lectores. La recepción y la lectura constituyen la tercera etapa de la narrativa: mimesis III o la "aplicación" del texto, su regreso al mundo. Por "aplicación" Ricoeur no quiere decir confrontación directa entre la narrativa y el mundo, sino apropiación del texto por parte de los lectores, quienes lo pondrán en relación con su propia precomprensión y experiencia pre-narrativa. La mimesis es un proceso de "espiral sin fin" (Ricoeur, 1983, 111) o círculo hermenéutico por el que nuevas narrativas se idean y crean, luego se organizan en una totalidad, y finalmente son confirmadas por los lectores. Sólo se puede decir que la narrativa deja de ser mera semejanza (como si) y consigue su lugar en el mundo cuando el proceso entero ha sido completado y los lectores lo reconocen como válido para sí mismos. El mundo ha sido resignificado por medio de la narrativa: "el hacer narrativo resignifica el mundo en su dimensión temporal, en la medida en que contar, narrar, es rehacer la acción según la propuesta del poema" (Ricoeur, 1983, 122).

La narrativa, tanto individual como colectiva, tiene dos rasgos distintivos: crea una relación distinta con el tiempo, y cuenta algo diferente sobre el mundo y nosotros mismos. En ambos casos el proceso consta de tres etapas: condición pre-narrativa de las acciones en el mundo, creación de la narrativa en tanto que ordenamiento del tiempo hacia la conclusión, y aplicación. La narrativa confecciona una

estructura para los hechos de la vida, los organiza en torno a expectativas, y los orienta hacia una conclusión. Las acciones siempre están impregnadas de significaciones heredadas de la comunidad y la tradición. Por tanto, al narrar las vidas, se añade un plus de teleología a hechos que en cierto modo ya estaban interpretados. Ahora bien, este orden teleológico es hasta cierto punto ficticio y las vidas que son narradas "son vividas en el modo imaginario" (Ricoeur, 1991, 27). Las narrativas no sólo se escriben, también son vividas —y a pesar de que en buena medida las reconocemos como imaginarias, como un mero "como si". Por medio de la ficción, el fin último de nuestra vida y los acontecimientos que la constituyen se unen de manera que "igualamos la vida con la historia o historias que contamos acerca de ella", aunque no de forma indisoluble, no hasta el extremo en que no podríamos distinguir que la narrativa es una ficción. La relación entre la vida y la narrativa no es de absoluta identidad pues siempre podremos distinguir entre la vida y la narrativa aportada a ella: mientras que en la vida uno mismo es el autor, en la narrativa uno es sólo el espectador. Y la narrativa, al fin y al cabo, no deja de ser un texto de segundo orden; por ello Ricoeur insiste en hacerla regresar al mundo, al lector que pueda hacerla suya:

Mi tesis es que el proceso de composición y configuración no se completa en el texto, sino en el lector, y esta condición hace posible la reconfiguración de la vida por medio de la narrativa. Debería decir más precisamente: el sentido o significado de la narrativa proviene de la *intersección del mundo del texto y el mundo del lector*. El acto de la lectura se convierte por tanto en el momento crítico de todo el análisis (Ricoeur, 1991, 27).

Las narrativas individuales —creadas para ser leídas— son muy similares a las narrativas que nos permiten comprender y asimilar la historia de la comunidad en que vivimos. Ambas sitúan los hechos dentro de una totalidad discursiva y los organizan en una unidad temporal conducentes a una conclusión: "se puede hablar de la mismidad de una comunidad como se puede hacerlo de la de un sujeto individual" (Ricoeur, 1985, 356). Ricoeur establece un paralelismo entre la narrativa individual y la colectiva: al igual que el individuo es capaz de sintetizar en armonía los diversos elementos de su vida, dotándola de una identidad, así también cohesiona la comunidad los acontecimientos históricos. La historia inventa parcialmente la tradición al



enlazar los hechos del pasado con las acciones presentes y futuras (Ricoeur, 1985, 102). La analogía entre la narrativa personal y colectiva requiere que el tiempo vivido de los individuos sea la directriz del conjunto narrativo y que junto a las medidas objetivas del tiempo lineal, "apelaremos a procedimientos de conexión prestados de la práctica histórica misma que garantizan la reinscripción del tiempo vivido en el tiempo cósmico: el calendario, seguido de generaciones, archivos, documentos, rastros" (Ricoeur, 1985, 147). El tiempo histórico de la comunidad se asemeja al tiempo personal en que se articula como una narrativa que para retornar al mundo ha de ser comprendida. La lectura garantiza que la narrativa construida sea algo más que una ficción; mediante ella el mundo imaginario del texto es puesto cara a cara con el mundo real del lector. Pero la narrativa no es objeto de recepción pasiva, sino ingrediente fundamental de la fusión en el horizonte hermenéutico del lector. Aun así, la diferencia entre el texto y el mundo se mantiene pues entre ellos sólo se establece una relación analógica y el lector es capaz de percatarse de que aunque la historia narrada se asemeja sobremanera a sus experiencias personales, una y otras no son lo mismo. Mediante el acto de la lectura, Ricoeur concluye, la meta-narrativa histórica se hace conmensurable con respecto a la experiencia individual o privada, y el "como si" de la narrativa, su carácter ficticio, consigue finalmente llevarse a la realidad.

2. LA FORMA DE EXISTENCIA DEL TEXTO

Analizaremos a continuación las dos premisas teóricas del argumento de Ricoeur desde la perspectiva de la filosofía del lenguaje: su estructura en tanto que círculo hermenéutico, y el empleo de la metáfora. La primera procede del concepto de la triple mimesis. Conforme a la noción del círculo hermenéutico, el individuo siempre posee un conjunto dado de significados (precomprensión), su mundo está siempre y de antemano interpretado; cuando interacciona con otro individuo, ambos acaban fundiendo sus respectivos significados para la elaboración conjunta de nuevas significaciones. Los nuevos significados han de adecuarse al punto de vista (o a los prejuicios) anticipatorio del lector, cuyo veredicto final determinará la validez de la narrativa. Al someter el proceso creador de la resignificación a la sanción del acto de lectura, Ricoeur delega

la validez del contenido transformado a la recepción final, a la asimilación. A juicio de Ricoeur, las resignificaciones tienen un propósito muy determinado: su aceptación, confirmación o validación en el acto de lectura. Sólo gracias a este reconocimiento puede el lector establecer si hay una conexión entre la narrativa y la precomprensión por él mantenida. Esto no quiere decir que los nuevos (aceptados) significados de la narrativa sean exactamente los mismos que los del lector; tampoco que estos hechos permanezcan incomprensibles con anterioridad a la narrativa; por el contrario, la asimilación significa que la narrativa nos dice algo más que lo que ya nos decían los sucesos siempre interpretados de nuestras vidas: nos dice algo de nosotros mismos que antes en cierta manera sabíamos pero no conocíamos. Este significado extra logra que no dejemos que las interpretaciones dadas de antemano gobiernen nuestras vidas, sino que hagamos nuestros y por nuestros medios los hechos de la vida. Y la vida sólo merece la pena ser vivida, según Ricoeur, porque se puede convertir en una historia asimilable, identificable y reconocible a los ojos de los demás.

Frente a esta idea quisiera proponer que si partimos de la base de que una historia ha de ser necesariamente identificable y reconocible por los demás impedimos de hecho la resignificación. La auténtica transformación sólo puede recibir tal nombre cuando nos encontramos en la situación (límite) en la cual no es posible el reconocimiento, cuando los actos no esperan una confirmación para que merezca la pena llevarlos a cabo —cuando no son medios para fines predeterminados, sino fines en sí mismos, cuando no esperan ninguna legitimación. Nuestra capacidad de comprensión de la narrativa no está nunca predeterminada por los prejuicios. De la misma manera que entendemos las preguntas que no tienen respuesta inmediata, los lectores tienen el potencial de entender nuevas significaciones sin necesidad de asimilarlas o confirmarlas con respecto a sus prejuicios.

Al narrar los hechos de la vida, los ponderamos y les proporcionamos una estructura y un propósito. Según Ricoeur, como hemos visto, vivimos por un lado sucesos fugaces en cierto modo interpretados, y por otro, reflexionamos sobre ellos por medio de la escritura y la narrativa. Nuestras vidas transitorias son vividas al actuar y al dialogar con los otros, al emplear el lenguaje en tanto que "acontecimiento". Ahora bien, Ricoeur insiste en que vida y texto no han

de concebirse como extremos de una dicotomía puesto que siempre interactúan y se retroalimentan en el círculo hermenéutico. Las acciones cobran sentido cuando se asemejan a los textos y los textos regresan a la vida por medio de la lectura. A mi juicio, por el contrario, este planteamiento no disuelve la dicotomía entre el texto y el mundo puesto que concede prioridad al discurso directo sobre el indirecto:

En el habla los interlocutores están presentes no sólo uno para el otro sino también para la situación, su entorno y el medio circunstancial del discurso. Es justamente en relación con este medio circunstancial que el discurso cobra sentido; el retorno a la realidad es en último término un retorno a esta realidad, la cual puede ser indicada "en torno a" los hablantes, "en torno a" —si se nos permite decirlo así— la instancia discursiva misma. (...) Por tanto, en el discurso de viva voz el sentido *ideal* de lo dicho se dirige hacia la referencia *real*, hacia aquello "acerca de lo que" se habla. Al final, esta referencia real tiende a fundirse con la designación ostensiva en la que el habla se reúne con el gesto de la indicación. El sentido desaparece en la referencia y esta última en el acto de mostrar. (...) Esto ya no ocurre cuando el texto toma el lugar del habla. El movimiento de la referencia hacia el acto del mostrar está obstruido al mismo tiempo que el diálogo está interrumpido por el texto. (...) No es que el texto no tenga referencia; la labor de lectura, *qua* interpretación, será precisamente la elaboración de la referencia. La incertidumbre que difiere la referencia simplemente deja el texto, por decirlo así, "en el aire", fuera del mundo, sin un mundo (Ricoeur, 1981, 148-9).

Aquí se puede comprobar que para Ricoeur el habla garantiza que el significado de las palabras emitidas corresponda exactamente con lo que los hablantes dicen, que las palabras sean estrictamente unívocas y el "sentido desaparezca en la referencia". Que el sentido se fusione con la referencia no significa otra cosa que el que ambos devengan lo mismo, que entre ellos se dé una correspondencia total y los dos términos no se puedan distinguir más. Esto es posible, según Ricoeur, porque los hablantes comparten una circunstancia. Los textos, por el contrario, pierden la univocidad inmediata y la identidad estricta, y el significado último de las palabras, su referencia, no se obtiene tan fácil o claramente a partir de lo que escritor y lector consideran que las palabras significan. Es por este motivo que la referencia ha de ser interpretada y recobrada. Ricoeur lleva a cabo esta distinción entre el habla de viva voz y el texto no tanto

porque piense que los hablantes, cuando dialogan, comparten el mismo tiempo y el mismo espacio. Ricoeur está implícitamente dando prioridad al discurso directo, es decir, a la supuesta transmisión de información como si no contuviera nada más que lo que los hablantes dijeron a partir de su experiencia de primera mano u originaria sobre el asunto. En la conversación de viva voz se logra la aprehensión directa e inmediata de la cosa misma, es decir, que el habla proporcione la identidad absoluta entre lo que las palabras habitualmente significan (sentido) y lo que en cada caso se hacen significar (referencia). Frente al habla, el texto pierde su referencia directa, no se da la experiencia directa con el mundo, sino una diferida o suspendida y que más tarde puede ser recompuesta o articulada por medio de la narrativa. Según Ricoeur, el escritor escribe como si los hechos y las acciones hubieran tenido o estuvieran teniendo lugar, sin embargo estos acontecimientos pasajeros no ocurren en la realidad. La escritura siempre llega demasiado tarde, siempre es en cierta medida ficción. Para retomar la realidad, para recuperar la soberanía de la referencia y para evitar la conclusión de que los libros no son más que fantasmagoría, éstos habrán de ser siempre pues leídos. Este proceso hermenéutico circular depende del presupuesto de que el discurso oral tiene una posición epistemológica superior a la escritura, siempre caso derivado del discurso directo. Sin embargo, nosotros creemos que cada uso del lenguaje, verbal o escrito, siempre es en buena medida discurso directo e indirecto (y depende del hablante el que sea uno más que lo otro). No hay una fuente originaria de significado ni contexto que nos provea con la razón última de un asunto, tampoco una identidad estricta entre el sentido y la referencia. La tesis de Ricoeur de que cuando hablamos las palabras se ajustan a la ocasión de manera unívoca es insostenible. Cuando hablamos o escribimos no podemos discernir a ciencia cierta y en cada ocasión en qué medida estamos introduciendo significados que sólo valen para esta situación concreta (discurso directo), o estamos más bien repitiendo lo que oímos o aprendimos de otros (discurso indirecto). Los hablantes y los oyentes continuamente modifican los significados con respecto a sus intenciones y esto les permite "jugar" con los significados para crear categorías, formas de expresión y prácticas sociales que los sobrepasan. Edward W. Said critica la distinción de Ricoeur entre el texto y el mundo porque conduce a una concepción equivocada de la historia en tanto que una práctica externa a la teoría o a un hecho independiente de la reflexión:





la mundanidad no viene y se va; tampoco está aquí y allá del modo apologetico y pegajoso por el que a menudo designamos la historia, un eufemismo en tales casos para la noción totalmente vaga de que todas las cosas tienen lugar en el tiempo. Además, los críticos no son los traductores alquimistas de los textos en la realidad circunstancial o en la mundanidad; ellos también producen y están sujetos a las circunstancias, las cuales son sentidas con independencia de cualquier objetividad que el método del crítico posea. Lo crucial es que los textos tienen formas de existencia que, incluso en la forma más enrarecida, siempre están enredadas en la circunstancia, el tiempo, el lugar y la sociedad —en breve, formas que están en el mundo, y son por tanto mundanas— (Said, 1993, 34-5)

El mundo no es sólo el lugar en el se suceden los acontecimientos de la historia, ni el espacio donde reina el discurso directo, en el que los hablantes expresan su singular apego a la realidad. El mundo puede ser el lugar donde los individuos simplemente repiten lo que oyeron y donde las experiencias son siempre imaginarias. Y el texto está siempre y necesariamente en el mundo, no porque comunique la intención del autor, tampoco porque aguarde su recepción por parte del lector, sino porque está compuesto de discurso directo e indirecto como cualquier otro fenómeno discursivo. El texto puede estar repleto de acontecimientos no organizados progresivamente hacia un final; el texto mismo puede ser un acto.

3. LA METÁFORA COMO TENSION DE IDENTIDAD Y DIFERENCIA

El concepto de narrativa de Ricoeur se basa en segundo lugar en el uso de la metáfora. Concentrémonos por un momento en la etapa mimesis II del círculo hermenéutico, la del "como si". En este instante se da una relación metafórica entre hechos e historia. En Ricoeur hay un paralelismo manifiesto entre el texto y la metáfora: la metáfora, escribe, es "una obra en miniatura" (Ricoeur, 1981, 167). La narrativa introduce una textualidad de segundo orden en el mundo y la metáfora crea nuevos significados además de las significaciones ya existentes. La metáfora se sitúa en un lugar intermedio entre la "sumisión a la realidad" o la "representación no transformadora", por un lado, y la "invención fabulosa" o la "exaltación ennoblecedora", por

otro (Ricoeur, 1997, 40). El argumento de Ricoeur consta de tres partes que son similares a las tres etapas del círculo hermenéutico de la mimesis. La metáfora es un movimiento circular: el inicio es el uso de los conceptos literales (o significados aceptados comúnmente), el estado intermedio es la metáfora en sí como la creación de nuevos significados, la conclusión es la metáfora muerta en tanto que regreso del lenguaje a la literalidad. El primer paso es el empleo de los conceptos literales en tanto que identidad entre lo que las palabras significan habitualmente y lo que los hablantes las quieren hacer decir; por medio de esta identidad los hablantes reproducen lo que han aprendido acerca de los significados de las palabras, es decir, que las palabras se corresponden unívocamente a determinados objetos —o, en palabras de Ricoeur, el sentido desaparece o se funde en la referencia. Gracias a esta identidad las palabras son fácilmente sustituibles por otras palabras poseedoras del mismo significado literal, esto es, palabras que se refieren al mismo objeto.

El papel mediador de la metáfora es el segundo movimiento —entre la "sumisión y la "invención"— de la creación lingüística. La metáfora tiene tres características principales: se trata de un fenómeno de la semántica; es una tensión de verosimilitud entre la identidad y la diferencia (Ricoeur, 1997, 40); y corresponde a una referencia doble. Ricoeur mantiene que la metáfora no tiene lugar al nivel de las palabras sino al nivel de las oraciones: cuando la empleamos no sustituimos simplemente una palabra por otra sino que modificamos campos lingüísticos enteros. Aunque parezca que algunas palabras se han puesto en lugar de otras, lo más importante de la metáfora es que también sufren modificaciones un conjunto de connotaciones y de significados relacionados entre sí, así como el significado de la oración y del texto como un todo donde la metáfora actúa. *Lo que se transforma* no es tan sólo el sustantivo, verbo o adjetivo individual por medio de su comparación con otro equivalente, sino una serie completa de "predicados, cualidades, clases, relaciones y acciones" (Ricoeur, 1997, 71). Ricoeur toma nota de la diferenciación de Benveniste entre la semiótica y la semántica, y afirma que si el nivel de las palabras es el de la semiótica —definido como las relaciones entre signos considerados como unidades y sin referencia alguna con el mundo— y el nivel de las oraciones es el estudio de la semántica —definida como relaciones entre signos y el mundo o entre el lenguaje y el mundo— (Ricoeur, 1997, 74), entonces la literalidad atañe



a la semiótica y la metáfora a la semántica. "Mientras que el signo apunta únicamente hacia otros signos inmanentes a un sistema, el discurso es acerca de las cosas. El signo difiere del signo, el discurso se refiere al mundo. La diferencia es semiótica, la referencia es semántica" (Ricoeur, 1997, 217). La metáfora pertenece a la semántica porque su uso se refiere explícita y exclusivamente a una situación única en el mundo, a un marco referencial singular. Por ello, la metáfora es un fenómeno semántico intraducible: es puramente contextual, su validez y significado no pueden ser reproducidos en absoluto (Ricoeur, 1997, 87); la metáfora en tanto que objeto de la semántica es justamente el lenguaje en tanto que habla o discurso vivo: "El diccionario no contiene metáforas; ellas existen sólo en el discurso. Por esta razón, la atribución metafórica es superior a cualquier otro uso del lenguaje al mostrar lo que el 'habla viva' realmente es; es una 'instancia del discurso' *por excelencia*" (Ricoeur, 1997, 97). La superioridad epistemológica de la metáfora con respecto a cualquier otro uso lingüístico o tropológico es el resultado de su naturaleza puramente semántica. Ricoeur ilustra esta tesis mediante una comparación entre la metáfora y la metonimia. La metonimia, Ricoeur declara, permanece en el nivel de las palabras (semiótica) y no pasa al de las oraciones (semántica). La metáfora, por el contrario:

tiene lugar en dos planos, el de la predicación y el del nombrar; y sólo tiene lugar en el segundo porque lo hace en el primero (...). Las palabras solamente cambian de significado porque el discurso debe afrontar la amenaza de una inconsistencia al nivel propiamente predicativo, y el discurso restablece su inteligibilidad a cambio de lo que parece (...) una innovación semántica. La teoría de la metonimia no acude a tal intercambio entre el discurso y el mundo (...). La metáfora prevalece sobre la metonimia (...) porque las equivalencias metafóricas ponen en marcha operaciones predicativas que la metonimia ignora (Ricoeur, 1997, 132-3).

La metonimia se queda en el nivel de las relaciones entre signos o palabras en tanto que unidades. Aunque las palabras como unidades tienen significado, éste ya está sedimentado y se aprende independientemente de las circunstancias variables del mundo. Pero como la metonimia permanece en el nivel de la sustitución entre las palabras, ni responde a los cambios en el mundo, ni es capaz de introducir trastornos en el lenguaje. Por el contrario, la metáfora es mucho más potente que la metonimia porque

crea una innovación semántica: "una manera de responder de forma creativa a una pregunta presentada por las cosas" (Ricoeur, 1997, 125). La diferencia entre ellas es que mientras que la metonimia sencillamente sustituye el significado de una palabra por otro relacionado que ya era parte de ese significado, la metáfora no sustituye una palabra por otra que ya estaba contenida —o preexistía— en el campo semántico de la primera. La metáfora crea campos semánticos diferentes que sólo cobran sentido en el contexto y con referencia a la realidad extralingüística. Por ello, mientras que la metonimia ni innova ni produce conocimiento, la metáfora es habla o discurso vivo y la instancia privilegiada de novedad.

El segundo rasgo de la metáfora es tanto que tensión entre la identidad y la diferencia explica *cómo* los campos lingüísticos son modificados: la metáfora es intermediaria entre "el ser" y "el no ser": "Era y no era —escribe— contiene *in nuce* todo lo que se puede decir acerca de la verdad metafórica" (Ricoeur, 1997, 224). En las expresiones metafóricas hay una afirmación de identidad: dos conjuntos de campos lingüísticos se conciben como lo mismo. Esta identidad es el uso metafórico del verbo "ser", es decir, la "creencia" de que dos campos lingüísticos son indistinguibles o la de que el sentido desaparece en la referencia y se da la identidad absoluta entre los dos términos. Pero la metáfora posee una segunda dimensión: la afirmación de la diferencia entre las dos expresiones o términos comparados. Esta afirmación evidencia la "incredulidad" acerca de lo dicho en la expresión metafórica: la instancia de crítica de dicha afirmación (Ricoeur, 1997, 255). Se mantiene la diferencia entre los dos campos semánticos relacionados porque la metáfora rechaza que el sentido desaparezca en la referencia. Y, finalmente, entre los extremos de la identidad y la diferencia, la metáfora es el estado de creencia e incredulidad simultáneas acerca de lo dicho —la verosimilitud o similitud—: "la metáfora exhibe el trabajo de la verosimilitud porque la contradicción literal preserva la diferencia dentro del enunciado metafórico; 'lo mismo' y 'lo diferente' no sólo se mezclan, sino que permanecen opuestos. Mediante este rasgo específico, el enigma vive en el seno de la metáfora. En la metáfora, 'lo mismo' opera *a pesar de* 'lo diferente'" (Ricoeur, 1997, 196).

Si en la literalidad el sentido desaparece en la referencia, si el sentido es idéntico a la referencia, ¿qué significan las



palabras empleadas en la metáfora? ¿Cuál es la referencia de la metáfora en el mundo? ¿Puede la metáfora expresar la identidad entre la palabra y la cosa? Y si la metáfora es la quintaesencia del discurso directo, ¿por qué está amenazada por la ficción? Ricoeur responde a estas preguntas mediante el concepto de la referencia doble:

Al igual que el enunciado metafórico apresa su sentido en tanto que metafórico en medio de las ruinas del sentido literal, también logra su referencia sobre las ruinas de lo que podría llamarse (de manera simétrica) su referencia literal. Si es verdad que el sentido literal y el sentido metafórico se distinguen y articulan dentro de una interpretación, lo mismo ocurre dentro de una interpretación con respecto a una referencia de segundo orden, la cual se libera por medio de la suspensión de la referencia de primer orden, y la cual es propiamente la referencia metafórica (Ricoeur, 1997, 221).

Si la metáfora es la tensión entre la identidad y la diferencia, pero su papel intermediario no puede considerarse mera fantasía ni falsedad, entonces sus palabras han de estar referidas a algo. La metáfora crea una segunda referencia que se superpone a la primera, eclipsándola y creando un objeto nuevo en el mundo, cuya existencia demuestra que el mundo se redescubre por medio de la metáfora.

El ciclo de tres etapas de la metáfora culmina con su clausura: el empleo de la metáfora muerta. La metáfora muerta pasa por alto los antiguos significados literales de las palabras, elimina la diferencia y la tensión, y finalmente adopta y solidifica la segunda y nueva referencia de la metáfora viva. Así consigue que la metáfora regrese a la literalidad —a la desaparición del sentido en la referencia, a su identidad. La metáfora muerta es el retorno del lenguaje en tanto que relación directa con el mundo o con la realidad extralingüística (semántica), al lenguaje en su función (semiótica). La etapa transitoria y tensional de la metáfora viva se ha sobrepasado y el lenguaje es devuelto a la identidad entre las palabras y las cosas.

4. PEQUEÑA NARRATIVA DE LA NARRATIVA

La relación entre la narrativa y la metáfora se puede condensar del siguiente modo: la metáfora se estructura como una narrativa metafórica de principio, desarrollo y final. En

esta reciprocidad entre la metáfora y la narrativa yace la falacia del argumento de Ricoeur. Ésta es la pequeña narrativa de la narrativa ofrecida por Ricoeur: ...En el mundo del cambio constante de las palabras y las cosas, los seres humanos nos enfrentamos a la contingencia de dos maneras fundamentales aunque falsas. O la rechazamos sin más y creemos que nada realmente cambia, que la contingencia es sólo aparente; o la abrazamos como la única realidad existente para abandonarnos al azar y los accidentes. Pero ninguna de estas dos opciones son viables puesto que no se esfuerzan en humanizar la vida. Ambas conciben el mundo como algo externo a nosotros y no dejan espacio a la acción humana al afirmar que o bien nada cambia o que el cambio es algo independiente de nosotros. Ambas reducen los acontecimientos a un sinsentido, pues o se considera que todo es siempre lo mismo o se establece que los acontecimientos se escapan de nuestra mano. Aunque la comunidad en que vivimos nos indica que hay un fin último de nuestras acciones, lo cierto es que sin apropiarnos del curso de las cosas nada de esto nos ayuda a humanizar la vida. Si se piensa que la contingencia es falsa, o si se cree que la contingencia es independiente de nosotros, en ambos casos se acaba sustituyendo un acontecimiento por otro como si fueran idénticos y los efectos introducidos por esta modificación ni se sienten ni cuentan. Para que nuestras vidas se hagan humanas, para que podamos dirigir las, necesitamos la percepción del fluir de las palabras y las cosas no en tanto que una falsedad, ni tampoco como la esencia del mundo, sino como las partes de una secuencia. Este orden no es algo "dado" en el mundo, es una narrativa que creamos para dar sentido a los hechos en dirección a un propósito, a un fin último. Ahora bien, si la narrativa es algo creado, puede que no sea más que una ficción, y que por tanto acabemos creyendo algo inventado o imaginario detrás de lo cual continúan pasando indiferentemente las cosas. En efecto, la narrativa no es sino una metáfora y, como tal, aplica una estructura, una organización teleológica, a hechos que literalmente están aislados y son sustituibles. Como estos hechos están en buena medida fuera de nuestro alcance, lo único que podemos esperar es que para que la narrativa se haga verdadera, y el fin último de nuestras vidas no sea una mera ficción, otros la lean y asientan a su historia, en cuyo caso la metáfora dejará de ser tal y se convertirá en algo literal. Los demás la leerán y sabrán de nuestros propósitos, por qué hicimos esto o aquello. Estas razones, ahora confirmadas por otros, serán válidas y reconocidas. Pero

para los lectores la metáfora sigue teniendo un carácter incierto, pues no es algo que ellos mismos hayan creado. Este momento constituye la doble referencia de la metáfora, el que para unos la metáfora sea cierta, y para otros no. Se sale de este *impasse* cuando los lectores, ahora creadores, atraviesan el mismo camino que nosotros hicimos: cuando hacen suyos los acontecimientos y construyen una narrativa que será una metáfora y que, por tanto, habrá de convertirse en una metáfora muerta... y la espiral sin fin continuará...

La pequeña narrativa de la narrativa aquí reconstruida tiene cierto aire hegeliano, por lo menos en la estructura organizativa. La característica fundamental de esta estructura, es que con ella Ricoeur otorga prioridad a la identidad, si por ésta entendemos la desaparición del sentido en la referencia. Como hemos visto, la metáfora es el estadio intermedio del círculo hermenéutico de literalidad-metáfora-metáfora muerta. Es la tensión entre negación y afirmación y designa dos objetos en el mundo, uno de los cuales es negado mientras que el otro es afirmado. Estas dos referencias pueden diferenciarse fácilmente. La referencia primera "no es" y señala que el significado literal de las palabras que forman la metáfora no es el caso. Ahora bien, para poder establecer que el significado literal de las palabras está siendo negado, Ricoeur traduce en primer lugar la expresión metafórica a la expresión literal correspondiente y luego da por sentado que, en efecto, la referencia de la metáfora y de la expresión correspondiente son la misma (Ricoeur la llama referencia 1). Pero ¿son en efecto la misma cosa la referencia de la metáfora y la de su respectiva expresión literal? La respuesta es negativa y nos lleva a afirmar que la traducción llevada a cabo por Ricoeur es ilegítima y que por tanto hemos de descartar la referencia 1 como la candidata a la referencia metafórica. Debemos ahora indagar si la referencia de la metáfora es la referencia 2. Ésta es la que "es", esto es, el nuevo objeto del mundo, el significado metafórico. Ahora bien, ya que el fin último de la metáfora es el de convertirse en una metáfora muerta para así cerrar el ciclo triádico, Ricoeur considera que llegará el inevitable momento en que este significado metafórico o referencia 2 se convertirá en el significado literal. Dada lo inevitable del proceso, no hay que esperar a la clausura puesto que la referencia 2 es la referencia de la expresión literal equivalente (o metáfora muerta). Ricoeur traduce la metáfora en su correspondiente metáfora muerta (literal) para así poder declarar que

comparten la misma referencia. Sin embargo, ¿no se nos va la metáfora de las manos cuando insistimos en que la expresión literal de la metáfora muerta "es" justamente equivalente a la metáfora pues ambas tienen la misma referencia 2? ¿Cuál es la diferencia entre la metáfora y su correspondiente metáfora muerta? ¿Y cómo podemos explicar que haya una tensión entre la referencia 1 y la 2? El argumento de Ricoeur no puede dar cuenta de esta tensión porque reduce la metáfora a dos expresiones literales, al tiempo que la reduplica. ¿Cómo es posible que en la metáfora viva la intención significativa (su referencia) sea un nuevo significado metafórico irreducible a la literalidad?

La metáfora / narrativa es comprensible si distinguimos entre una intención significativa o significado primero y el significado habitual. Si el significado primero es aquél que viene en primer lugar en el orden de la interpretación, entonces en la metáfora viva empleamos el significado habitual de las palabras para expresar un significado primero nuevo. En la metáfora el significado habitual de las palabras es comprendido pero queda relegado al segundo lugar del orden de la interpretación, y el nuevo significado primero es la intención significativa. Si la metáfora fuera pasada por alto, y se tomara como un enunciado literal, el significado habitual de las palabras correspondería, por el contrario, con la intención significativa. La diferencia entre la metáfora y su expresión literal equivalente es que mientras que en la literalidad la intención significativa o significado primero se hace corresponder con el significado usual, en la metáfora la intención significativa o significado primero difiere del mismo. *Y el sentido de un enunciado es lo que los hablantes consideran que las palabras habitualmente significan y la referencia es la intención significativa o significado primero.* El sentido de un término o enunciado es el significado habitual de las palabras, tanto para una expresión literal, como para la metáfora. Y si la referencia de toda expresión es el significado primero-intención significativa, entonces en la literalidad la referencia se corresponde con el significado usual y en la metáfora se aparta de él y apunta, por el contrario, a un nuevo significado primero o referencia. La proliferación de referencias de la metáfora en la explicación de Ricoeur no funciona porque la metáfora posee un sentido —el sentido habitual de las palabras— y una referencia —el significado primero-intención significativa. Tampoco es acertada su concepción de la literalidad, pues en este caso el sentido





(significado habitual) no desaparece en la referencia (intención significativa), ni se funden totalmente en una unidad donde ya no se les puede distinguir. En la literalidad y en la metáfora, la diferencia entre el sentido en tanto que significado habitual y la referencia en tanto que significado primero-intención significativa permanece: lo único que ocurre es que se han hecho corresponder.

Si regresamos al argumento de Ricoeur se hace claro que para mantener la idea de que la metáfora posee una referencia 1 negada y una referencia 2 afirmada se llevan a cabo dos movimientos erróneos que dan prioridad a la identidad total entre el sentido y la referencia. En primer lugar, Ricoeur identifica (o traduce equivocadamente) la metáfora con su correspondiente expresión literal al sostener que las dos expresiones tienen la misma referencia (significado primero-intención significativa) pero diferentes sentidos. Para poder mantener que una y otra son exactamente equivalentes, el sentido (significado usual) de la metáfora y el sentido (significado usual) de la expresión literal negativa acaban siendo iguales, lo que es insostenible. Este movimiento implícito de traducción o identificación anula la diferencia entre los respectivos significados habituales: *la diferencia constitutiva del sentido es abolida*. En segundo lugar, Ricoeur asimismo identifica la metáfora con su equivalente metáfora muerta y para ello presupone que las dos expresiones, poseedoras del mismo sentido o significado habitual, poseen distintas referencias o significados primeros-intenciones significativas. La metáfora posee un significado metafórico, la metáfora muerta tiene un significado literal. Puesto que, a juicio de Ricoeur, las dos son exactamente iguales, el movimiento de identificación anula la diferencia entre sus respectivos significados primeros o referencias: *la diferencia constitutiva de la referencia es abolida*. En ambos casos, Ricoeur hace desaparecer el sentido en la referencia, esto es, establece una identidad que no preserva la diferencia entre la intención significativa-significado primero (referencia) y el sentido habitual (sentido). No es pues extraño que escriba lo siguiente: "La metáfora, una figura del discurso, presenta de un modo abierto, por medio de un conflicto *entre* la identidad y la diferencia, el proceso mediante el cual, de manera *encubierta*, se generan redes semánticas que funden las diferencias *en* la identidad" (Ricoeur, 1997, 198).

Las contradicciones en el argumento de Ricoeur ponen de manifiesto que la concepción de la tensión creadora de la

metáfora en términos de identidad y diferencia es traicionada por el privilegio implícito otorgado a la identidad. Así, mientras que defiende la intraducibilidad de la metáfora en tanto que acontecimiento (diferencia), él mismo la identifica con dos expresiones literales (privilegio de la identidad); o mientras que categoriza la metáfora como un fenómeno que ocurre principalmente al nivel de la oración y sólo de forma derivada al de las palabras, Ricoeur no niega que la referencia nueva proporcionada por la metáfora pueda ser sustituida por otras. Además, Ricoeur combina la unicidad de la metáfora en tanto que contacto inmediato con el mundo, con el hecho de que la metáfora sea simplemente un estadio intermedio e imaginario de mera verosimilitud. Por su parte, la narrativa es considerada el modo más eficaz para dar sentido a nuestras vidas, para reflexionar sobre ellas y sobre el mundo social, pero a la vez que es aceptada con resignación en tanto que mera ficción. Otra contradicción importante se revela en el hecho de que Ricoeur crea que la narrativa utiliza el lenguaje como acontecimiento, a pesar de que organice los significados teleológicamente. Y a la inversa, Ricoeur declara que la precomprensión de la mimesis I es, en tanto que discurso directo, epistemológicamente superior, aunque al mismo tiempo sea secundario con respecto al poder reflexivo de la escritura. Ricoeur asimismo establece que el habla viva (discurso directo) prevalece sobre el discurso indirecto, aunque al mismo tiempo solicita que el lenguaje pase a la forma escrita y sea leído para que cobre sentido. La lista de contradicciones podría continuar: ni el círculo hermenéutico, ni el concepto de metáfora en tanto que referencia doble, logran disolverlas.

Ricoeur suprime la diferencia significativa de dos formas contradictorias. Fusiona el sentido en la referencia, lo que impide una relación de interacción entre el sentido usual de las palabras (el sentido) y la intención significativa (referencia). Además, aunque su punto de partida sea la afirmación del texto y del mundo en tanto que dos esferas separadas, la eliminación de la diferencia entre sentido y referencia arrastra consigo la diferencia entre palabras y cosas. La fractura entre palabra y cosa es negada al concebir el discurso directo en tanto que el lugar por excelencia de contacto inmediato con la realidad, en tanto que el momento privilegiado en que la palabra apunta hacia la cosa y ésta se aprehende directamente. Por consiguiente, la teoría de Ricoeur se basa en la vacilación contradictoria entre el privilegio explícito concedido a la semántica y su

opuesto, esto es, el implícito privilegio de la semiótica. La consecuencia de esta contradicción es que tanto para la literalidad como para la metáfora, tanto para el discurso directo o para el indirecto, Ricoeur acaba identificando el sentido de las palabras con su referencia, que se hace identificar por su parte con la cosa misma.

Si en contraposición a Ricoeur mantenemos la relación diferencial entre el sentido habitual de las palabras y el significado primero-intención significativa (*semiótica*) y, más allá de Ricoeur, si reconocemos que es imposible usar el sentido habitual de las palabras para querer decir tanto un significado convencional (literalidad) como un significado nuevo (metáfora) sin una relación diferencial con las cosas (*semántica*), entonces *la tensión entre la semiótica y la semántica se convierte en la piedra angular del lenguaje*.

5. IMAGEN Y NARRATIVA MÁS ALLÁ DE LA IDENTIDAD Y LA METÁFORA

Si regresamos por un momento al paralelismo entre la narrativa y la metáfora y prestamos atención a sus respectivos estadios intermedios, la mimesis II y la metáfora viva, comprobaremos que la mimesis II es el ordenamiento de los hechos en una secuencia teleológica que los abarca y los da significado, y la metáfora es el discurso en tanto que acontecimiento —epistemológicamente superior a la metonimia. Mientras que la metonimia, según Ricoeur, es un fenómeno semiótico, una sustitución entre palabras en tanto que signos, la metáfora es una singularidad semántica, un acto creador de significado. Pues bien, la analogía entre la mimesis II y la metáfora corresponde al privilegio que la metáfora tiene sobre la metonimia: mientras que, la metonimia sustituye la parte de un significado por el significado mismo, la metáfora crea un nuevo significado, concebido como un campo semántico entero. De la misma manera que la mimesis II añade un plus de significado al organizar los significados ya existentes teleológicamente, la metáfora crea un significado nuevo, concebido como un todo.

Sin embargo, se puede pensar la creación no como la predominancia explícita de la semántica, ni como la implícita de la semiótica, sino en tanto que una tensión entre ambas: la metáfora ha de situarse justamente en esta fractura. La

metáfora crea una nueva referencia o intención significativa a partir del sentido o significado habitual. Por consiguiente, la metáfora opera en tanto que *dislocación de la semántica y de la semiótica*. Esta disyunción no es característica sola de la metáfora sino de todo uso del lenguaje, por tanto también de la metonimia. Al otorgar un papel epistemológico superior a la metáfora sobre la metonimia, Ricoeur considera que concede más valor al intercambio de la metáfora con el mundo sobre el juego metonímico de las diferencias, pero lo que efectivamente hace es estipular que los significados organizados como un todo o, más bien, teleológicamente, poseen más valor que los que no. Para Ricoeur los acontecimientos y significados sólo cobran sentido cuando se dirigen hacia un fin último. Este fin o propósito es la razón de ser de la historia que construimos sobre nosotros mismos así como de los cambios que queremos llevar a cabo en el mundo. Ahora bien, si la metonimia es generadora de interacción entre la semiótica y la semántica, no se le puede negar su relevancia epistemológica. Si podemos sustituir la parte de un significado por el todo, los hechos y los significados no tienen por qué organizarse teleológicamente en una secuencia para cobrar un significado adicional. Los significados y los acontecimientos a veces pueden adquirir significado con respecto a un fin último. Pero las partes del todo o los pasos o acontecimientos hacia el fin tienen la misma relevancia epistemológica que el fin mismo. Esto significa que la narrativa puede tener significado sin que tenga que orientar unas u otra hacia el futuro o hacia un estado de compleción. Tal y como Jean-Luc Godard respondió a un entrevistador que le criticó que sus películas no tienen ni principio ni desarrollo ni final. "Sí lo tienen, pero no necesariamente en ese orden". Aunque la narrativa puede ciertamente cobrar significado en referencia a la identidad de su fin último, debe asimismo permitir que las diferencias entre los hechos mismos salgan a la luz en tanto que constitutivas de significado.

"Narramos historias porque al fin y al cabo las vidas humanas necesitan y merecen ser contadas" (Ricoeur, 1983, 115). La vida merece ser narrada: en efecto, no hace falta demostrar esta tesis; somos humanos porque podemos contarlo. Volvamos a la exposición de Bill Viola descrita al principio, y cuyo tema es el de la narrativa. Tan interesante como la exposición misma es la actitud y los movimientos de los visitantes en la sala. Todo el mundo es libre de moverse donde quiera, pero el trayecto habitual sigue una



pauta: los individuos entran en la sala, echan una ojeada rápida al primer y al segundo vídeos, dedican algo más de tiempo al tercero —el tiempo que tarda en arreciar la lluvia progresivamente, hasta que el catastrófico diluvio hace a los peatones correr despavoridos— y, finalmente, se sientan en el suelo observando las imágenes cuarta y quinta de la pared derecha. En ellas, los vídeos muestran narrativas con principio, desarrollo y final. Estas historias atraen la atención de los visitantes con sus personajes reconocibles; ellas dan sentido a las vidas que se sienten frágiles frente a los poderes de la naturaleza (el diluvio, la tormenta) o ante la muerte. Bill Viola los plantea como metáfora de nuestras formas de vida contemporáneas, que parece que sólo adquieren significado frente a la catástrofe y gracias a la esperanza. Los finales respectivos del cuarto y quinto vídeo también dotan de significado a la pieza en su conjunto y a los cinco vídeos individualmente. ¿No es cierto entonces que la obra de Ricoeur es la formulación filosófica de la actitud de los visitantes? ¿Cuáles serían entonces las formas de narrativa que se concentrarían en el primer, el segundo y el tercer vídeo? Éste es el esfuerzo, y no la actitud pasiva del espectador sentado que ve pasar otras vidas (o su propia

vida), que nos haría concebir alternativas a las dicotomías subyacentes al planteamiento de Ricoeur y que resultan en la prioridad otorgada a la identidad sobre la diferencia, y en la representación teleológica de un fin sobre los medios empleados para la consecución. Por otra parte, los vídeos tercero, cuarto y quinto muestran la muerte como el límite no sobrepasable, pero en buena medida —y debido a su representación catastrófica— externo a las vidas. Si estas imágenes dejan de ser metáforas de una totalidad, y se convierten en piezas en interacción entre sí, entonces ni naturaleza ni muerte pueden ser concebidas como límites externos y aterradores, sino como los límites intrínsecos a nuestras vidas, a cada instante de ellas. Sólo entonces la disyuntiva presentada por Viola entre "observar cada imagen individualmente" o "experimentar la obra como un todo" desaparece y la fractura entre una y otra actitud, la dislocación característica del lenguaje, pasa a formar parte de la experiencia. Sólo entonces se podría empezar a concebir la imagen y la narrativa más allá de la identidad y la metáfora, y se podrían comenzar a plantear formas de representación colectiva basadas en una temporalidad no teleológica.

BIBLIOGRAFÍA

- Derrida, Jacques (1989): "La mitología blanca", en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- Ricoeur, Paul (1981): *Hermeneutics and the Human Sciences. Essays on language, action and interpretation*, Cambridge, Londres y Paris, Cambridge University Press y Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Ricoeur, Paul (1983): *Temps et récit I*, París, Seuil.
- Ricoeur, Paul (1984): *Temps et récit II*, París, Seuil.

- Ricoeur, Paul (1985): *Temps et récit III*, París, Seuil.
- Ricoeur, Paul (1991): "Life in Quest of a Narrative", en *On Paul Ricoeur, Narrative and Interpretation*, ed. por David Wood, London y Nueva York, Routledge.
- Ricoeur, Paul (1997): *The Rule of Metaphor, Multidisciplinary Studies in the creation of meaning and language*, London, Routledge.
- Said, Edward (1983): *The World, The Text, and the Critic*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1983.
- Viola, Bill (2002): *Hoja de la exposición. Museo Deutsche Guggenheim*, Berlín, 9 febrero-5 mayo.

Recibido: 20 de junio de 2005

Aceptado: 4 de septiembre de 2006

ARTÍCULO

Quietud conmovedora

Bill Viola

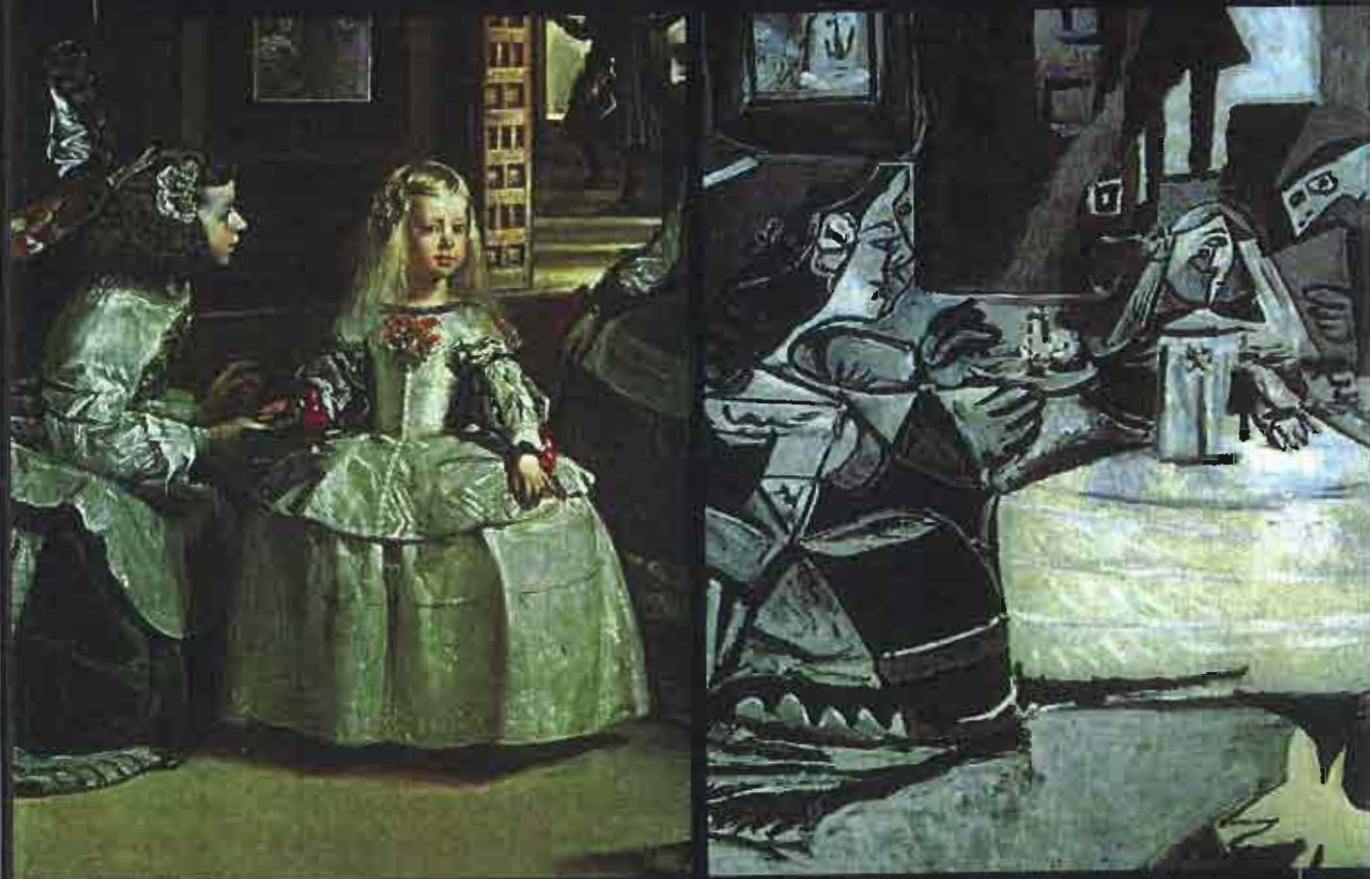
El museo del Prado y el arte contemporáneo: la influencia de los grandes maestros del pasado en el arte de vanguardia / coord. por Gonzalo Torné, 2007, ISBN 978-84-672-2713-0, pags. 303-321

CENDEAC

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

El Museo del Prado

y el arte contemporáneo



COLABORACIONES DE:

Avigdor Arikha, Dore Ashton, Javier Barón,
José Luis Borau, Francisco Calvo Serraller, Jean Clair,
Nigel Glendinning, Jesús Gutiérrez Burón, Siri Hustvedt,
Antonio López García, Manuela B. Mena Marqués,
Juan Antonio Ramírez, Norman Rosenthal,
Agustín Sánchez Vidal, Victor I. Stoichita, Bill Viola

Galaxia Gutenberg

Círculo de Lectores

Quietud conmovedora

Bill Viola

Movimiento

La primera vez que siendo adulto lloré en un museo de arte fue en el Prado, en 1983. Acababa de bajar del avión que me traía de California, agotado y vulnerable, y no tenía más que aquella tarde en Madrid, pero aun así me fui derecho al Museo para conocerlo. Ante mí estaban las obras de artistas que sólo había visto en libros: Velázquez, Goya, El Bosco, Van der Weyden, y un nuevo y vital descubrimiento de aquel día, Zurbarán. Vagué por las salas como una herida abierta, desprotegido, en trance. Me entraban las imágenes en tromba, sin filtrar, y ya en la segunda sala lloraba a mares. Llegué a la última absolutamente exhausto y mudo, experimentando algo que debía de ser parecido a lo que Santa Catalina de Siena describe como la última fase del llanto para un ser humano, las «lágrimas de fuego»: el alma «incendiada» pero sin lágrimas materiales, «como llora el Espíritu Santo». Regresé al hotel sumido en el estupor y me pasé diez horas durmiendo.

A la mañana siguiente volví en mí con una sensación de incomodidad y desconfianza respecto a lo ocurrido. Pero, por más que lo intenté no fui capaz de racionalizar su fuerza bruta ni su energía espontánea y contundente. Era la primera vez que me abría a la presencia de obras de arte históricas.

Hay una chispa viva en el corazón de cada objeto dentro de esa clase especial y enrarecida de objetos materiales que llamamos obras de arte. Yo siento vivamente que esa chispa, la presencia viva que hay dentro de todas las cosas creadas por el ser humano, está particularmente presente, de una manera singular en el medio que utilizo. Por las venas de la videocámara que sostienes en la mano fluye electricidad, la misma corriente eléctrica que anima tus pensamien-

tos, que evoca un recuerdo o mueve la acción de tus músculos. La cámara, ese sucedáneo de ojo que hemos creado, ve activamente cada vez que la corriente pasa por ella, pero sin eso es ciega, fría e inerte, como lo somos nosotros.

A lo largo de los treinta y seis años que llevo utilizando el vídeo como forma artística, he pensado mucho en los ojos (naturales y artificiales) y en la visión (óptica o imaginal). Hay una esencia destilada de esa dicotomía fundamental en una obra que hice en 2005, *Mujer de fuego*, que forma parte de un ciclo de piezas destinadas a una nueva producción de una ópera del siglo XIX, *Tristán e Isolda* de Richard Wagner. *Mujer de fuego* es una imagen vista mentalmente por un moribundo. Es *de* este mundo, en el sentido de ser la reproducción fiel de una escena como la ve el aparato óptico humano, y al mismo tiempo *no* es de este mundo, por ser la representación igualmente exacta de una visión interior que disuelve la conciencia del observador y la reordena en un tipo de imagen muy diferente, no basada en principios ópticos. Esto se consiguió filmando a una mujer que camina hacia la cámara teniendo a sus espaldas una muralla de fuego, y que después cae hacia delante en un estanque. Toda la secuencia se rodó con la cámara enfocada en el reflejo visible sobre la superficie del agua, y con la caída de la mujer ese reflejo se fracturaba. En los minutos siguientes, las ondas causadas por el chapuzón transformaban la imagen reconocible en dibujos abstractos de luz sinuosa, anaranjada y azul. Así que en mi opinión una de las primeras cosas a las que todos debemos acostumbrarnos en esta importante coyuntura histórica, cuando la era óptica toca a su fin, es que en la vida hay más de lo que ven los ojos.

Bajo esa luz, encuentro muy significativo que la Fundación Amigos del Museo del Prado ofrezca un ciclo de conferencias sobre la confluencia del arte contemporáneo y los maestros antiguos. Ni que decir tiene que estoy muy contento de participar en este volumen, porque en mi campo, hasta hace relativamente poco, la única manera de *entrar* en un museo como el Prado era llevar muerto unos cuantos centenares de años. Cuando preparaba este ensayo me di cuenta de que hace un decenio o más que muestro mis obras en lugares como la National Gallery de Londres, el Rijksmuseum de Amsterdam o el Ermitage de San Petersburgo. El Metropolitan Museum de Nueva York adquirió una de mis instalaciones de proyec-

ción en 2001 (fue la primera obra audiovisual que entró en sus colecciones), y el Getty Museum, además de comprar mi obra *Emergencia* y adquirir la mayor colección que videoarte que hay en California, ha anunciado la apertura de nuevas salas permanentes dedicadas al arte audiovisual.

De modo que está ocurriendo algo sin precedentes, y en mi opinión no es casual que ocurra en la era digital. Creo que ya está claro para todo el mundo que nos encontramos inmersos en una enorme revolución tecnológica de transformaciones rápidas y radicales. Tiene sus raíces en el paso del siglo XIX al siglo XX, pero ahora avanza aceleradamente y nos está afectando a todos de una manera que no podíamos imaginar siquiera hace unos años. En el centro de esta revolución está la tecnología electrónica digital, que mueve información a la velocidad de la luz y se basa en el estado más fundamental de la decisión y el discernimiento humanos: la elección binaria, que en términos matemáticos se expresa como un 1 o un 0, y en términos más vulgares como un «sí» o un «no».

Los jóvenes que crecen en el mundo actual del ordenador y de Internet no ven las fronteras entre el tiempo y el espacio entendidos de forma convencional. Para la generación actual, de forma muy activa y de un modo más circunstancial para la cultura anterior, pre-Internet y pre-teléfono móvil, las dimensiones de tiempo y espacio tal como las conocemos están sufriendo una transformación radical por obra de los nuevos instrumentos tecnológicos. Ya todo nos es accesible instantáneamente, en cualquier momento, en cualquier lugar, en un Gran Ahora Eterno, una especie de paraíso budista. Todas aquellas cajitas separadas del saber que heredamos de la Ilustración se han roto. Divisorias y fronteras se disuelven. Todas las superficies se hacen porosas; todas las paredes, transparentes. Creo que en este nuevo paisaje no es radical ni revolucionario poner la obra de artistas contemporáneos en estrecha proximidad con el arte del pasado: es una necesidad histórica.

Cuando empecé a visitar seriamente los museos de arte histórico como artista en activo, me impresionó cada vez más que aquellos objetos ajenos, casi todos de culturas pasadas, que pertenecen a tiempos y lugares lejanos que apenas comprendemos, pudieran salvar siglos de distancia para cautivarnos y emocionarnos con tal fuerza. A veces me parece un milagro que podamos contemplar una obra

de arte de hace quinientos años, por ejemplo, en el Prado y sentir un nexo de unión, y todavía más, un nexo capaz de cambiar la vida. Lo que he llegado a entender es que no son únicamente las obras de arte lo que trasciende en el tiempo, que es la creatividad misma en todas sus manifestaciones –biológicas, sociales, tecnológicas, artísticas– lo que anima esas formas materiales opacas con la chispa de la vida. Siento que el acto creativo, en particular cuando llega a ser un «arte», y *especialmente* en tiempos revueltos como el nuestro, es la mejor esperanza que tenemos de un lenguaje universal de la humanidad, un hilo conductor que una entre sí todas las culturas en todos los lugares y puntos a lo largo de la historia.

Pero ¿qué significa esto en términos prácticos? No es que mi camino como artista se haya visto afectado, es que ha sido creado y posibilitado por esa misma revolución tecnológica. Con treinta años eran ya más de un millón las personas que habían visto mis obras de videoarte en televisión, donde eran emitidas con frecuencia en programas culturales experimentales de cadenas públicas o estatales de todo el mundo. La gente que salía de mis exposiciones en museos descubría que podía comprar algunas de mis obras en cinta de vídeo en la librería; no una reproducción ni una foto de la pintura, sino la propia obra de arte, en el mismo medio en que fue hecha. En aquella época nunca pensé que mis vídeos fueran coleccionados de la misma manera que la pintura o la escultura. Simplemente me interesaba la imagen en forma electrónica, y hacer arte con aquel nuevo instrumento. Mandar las obras a domicilio mediante su emisión pública era, para mis colegas y para mí, tan sólo otra manera más directa de llegar a la gente y evitar el contexto enrarecido del museo o la galería.

Sin embargo, el tiempo que en mi juventud había pasado en los museos sí me hacía pensar en muchas cosas. ¿Qué significaba mostrar las obras en aquellos espacios de paredes blancas, limpios, esterilizados, aislados como hospitales, de lo que sucedía en la calle o en el resto del mundo? ¿Por qué eran aquellos espacios tan diferentes de las viejas iglesias, templos y santuarios que veía en mis viajes, espacios siempre únicos, que podían estar atiborrados de cosas y de gente o limpios y vacíos, que podían ser silenciosos e intemporales o ruidosos y caóticos, y que a veces eran difícilísimos de encontrar? Las obras que yo creaba en este nuevo medio electrónico, ¿seguían

existiendo al cabo de cien años o de mil, como algunas de las cosas que veía en los santuarios? Si así fuera, ¿conservarían algún sentido? Y concretamente, ¿qué diferencia había entre la tradición de los lugares religiosos que visitaba y la tradición de los museos de arte donde exponía?

Cuando empecé, a comienzos de la década de 1970, la historia del arte no me interesaba nada. Todo lo que tuviera más de diez años me parecía anticuado. Yo quería hacer algo nuevo, «lo último», y en aquellos años el vídeo estaba en la primera fila de lo nuevo. Poco a poco, sin embargo, mis ideas previas sobre el arte y la historia, e incluso sobre el tiempo, empezaron a cambiar. Lo primero que desapareció fue el concepto de «los maestros antiguos». Cuando conocí el Prado a comienzos de los ochenta ya me atraía la pintura histórica, sobre todo los artistas del primer Renacimiento italiano. Aún no había dado el salto a las dimensiones internas de su obra, y aquella emotiva visita me ayudó enormemente a traspasar las barreras formalistas y fácticas que la rodeaban cuando la descubrí en la escuela de bellas artes.

Investigando por mi cuenta en sus vidas y su práctica, me encantó descubrir que los llamados «maestros antiguos» eran en realidad *jóvenes radicales*. Muchos de los nombres famosos del Renacimiento que conocemos no habían llegado a la treintena cuando hicieron sus proezas. Masaccio tenía veintiséis años cuando pintó la *Trinidad* en Santa Maria Novella de Florencia, la primera gran pintura pública creada con el nuevo sistema de perspectiva. Miguel Ángel tenía veinticuatro cuando esculpió la *Pietà* de San Pedro de Roma, una obra maestra de sensibilidad y virtuosismo técnico sin precedentes. Y Rafael tenía veintiocho cuando terminó los frescos de la *Stanza della Segnatura* en el Vaticano. Además de extender los límites de su campo, aquellos artistas de vanguardia trabajaban y eran respetados en los grandes centros del poder de la época, político, social y espiritual.

Además, el Renacimiento fue una época de encuentro directo entre el arte y la ciencia, o el arte y la nueva tecnología. Los paralelismos con el momento actual, y con mi campo, son llamativos. Las ideas y las tecnologías nuevas que salían de centros de investigación como Padua eran recogidas inmediatamente por los ingenieros y los artistas. Me imaginaba al joven Masaccio y a sus colegas como son ahora esos expertos en lenguaje digital que viven inmersos en Inter-

net y dominan el grafismo de ordenador: trabajando con sistemas técnicos que sus padres no entendían, y teniendo una fe absoluta en las posibilidades de las nuevas tecnologías para llevarles al futuro. La producción era ciertamente revolucionaria, y el artista tenía la posibilidad de crear imágenes en formas hasta entonces nunca vistas. Con la introducción muy rápida de una multiplicidad de técnicas e instrumentos nuevos, en particular de la pintura al óleo, la práctica artística de aquellos jóvenes innovadores aventajó enseguida a los de la generación anterior. Para mí era como estar presenciando una versión, en el siglo xv, de la aparición contemporánea del videoarte y la tecnología digital. El tiempo que yo conocía se colapsó, tanto en la forma como en el significado, y de pronto el pasado lejano dejó de parecer tan distante.

En cuanto empecé a frecuentar las colecciones de arte antiguo para conocer de primera mano aquellas obras, se me giró del revés otra idea previa, la de la naturaleza del objeto material. Pertenezco a una generación que fue decididamente antimaterialista –los últimos años sesenta, la guerra del Vietnam, el cambio social radical, la desconfianza hacia el sistema económico y el *establishment*–, y no tenía mucho apego a las cosas materiales. Ésa fue una de las razones que me llevaron al vídeo, la de no ser un objeto sino un proceso. Hasta que, en 1987, mi esposa y colaboradora Kira y yo hicimos un recorrido por los desiertos del sudoeste de Estados Unidos, visitando poblados y centros de arte rupestre de los antiguos indios americanos. Algunos se divisaban en el paisaje desde muy lejos: grupos de bellas casas de piedra milenarias, como pequeñas ciudades, totalmente abandonadas. Después, cuando al cruzar el vasto panorama nos acercábamos a los muros, veíamos que estaban hechos de piedras sujetas con mortero de barro. Al llegar hasta ellos distinguíamos claramente las huellas dactilares de quienes los habían hecho, impresas en el barro: decenas, cientos, miles de marcas de pulgar entre las piedras, en algunos casos todavía reconocibles una por una.

Recuerdo una exposición de útiles prehistóricos que vi una vez en un museo. Un objeto en particular me llamó la atención: un asta de ciervo que tenía dos marcas. Nada más: dos pequeñas incisiones paralelas. Imaginemos la emoción del paleoantropólogo que la descubrió. Puede haber muchas otras, caídas en el suelo, pero sólo una tiene dos marcas hechas deliberadamente. Y una vez que se han de-

lectado, esas marcas en concreto, diferencian esa asta, absoluta y fundamentalmente, de todas las demás que simplemente se cayeron por causas naturales. Lleva inscrita una intención humana. Sigue estando activada por una conciencia humana, por una presencia. Yo también la sentí.

Hasta entonces no había sido consciente de lo que podía ser un objeto material en ese sentido, y por eso creo que, para los profesionales que se dedican al arte, el sentido del tacto tiene una enorme importancia. Tocar un objeto que alguien tuvo en sus manos hace quinientos años o cinco mil es algo profundo. Es una relación emocional muy viva, que realmente no se puede describir con palabras. Es también el porqué de que un pequeño cuenco que me había regalado mi madre, cuando años atrás estuvimos en el Japón, pudiera suscitar un sentimiento tan intenso, abrumador, cuando después de su muerte lo volví a encontrar escondido en el fondo de un aparador. Al sostenerlo sentía todavía la mano de mi madre al otro lado, dándomelo. Tras esas experiencias me di cuenta de que miraba alrededor y todo lo que veía –sillas, mesas, zapatos, coches, bombillas, videocámaras–, *todo*, contenía presencias humanas.

La tecnología es la impronta de la mente humana en la sustancia material del mundo. Todo fue, en su día, tecnología avanzada. Además, todos los objetos son fruto del deseo humano: los asientos, del deseo de sentarse pero no en el suelo; la taza, del deseo de beber sin mojarse las manos; el coche, del deseo de llegar antes al lugar de destino; el teléfono, del deseo de hablar con tu madre desde el otro extremo del mundo *ahora*. Todos esos útiles, esos instrumentos artificiales, tuvieron su origen en el corazón y la mente humanos. En cuanto objetos, cada uno de ellos contiene una esencia intangible: los pensamientos e impulsos de su hacedor. Es fácil verlo en las cosas que hay en nuestros museos, pero es más difícil detectarlo en la era de los objetos idénticos hechos en serie. Sin embargo, aunque los objetos manufacturados no estén hechos a mano, no por eso dejan de ser la forma material de una inspiración, y también ellos materializan la idea o el impulso que los engendró.

Finalmente, la última de mis ideas equivocadas que se esfumó en aquella época fue la propia noción de historia, la idea de que yo, de algún modo, viviera al margen de los conceptos de linaje y tradición que en otros tiempos tuvieron tanta fuerza. No en vano era un

artista *de vanguardia*, y ¿qué otra cosa era la vanguardia si no eso? La ruptura con la tradición. Un corte limpio. El pasado no existe. ¡Yo soy libre! Esa idea tenía una resonancia especial en un país como Estados Unidos. Por eso para mí la historia del arte no encerraba nada de particular: no tenía aplicación. Una vez que salí de la escuela de bellas artes, no frecuenté museos como el Prado. Eran siempre el Museo de Arte *Moderno*, el Museo de Arte *Contemporáneo*. Mi mantra era: «Tú siempre adelante, sin mirar atrás».

Pero en 1980 recibí una beca de un programa para artistas de los gobiernos estadounidense y japonés, para residir y estudiar en Japón. Allí nos fuimos Kira y yo, recién casados en vísperas del viaje de Nueva York a Tokio. He sido muy afortunado al tener como compañera a una persona como ella, que no sólo ha demostrado grandes dotes como fotógrafa, encargada de publicaciones y gerente de nuestro estudio, sino que intelectualmente es una interlocutora sensible y reflexiva; los diálogos que a lo largo de los años hemos mantenido sobre nuestros viajes y experiencias han sido muy importantes para aclarar e iluminar experiencias que habrían sido mucho más difíciles de asimilar sin la presencia de una segunda voz de confianza. Cuando marchamos juntos al Japón, hubo muchas cosas que descubrimos al vernos inmersos en una cultura tradicional que era todavía muy viva y, algo muy importante, no occidental.

Una de esas cosas que desde entonces llevamos dentro es la idea peculiar que tienen los japoneses del viaje que hacemos por la vida, como individuos, como profesionales, y concretamente como creadores. Ellos lo llaman «*michi*» o «*dō*». La traducción de «*dō*» es «la vía», o «el camino», y yo me encontré en una cultura que sostenía para cada persona, incluidos los artistas contemporáneos, la idea de que estás ligado en tu práctica a un camino concreto, y lo que es más importante, que ese camino existía mucho antes de que tú aparecieras en escena y seguirá estando ahí mucho después de que tú te hayas ido. La línea de ese camino pasa por tu maestro, los maestros de tu maestro, y todas las personas, casi siempre anónimas, que han contribuido a la base de conocimientos que tú has heredado, y a la cual contribuirás a tu vez. Hasta entonces yo no había tenido nunca esa idea: la de que todos nos sostenemos sobre los hombros de los muertos, que los muertos son parte activa de nuestro mundo y que son la presencia más vital y formativa que hay en nuestras vidas.

Eso no sólo hizo cambiar la visión que tenía de mi lugar en la historia y su relación con las obras de los demás, sino que volvió del revés la noción misma de historia como progresión lineal del tiempo, haciendo pedazos la ilusión del momento histórico único, «vanguardista». Dentro del arte japonés me atraían los pintores zen, sobre todo los monjes que a partir del siglo XVII perdieron el patrocinio oficial y el favor del *shogun* y se retiraron a los monasterios, donde tuvieron que redescubrir y reenfocar su práctica artística. Entonces volvieron a lo esencial, y formaron un método de trabajo basado en la simplificación de los medios, la conexión con la comunidad y el uso de imágenes como ayuda a la meditación, y en última instancia como ayuda a la iluminación.

Vi paralelismos con mi propia época de «arte contemporáneo», una práctica artística con raíces en la Francia de mediados del siglo XIX, cuando los artistas rompieron con la academia establecida y volvieron a buscar inspiración en la fuente, es decir, en la naturaleza y en el momento presente. En la década de 1970 yo heredé una manera de hacer arte que giraba en torno a la visión individual del artista que trabaja solo, normalmente en su estudio, con medios económicos modestos, creando obras para un público cultivado. Mientras que ya para entonces el manto de las grandes obras públicas en estilo vernáculo, técnicamente sofisticadas y con marchamo oficial, lo que había sido el sustento del artista renacentista, hacía mucho tiempo que había pasado a la industria del cine comercial de Hollywood.

Fue en ese punto donde me di cuenta de que no sólo la vanguardia era a su vez una tradición, sino que a lo largo de toda la historia humana ha aparecido periódicamente en diversas culturas esa «tradición de romper con la tradición». De pronto me sentí por primera vez auténticamente libre: libre no por desconocimiento o desinterés respecto a los precedentes y paradigmas históricos, sino *porque* éstos existían. Y tuve la impresión entonces, en aquel punto de mi vida, mediada la treintena, de que podía ir adonde fuera y hacer lo que fuera, que en realidad estaba ligado a esas diferentes culturas y tradiciones artísticas, y no aislado de ellas por el tiempo ni por el espacio. Al llevar a la práctica algunas de esas ideas mientras estaba en Japón, a través de nuestro estudio del budismo zen con el maestro Tanaka Daiju Sensei, mi arte se convirtió en una parte de mi vida,

no en un comentario marginal sobre ella, y pude darme cuenta de que el acto creativo máximo era el arte de vivir en sí.

Quietud

Del lado técnico, sin embargo, empezaba a tener serias dudas y ambigüedades sobre la naturaleza de mi medio, el vídeo. Durante toda mi formación universitaria y más allá se me había instado a interpretar el funcionamiento de mi videocámara y mi grabadora, y de *toda* tecnología analógica, como un sucedáneo de las operaciones de los sentidos humanos; en otras palabras, una emulación del acto de percibir. Mi experiencia me decía otra cosa.

En primer lugar, mi videocámara me estaba enseñando continuamente cosas que yo por mí mismo no era capaz de ver: las caras de los ocupantes de un coche que se aproximaba en la distancia, un gato negro en un callejón oscuro en mitad de la noche, un reflejo en el interior de una gota de agua, pedazos diminutos de cristal volando en todas direcciones tras el impacto de una piedra, el aspecto exacto que ayer presentaba mi casa. En segundo lugar, a veces las imágenes que registraba parecían más reales que la realidad, electrones brillantes que creaban una imagen luminosa de luz de sol dorada en las ramas de un árbol, pero otras veces eran efímeras y pasajeras; días de trabajo en una cinta se podían borrar sin querer, y bastaba accionar un interruptor para desterrar la imagen a un mundo frío de silencio y tinieblas. Mirar las grandes obras de arte del pasado era ciertamente estimulante e inspirador para mi sentido visual, pero además, me estaba diciendo otra cosa.

Estando un día en el Louvre vi el *San Francisco recibiendo los estigmas, con tres escenas de su leyenda*, de Giotto. Aunque era una pintura hecha en estilo realista, se veía claramente que no representaba un suceso externo. Era una visión, una transformación del yo profundamente interna y metafísica: el ser humano en la cima del éxtasis espiritual centrado en el cuerpo, el lugar donde la fe y la materia se encuentran y se unen. Esto estaba representado visualmente por la fusión de dos elementos esenciales para la vida, la sangre y la luz. A los santos y místicos en el momento de recibir una visión se les solía mostrar con los ojos abiertos, pero habría dado igual que San Francisco los tuviera cerrados. Eso planteaba la pregunta: «¿qué es lo que

realmente está contemplando?». Y seguidamente, como artista del vídeo, yo no podía por menos de preguntar: «¿podría yo registrarlo?».

Ya antes había empezado a pensar en las imágenes que filmaba con mi cámara de vídeo como recuerdos más que percepciones. Así se resolvían algunos de los problemas que encontraba para clasificarlas y describirlas, es decir, al separarlas del momento perceptual del registro y situarlas en el discurrir de mi vida y mi trabajo. Pero no podía dejar de preguntarme: ¿qué es exactamente un recuerdo? ¿De qué está hecho? Y, lo más importante, ¿dónde residen las imágenes que nos sostienen?

El gran A. K. Coomaraswamy, historiador del arte asiático y estudioso de las tradiciones espirituales en el siglo xx, decía que, aunque hablemos de arte visual, «todo arte representa cosas invisibles». Esas palabras resonaron profundamente en mí y se me quedaron grabadas, transmitiéndome una percepción de la naturaleza del medio con el que trabajo, y de la naturaleza del arte en sí, que he conservado hasta el día de hoy. «Cosas invisibles»: he pensado mucho en eso. Muchas de las personas a las que quiero y de las que estoy más cerca no están ahora aquí. Muchas de las cosas que me interesan no las estoy tocando ahora mismo. Las palabras que pronuncié hace diez segundos ya no existen. La persona que yo era cuando entré por esa puerta no es exactamente la misma que ahora está delante de ustedes, y otra vez será diferente cuando esta noche vuelva a casa. Y hasta las fotografías, que pensamos que encierran el tiempo y capturan el momento, en realidad no lo hacen. Una fotografía sólo captura la luz; el tiempo sigue corriendo. Por eso las fotografías pueden ser tan punzantes y poderosas. Como dijo Buda en uno de los mayores descubrimientos del mundo, «toda vida es cambio». Todo lo que nos rodea, y nosotros mismos, está en proceso, en movimiento. El psicólogo y humanista americano del siglo xx Abraham Maslow, circunscribiendo la cuestión al estado de la mente consciente, dijo: «La conciencia humana es como un foco en un cuarto oscuro. En cualquier dirección a la que se vuelva, supondrá que hay luz». Es una de las más bellas descripciones que conozco de nuestro ser sensible y consciente. Tenemos conciencia, y por lo tanto existe todo esto a nuestro alrededor. De modo que son las cosas invisibles las que de verdad importan, y las que tienen mayor efecto en nuestras vidas y nuestras obras.

Como autor de vídeos que trabaja con cinta magnética, DVD y otros instrumentos de grabación, puedo decir que la memoria es *extremadamente* importante, ya sea la memoria digital o la memoria humana, biológica, psicológica. Pienso que lo más interesante de la memoria está en que fundamentalmente no sea visual. Ahora mismo puedo ver la cara de mi madre con gran claridad. Mi madre falleció en 1991, pero la imagen que yo *veo* de ella no se parece *en nada* a las imágenes que estoy viendo en estos momentos o a las que veo cuando voy por la calle ni las que grabo con una cámara. Es como si existiera a la vez dentro y fuera del tiempo.

Si repasamos rápidamente la clasificación de las imágenes en la tradición occidental, encontramos la presencia de esos dos aspectos de la imagen. En el siglo VI el papa Gregorio Magno declaró que la función de las imágenes consistía en ser «libros para los iletrados», y que su cometido era crear una *historia*, un relato que poder descifrar y del que aprender. Eso se lograba mediante una sucesión cronológica u ordenada de escenas que mostraran un suceso en el tiempo: los hechos de la vida de un santo, por ejemplo. Unos doscientos años después, en 787 d. C., el segundo concilio de Nicea declaró que una segunda función de las imágenes consistía no tanto en narrar una historia como en mostrar una imagen eterna, una efigie: un único retrato frontal de un santo, por ejemplo. Esa *imago* funcionaría como objeto de oración y devoción, imagen sagrada concebida para la veneración, que representa la esencia constante e inmutable de una persona.¹ En términos contemporáneos, la *historia* vendría a ser como una película o secuencia fotográfica que reflejara sucesos en el tiempo, mientras que la *imago* sería el retrato fotográfico de la abuela puesto encima de la chimenea, un recordatorio constante e invariable de su presencia.

Poco tiempo después, a impulsos de la oposición de algunos teólogos a la *imago* que parecía contradecir al papa Gregorio, se definió una tercera función de las imágenes, la de *memoria*: una imagen que despertara el recuerdo de Jesucristo o de una persona santa a través

1. Las descripciones de la función histórica de las imágenes están tomadas de Eugène Honée, «Image and Imagination in the Medieval Culture of Prayer: A Historical Perspective», en Henk van Os, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500*, Princeton, 1994, p. 157.

de la práctica de la «rememoración».² La remembranza vino a ser para mí la manera más precisa de considerar la función y la presencia de las imágenes en mi propia vida, así como la naturaleza del vídeo en cuanto medio y las imágenes electrónicas o digitales que producía. En una serie de piezas que comencé en 2000, basadas en los estados emocionales extremos de las pasiones humanas, compuse situaciones en las que los actuantes no reaccionaban a una experiencia inmediata ni a un dolor físico, sino a un recuerdo. En mi experiencia, el dolor más profundo y más incesante se produce en la memoria.

La idea de remembranza está presente en la mayoría de las grandes tradiciones espirituales, y es muy importante en el islam, donde se conoce como «*Dhikr*» o «remembranza de Dios». El *Dhikr* es especialmente importante para los sufíes, la rama mística del islam, que prefieren la experiencia directa al aprendizaje textual. Según un eminente estudioso del sufismo, William Chittick, «el Corán y los hadices contienen ya la idea de que los seres humanos fueron dotados de una disposición original que les permite ver las cosas como éstas son verdaderamente. Pero esa disposición ha sido empañada por el entorno humano. De ahí que la misión de los profetas sea «suscitar el recuerdo» (*Dhikr*), mientras que la obligación de los seres humanos es sencillamente «acordarse» (*dhikr*). Una vez que recuerdan, encuentran la disposición original que en realidad nunca perdieron, de la misma manera que se encuentra el sol cuando se dispersan las nubes».³ El recuerdo como revelación o clarificación.

A nivel personal, un recuerdo puede transportarnos directamente al ámbito emocional del gozo extático o de la aflicción trágica. Puede presentarse sin previo aviso, inundando el cuerpo y embargando al receptor. En palabras del historiador del arte Victor I. Stoichita, «el éxtasis visionario es la experiencia de una imagen que se adueña del cuerpo del vidente»⁴ (lo mismo, se podría decir, que hace una oleada repentina de emoción de cualquier tipo). La *memoria* es también una de las técnicas primarias para el actor contem-

2 *Op. cit.*, p. 158.

3. William Chittick, *Imaginal Worlds: Ibn al-Arabi and the Problem of Religious Diversity*, Albany, 1994, p. 52.

4. Victor I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Londres, 1995, p. 199.

poráneo: recordando y reviviendo una experiencia auténtica e intensa de su pasado, la pone al servicio de una historia ficticia. Para comprender la trascendencia vital y la potencia del recuerdo basta pensar en los sucesos trágicos y espantosos de la historia humana reciente: el Holocausto, la masacre de los armenios a manos de los turcos, los campos de exterminio de Pol Pot en Camboya, el genocidio de Ruanda. Todas esas cosas son memorizadas por personas, los supervivientes, que no quieren olvidar. El valor incalculable que damos los seres humanos a la conservación de los recuerdos es vital para nuestra existencia. Una persona sin memoria no es una persona completa, y por lo tanto parece como si estuviéramos condenados a tener siempre un pie en el pasado mientras adelantamos el otro hacia el futuro.

Vacío

En el año 2000, mientras trabajaba con personas que experimentaban estados frágiles y vulnerables de emoción extrema y sufrimiento, me molestaba tener que utilizar luz para que mi cámara viera. Sentía como si se me pidiera encender una luz intensa en la guarida de un animal nocturno y esperar que su comportamiento y su mundo permanecieran inalterados. Así que apagué todas las luces de mi estudio y utilicé una cámara de infrarrojos para visión nocturna, capaz de ver en la oscuridad casi total. La pieza resultante se titula *Memoria*, y es el documento de la travesía privada del artista de *performance* John Malpede por un mar de recuerdos dolorosos en un cuarto a oscuras. Con la videocámara privada de luz, la imagen es un campo de granos brillantes en blanco y negro donde se ve que el rostro de Malpede se insinúa y se desvanece cuando oleadas sucesivas de sufrimiento interiorizado se agudizan y remiten. Por primera vez tuve la impresión de haber creado una imagen más parecida a aquello que se siente que al aspecto que ofrece a la vista. También por primera vez tuve la impresión de haber logrado una imagen verdaderamente realista en vídeo, es decir, grabé una imagen que describía un recuerdo interior más que una percepción visual.

Lo que me guió hacia ese ejercicio fue una declaración del maestro sufí del siglo xx Hazrat Inayat Khan, que había dicho: «El sufí estudia la oscuridad para comprender la luz». Así que yo empe-

cé a estudiar la oscuridad, a pensar constantemente en la negrura, y me encontré con cosas muy interesantes, particularmente en lo que se refiere a la teoría del color tradicional en Oriente. Uno de los científicos sobresalientes de la tradición occidental a la que debemos haber extendido notablemente nuestro conocimiento de la naturaleza de la luz es Isaac Newton (1642-1727). Usando un prisma simple comprado en un mercadillo, Newton hizo experimentos con la luz y el color, y llegó a la conclusión de que la luz está compuesta por los distintos colores, y de que la luz blanca es el color «supremo», por ser la suma total de todos los colores. El negro lo definió simplemente como la ausencia de luz.

En mis estudios del sufismo islámico, sin embargo, me encontré con la teoría tradicional persa del color, en la que el negro tenía su sitio dentro de la carta de colores. Más aún, el negro era el color supremo, el más significativo, superior al blanco en su importancia fundamental. Me pregunté cómo podía ser eso. Y supe entonces que el negro significa el color de la pupila del ojo, la ventana del alma, la pantalla de proyección en la que se manifiestan todas las imágenes. Y después, profundizando, supe que el negro es el color del ojo cerrado cuando se enfrenta a la realidad cegadora de lo absoluto: el negro del ojo cerrado cuando se está ante Dios, o se afronta la intensidad máxima, suprema, de realidad que es posible percibir sin perecer. Y en esa situación de estar abrumado y sobresaturado por la concentración de todo el saber, del sentir, del Ser puro, la única manera posible de soportar esa intensidad donde fallan las imágenes es cerrar los ojos. Por lo tanto, la oscuridad. De esa manera el negro es en realidad el color más primario, el más sagrado, mucho más que el blanco; es más que nada, es algo: una esencia vital donde lo material y lo espiritual convergen.

Figúrense, pues, cuál no sería mi interés al saber que la cultura sufí floreció en Andalucía durante la permanencia de los árabes en España. Creo que para España es un gran don tener un patrimonio tan rico y profundo que abarca a la vez influencias culturales orientales y occidentales. No soy historiador, pero me cuesta trabajo creer que esa idea del negro y de la oscuridad luminosa que vemos en la pintura y la poesía españolas no procedan del contacto directo, o al menos de un hilo vago o una corriente subterránea que tenga sus orígenes en Oriente Medio (éste es un tema que requiere mayor es-

tudio). Pienso en la importancia del negro, por ejemplo, en la obra de San Juan de la Cruz; su idea de la «noche oscura del alma», el concepto del «no saber» y la Vía Negativa que adoptó en su práctica espiritual, así como los orígenes de ésta en la obra del pseudo-Dionisio Areopagita, que con toda seguridad fue un monje sirio del siglo v. Pienso en el negro de las pinturas de los artistas del barroco español, particularmente Zurbarán, del cual hay una *Crucifixión* en el Art Institute de Chicago que representa para mí, junto con otras obras, posiblemente el negro más profundo, más infinito, que jamás se haya pintado en la tradición occidental.

Esos artistas trataban de describir, capturar, *llegar a ser* lo no visto-lo desconocido-lo incognoscible, y yo como artista practicante me sentí hondamente atraído a su proyecto. Intentaban pintar visiones, hablar en el lenguaje de la voz interior, objetivar la experiencia subjetiva y darle una forma proporcionada a la realidad objetiva. Luchaban por expresar lo que experimentamos y lo que somos cuando se apagan las luces, cuando cerramos los ojos, cuando se hace el silencio, cuando cesa la sensación. Así es como lo describe San Juan de la Cruz: «Ni basta ciencia humana para lo saber entender ni experiencia para lo saber decir, porque sólo el que por ello pasa lo sabrá sentir, mas no decir». Es un lenguaje bastante extraordinario para el siglo xvi, especialmente en el contexto del cristianismo. Yo noto también influencias budistas en San Juan de la Cruz. La videoinstalación *Ascensión* (2000) nació de mi encuentro con la oscuridad, la negrura y el vacío a través del arte de España.

Hay una razón, pienso, para que el vídeo fuera tan apto para expresar algunas de esas ideas metafísicas de épocas y tradiciones anteriores. Como nosotros, el vídeo tiene un lado de su naturaleza puesto en el mundo físico y el otro en el reino metafísico de la energía eléctrica, las imágenes intangibles y las memorias magnéticas. La imagen del vídeo es etérea y pasajera: apagas, desconectas la corriente, y deja de existir, quedando latente *in potentia* hasta que renace en un torrente de electrones. En términos de oscuridad, el vídeo y el arte audiovisual están literalmente alterando la arquitectura y el aspecto de nuestras galerías y museos. Se está operando una transición de la llamada «caja blanca», las galerías de típicas paredes blancas donde se exhiben objetos de arte, a los espacios «caja negra» donde se exhibe el arte audiovisual. Las salas «caja blanca» suelen

estar muy iluminadas porque los objetos que hay en ellas requieren luz para ser vistos. Los espacios «caja negra», en cambio, contienen obras de arte cuyas imágenes proyectan luz, y lo normal es que requieran espacios oscurecidos o en penumbra, con paredes de colores oscuros.

Hoy son cada vez más los artistas que hacen obras que no requieren iluminación para ser vistas. Esto puede parecer una obviedad o una simpleza, pero yo creo que realmente es bastante profundo. Todo lo que vemos se nos hace visible gracias a la luz que refleja. La mayoría de los objetos que nos rodean son opacos y sólidos, y es necesario iluminarlos para verlos. Pero ahora tenemos ese otro tipo de arte, el arte audiovisual, que no deja de tener cierta afinidad con cosas como las vidrieras y el uso de velas para crear reflejos trémulos en el pan de oro de los iconos de muchos de los lugares sacros del mundo. Aquí la imagen no es interna sino externa, y emite su propia luz, por lo cual requiere un lugar oscuro o sombrío para ser vista. Creo que eso dice mucho de este mundo actual en el que ahora estamos, donde tantas de las cosas que usamos y con las que convivimos están hechas fundamentalmente de energías invisibles, que parpadean y circulan por nuestras vidas a la velocidad de la luz. Es importante darse cuenta de que nuestro encuentro con esos objetos y obras de arte suele ser temporal y fugaz, pero la carga latente que nos transmiten puede durar toda la vida.

Volviendo a las lágrimas, y para concluir el relato de la historia de mi camino personal quiero aportar otro caso más de un encuentro importante con el arte. A finales de 1998 hice una visita al Art Institute de Chicago, a fin de ver las salas para una exposición proyectada. Llegué con tiempo de sobra y me di una vuelta por algunas de las salas de pintura histórica. En aquellas fechas se estaba muriendo mi padre, y yo estaba angustiado y muy sensible, desde luego no en mi estado habitual. Entré en la sala de los maestros flamencos del siglo xv. Era todavía una hora temprana de la mañana y la sala estaba vacía. Estaba solo. Me acerqué a una intensa imagen, *Mater Dolorosa*, una tabla pequeña de Dieric Bouts. Estaba pintada al óleo sobre una sola tabla de madera, y por consiguiente revelaba un estilo muy trabajado y realista. Se veía hasta el último detalle: las uñas de las manos unidas de María, la textura de sus ropas, el enrojecimiento de sus ojos hinchados, y las lágrimas relucientes que le roda-

ban por las mejillas. Aquella imagen de una madre llorando por su hijo muerto nos habló a mí y a mi estado interior en aquel particular momento, y de pronto yo también me eché a llorar. Y allí estábamos, la pintura y yo, llorando al unísono en un dúo de lágrimas y pena. Cuando me recobré y miré en torno, afortunadamente seguíamos estando solos.

Después, pensando en ello, me di cuenta de que la experiencia que acababa de tener era como un espejo o una retroalimentación. Lloraba yo, y lloraba la imagen de la pintura. Por primera vez en mi vida como artista, estaba teniendo una experiencia que no tenía nada que ver con lo que me habían enseñado mis profesores de arte. En aquel momento yo estaba *usando* la obra de arte. No la estaba mirando como espectador, no la estaba analizando como profesional: la estaba usando. Me sentí como alguien que se hubiera pasado la vida entera mirando a un ordenador encima de la mesa, admirando su teclado, contemplando el monitor y la unidad central como objetos estéticos, sin encenderlo jamás. Por primera vez comprendí que, tras aquella experiencia, al fin había «encendido» el ordenador y había empezado a usarlo. Nunca había tenido una experiencia parecida. Fue triste, obviamente, pero fue también extraordinariamente instructiva e importante, y todavía me acompaña. En aquel momento, para mí, la línea entre el profesional y el aficionado, entre el arte y la vida, desapareció para siempre. Ya no existe, y mi experiencia ahora mismo ha ido mucho más allá: no hay líneas divisorias. Ninguna. Ésa fue la última pared que tuve que atravesar.

Retorno

En 1994 se me pidió una obra nueva para los Juegos Olímpicos de Atenas. Me tomé muy en serio aquel encargo y la oportunidad irrepetible de hablar en el escenario mundial que representaba. Pensé en cómo estamos todos sobre esta tierra al mismo tiempo, viviendo el mismo momento, y en cómo estamos relacionados todos los seres humanos. Todos estamos hechos de lo mismo, del mismo material, de la misma esencia.

Decidí que quería hacer una pieza sobre nuestras vidas contemporáneas y el hecho de que hoy en día la mayoría de nosotros no se siente a gusto en el mundo. No nos sentimos seguros. No nos fia-

mos de los demás, sobre todo de los extraños. Sentimos que nuestras vidas están descontroladas, que estamos sometidos a fuerzas que escapan a nuestro control, a poderes que no conocemos, que no podemos ver. Nunca llegamos a mirar a los ojos de las personas que tienen el poder de arruinar nuestras vidas con la economía, con la política, con la violencia. Por eso creo que hoy la gente está asustada y preocupada en este nuevo mundo global, potenciado por la tecnología de los medios que yo uso para hacer arte, pero que la mayoría de nosotros usamos para llevar adelante nuestras vidas y nuestros quehaceres. Muchos, muchos actos de violencia se perpetran hoy a través de la tecnología, a través del ordenador. Pulsando un botón, con un solo dedo, un solo individuo puede destruir una vida o borrar del mapa una ciudad entera. Este dedito es capaz de borrar a cinco millones de personas de la faz de la tierra. Ése es el mundo en el que vivimos hoy.

De modo que hice esta pieza sobre nuestro mundo. Se llama *La balsa*. Tengo que decir que, aunque pienso que hoy día son los inocentes los que más sufren, y normalmente ha sido así en la historia, sigo pensando que por muy mal que se pongan las cosas, por muy difíciles que lleguen a ser nuestras vidas debido a las acciones de nuestros dirigentes o de la gente que nos odia, yo siempre he pensado, porque soy una persona positiva, que al final el ser humano sobrevivirá. Pase lo que pase, el ser humano saldrá adelante y seguirá avanzando, creando y haciendo un mundo mejor. Y pienso también que el arte tiene un papel especial que desempeñar en ese proceso.