

**UNIVERSIDAD DE VALENCIA**

**Departamento de Historia del Arte**

**Trabajo de fin de Máster en Historia del Arte y Cultura Visual**

**Curso 2010-2011**



**TRANSGRESIÓN ICONOGRÁFICA Y NUEVA  
PERCEPCIÓN DE LA NATURALEZA EN LA OBRA DE  
BILL VIOLA: EL AGUA COMO ELEMENTO  
TRANSCULTURAL**

**TRABAJO FIN DE MÁSTER**

**Presentado por: FRANCISCO JAVIER ANDREU PÉREZ**

**Director: Dr. VICENTE PLA VIVAS**

**Valencia, diciembre 2011**

## Índice del trabajo.

|   |              |
|---|--------------|
| <b>1. Introducción.....</b>   | <b>..3</b>   |
| 1.1. Metodología.....   | ..3          |
| 1.2. Fuentes.....   | ..4          |
| 1.3. Estado de la cuestión.....   | ..5          |
| <b>2. Influencias filosóficas y religiosas en la obra de Bill Viola.....</b>  | <b>..7</b>   |
| 2.1. Pensamiento filosófico.....  | ..7          |
| 2.1.1. Estética de la modernidad.....   | ..7          |
| 2.1.2. Estética del siglo XX: postmodernidad<br>y Cultura visual contemporánea.....                                     | ..17         |
| 2.1.3. La estética medieval en la postmodernidad:<br>hecho diferencial del arte de Bill Viola.....                      | ..23         |
| 2.2. Misticismo religioso.....  | ..28         |
| 2.3. Budismo Zen.....   | ..38         |
| <b>3. Nueva percepción y revolución del videoarte contemporáneo.....</b>  | <b>..44</b>  |
| 3.1. Contexto artístico:<br>Artistas y tecnología que marcaron tendencia en su arte.....                                | ..44         |
| 3.2. Investigaciones de Viola en la teoría de la percepción<br>para revolucionar el medio y lenguaje del videoarte..... | ..54         |
| 3.3. Originalidad e influencia de su obra en artistas contemporáneos..  | ..63         |
| <b>4. Transgresión iconográfica tradicional. El elemento agua como hilo conductor<br/>de la obra de Bill Viola.....</b> | <b>..78</b>  |
| 4.1. Estudios sobre la transgresión iconográfica.....   | ..83         |
| 4.2. Estudio de obras.....  | ..88         |
| <b>5. Conclusiones.....</b>   | <b>..128</b> |
| <b>6. Referencias bibliográficas.....</b>   | <b>..131</b> |
| 6.1. Obras de consulta.....   | ..131        |
| 6.2. Estudios y catálogos.....  | ..134        |
| 6.3. Recursos Web.....  | ..136        |
| <b>7. Apéndices.....</b>  | <b>..137</b> |
| <b>8. Lista de imágenes.....</b>  | <b>..148</b> |
| <b>9. ANEXO VIDEOGRÁFICO (DVD Vídeo).....</b>   | <b>..151</b> |

## **1. Introducción.**

En este capítulo de mi trabajo dedicado a un análisis puntual de la obra del videoartista estadounidense Bill Viola (Nueva York, 1951)<sup>1</sup>, expondré la metodología de mi investigación, las fuentes en las que me he basado y un análisis del estado de la cuestión actual en la investigación de su obra.

### **1.1 Metodología.**

Es evidente que el estudio del arte contemporáneo se ve mediatizado por la aparición de las reflexiones que los Estudios Visuales vienen efectuando, sobre la necesidad de romper con el predominio metodológico que la historia del arte ha venido ejerciendo para su estudio, y la irrupción necesaria en la investigación y el debate artístico de otros campos del saber, que permitan la comprensión de las claves narrativas complejas de las obras desde un ámbito multidisciplinar.

Específicamente en el caso de Viola, se constata un cuidado especial en la creación de estructuras narrativas en sus obras. Esta cuestión debería facilitar el estudio del arte de Viola desde una perspectiva metodológica claramente posestructuralista como es la semiótica, pero cuando un investigador trata de escrutar su obra, se percata de las dificultades que este método entraña para su estudio, básicamente, porque los elementos integrantes de su estructura narrativa varían y adquieren diferentes significados en cada una de sus obras.

En el caso particular del agua, objeto de este estudio, se observan estos cambios de significado y jerarquía dentro del contexto estructural de sus obras, como demostraré en el desarrollo de esta investigación.

Así pues, frente al estudio de sus obras, me he visto en la necesidad de analizar cuestiones formales, tecnológicas y estructurales, añadiendo las específicas relacionadas con la psicología de la percepción, la antropología, el pensamiento filosófico, la mística, y la transgresión iconográfica.

Ante la tesitura de cómo abordar metodológicamente esta investigación, he optado por una combinación de estudio historiográfico y *crítica*, propuesto por el

---

<sup>1</sup> Para consultar la biografía de Bill Viola, véase el Apéndice I de este trabajo.

profesor Enrico Crispolti para el estudio del arte contemporáneo<sup>2</sup>. Crispolti incide en la necesidad de abordar el estudio de autores contemporáneos, desde una metodología donde se complementen la historiografía del estudio de obras clásicas y la práctica crítica<sup>3</sup>; es su método histórico-crítico. La necesaria combinación del estudio de las fuentes, debe ir acompañado por una reflexión *crítica* propia del investigador sobre las obras de nueva creación, sobre lo que ahora acontece.

Partiendo de lo ya dicho, la elección de un método historiográfico concreto para la realización de esta investigación, la he adoptado en base al ámbito específico de estudio: transgresión iconografía y percepción visual, y a las razones creativas del lenguaje y elementos narrativos que el propio artista manifiesta en sus escritos; por tanto, serán herramientas de mi investigación: el método iconográfico-iconológico y la psicología de la percepción, junto con las bases filosóficas y religiosas de su pensamiento, y los comentarios y reflexiones de Viola sobre su proceso creativo.

Considerar la *voz* del artista siempre es una cuestión polémica en cuanto al estudio del arte, pero en el caso de Viola se parte de una ventaja metodológica al disponer de sus escritos y apuntes personales, ajenos a la típica entrevista mediática, que proporcionan una visión fidedigna de su pensamiento<sup>4</sup>; a propósito de esto último, Crispolti incide en la necesidad de conocer el mundo a través de los ojos y pensamientos del artista, para poder llegar a una comprensión lo más fidedigna posible del significado de su arte, y contextualizado en su época<sup>5</sup>.

## 1.2 Fuentes.

He utilizado para la realización de mi trabajo, tanto fuentes primarias como secundarias.

Las fuentes de investigación de mi trabajo han sido como fuentes primarias, las iconográficas: vídeos y fotografías de sus obras. Y como fuentes primarias escritas: publicaciones periódicas digitales y el contacto directo –vía correo electrónico–, con

---

<sup>2</sup> Para un mayor conocimiento de esta metodología, propia de la Escuela historiográfica de Siena, véase CRISPOLTI, E.: *Cómo estudiar el Arte Contemporáneo*, Celeste Ediciones, Madrid, 2001.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 35.

<sup>4</sup> Obra fundamental para el estudio del pensamiento de Bill Viola es, VIOLETTE, R. (ed.): *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, Thames & Hudson, Londres, 1995.

<sup>5</sup> CRISPOLTI, E.- Op. cit., pp. 49-50.

Christen Sperry-Garcia de la oficina administrativa de Bill Viola en Long Beach, para la solicitud de su permiso para el uso de sus imágenes en este trabajo.

Respecto de las fuentes secundarias, estas han sido: obras de consulta, estudios y catálogos, artículos de revista y prensa, y recursos Web.

### **1.3 Estado de la cuestión.**

Tras un análisis exhaustivo de la bibliografía preparatoria del presente trabajo, he constatado que la literatura acerca de la obra artística de Bill Viola se circunscribe mayoritariamente al ámbito anglosajón, en especial crítica y entrevistas personales al artista enmarcadas ambas en inauguraciones de exposición o catálogos de instituciones museísticas y galerías públicas y privadas.

Dentro del ámbito anglosajón destacaría la recopilación de escritos del artista titulada *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994* (Robert Violette, 1995), siendo la primera recopilación del periodo tratado y que ofrece al investigador una visión completa de las fuentes de inspiración del artista. Se debe resaltar como catálogo de exposición que permite conocer en profundidad el trabajo de Viola en el periodo de 1995-2002, el editado por John Walsh para la exposición de la serie Las Pasiones (“The Passions”) en el museo J. Paul Getty, titulado *The Passions* (2003). En este catálogo es guía sobre la serie, la entrevista del historiador del arte Hans Belting a Viola.

Del ámbito académico universitario español, destacan solamente las tesis realizadas sobre aspectos técnicos de las videoinstalaciones, sin centrarse en el conjunto de la obra de Viola. De especial interés es la tesis doctoral de Dolores Furió Vita, *Posibilidades artísticas de la imagen electrónica: el Chroma-Key* (Universidad Politécnica de Valencia, 2008).

En lengua castellana cabe señalar la biografía del artista, *Viola on video* (Federico Utrera, 2011).

Una visión contextualizada de la obra de Viola dentro del videoarte contemporáneo, la ofrece Michael Rush en su libro *Nuevas expresiones artísticas a*

*finales del siglo XX (2002). Aportación de Rush es indicar de modo rotundo, la postura neorromántica de la obra de Viola.*

La inspiración de Viola en el arte del pasado, y en concreto en el renacentista, es foco de estudio por parte de Lourdes Cirlot en su artículo, *La revitalización de las imágenes del cuerpo renacentista en la obra de Bill Viola (2006).*

Importantes en el ámbito de la percepción y transgresión iconográfica en Viola, son los estudios de W. D. Judson, (*Bill Viola: Allegories in Subjective Perception*, 1995) y Nicoletta Isar (*Vision and performance. A hierotopic approach to contemporary art*, 2009). En España destaca la aportación de Félix Duque al estudio de esta transgresión en su artículo, *Bill Viola versus Hegel (2006).*

El campo de la investigación neuronal y de la percepción es un tema en el que han colaborado Viola, la doctora C. Antúnez Almagro, y la historiadora H. Arnardóttir, publicándose sus resultados en el libro *Emociones en silencio: arte y cultura como terapia contra el Alzheimer (2011).*

Una vez realizado un recorrido por las cuestiones de interés que han centrado el estudio de la obra de Viola en el material consultado, comentaré los aspectos concretos de mi investigación en el presente trabajo.

Los aspectos tratados en mi investigación sobre Bill Viola, son: la influencia de la filosofía y mística religiosa en sus obras; las aportaciones del artista en el estudio de la percepción en el videoarte contemporáneo; y la transgresión iconográfica de sus obras alrededor de la simbología del agua.

El porqué de dicha selección temática se fundamenta en que desde la metáfora postmoderna, Viola *deconstruye* el entramado de significación simbólica tradicional para ampliarlo y enriquecerlo con otras fuentes iconográficas y de pensamiento, consiguiendo su hibridación y consecuente transgresión, ampliando el abanico temático de debate hacia terrenos inexplorados en el arte hasta este momento.

El aspecto concreto del territorio inexplorado que pretendo investigar es el de la hibridación transcultural de la simbología del agua en las obras de Viola.

Pero para entender la consecución de dicha hibridación y transgresión, debo también estudiar las herramientas empleadas por Viola para ello. El artista emplea unas determinadas herramientas tecnológicas y de la psicología de la percepción, que él mismo ha investigado y desarrollado, por lo que también deben ser objeto de estudio en mi trabajo de investigación.

En definitiva, el estudio de la obra de un artista contemporáneo plantea una serie de peculiaridades respecto del estudio del arte del pasado, principalmente referidas a la abundancia de fuentes primarias y secundarias en el primer caso. Esta circunstancia obliga a acotar el campo de estudio, que en el caso que nos ocupa, se ceñirá al análisis de varias de sus obras más significativas unidas por el hilo conductor del agua, incidiendo en los diversos significados míticos que le atribuye Viola en sus obras, así como, en su personal elaboración, creación y recepción última de su arte.

## **2. Influencias filosóficas y religiosas en la obra de Bill Viola.**

Este capítulo se centra en el estudio de las corrientes filosóficas y místicas que han conformado el pensamiento de Viola, para demostrar su influencia en su obra, y como signo diferenciador con otros videoartistas.

### **2.1 Pensamiento filosófico.**

Estudiando detenidamente las obras y escritos de Viola, se observa que concede una importancia fundamental al pensamiento filosófico en el planteamiento de la idea inicial y en la narrativa representacional de las mismas. Los conceptos filosóficos son un basamento primordial de su arte, como él mismo ha declarado: "te encuentras continuamente atraído por la filosofía, ya que la cámara de vídeo / grabadora en sí es un sistema filosófico... Las imágenes, como las ideas, empiezan a asumir vida propia"<sup>6</sup>.

#### **2.1.1 Estética de la modernidad.**

Viola pertenece generacionalmente al pensamiento postmoderno de la década de 1980, participando básicamente por ello, de la estética moderna tanto en su revisión e intento de superación, como al asumir parte de sus premisas.

---

<sup>6</sup> WALSH, J. (ed.): "Bill Viola. A Conversation", *The Passions*. Catálogo de la exposición Londres, The J. Paul Getty Museum de Los Ángeles en colaboración con The National Gallery de Londres, 2003, p. 208.

Aunque educado en la experimentación auto-reflexiva de los artistas pioneros del videoarte como Peter Campus, Bruce Nauman y Nam June Paik, Viola elude el *escepticismo postmoderno* acerca de la naturaleza de la percepción y la imagen. Sus grabaciones en vídeo de fragmentos de la vida, por ejemplo, el vuelo de un ave nocturna, o la muerte de su madre, evitan el análisis deconstructivo. En sus mejores obras, Viola emplea imágenes universalmente reconocidas para crear complejas experiencias perceptivas<sup>7</sup>.

La estética moderna inició el camino de la individualización temática personal del artista, alejando al arte de la responsabilidad de asumir un rol político y religioso, y por ende del discurso filosófico; esta nueva realidad condujo a Hegel a certificar la muerte histórica del arte<sup>8</sup>. Toda esta nueva y convulsa situación respecto a la función del arte, llevó a alejarlo de su instrumentalización para la representación de la "verdad" filosófica; esta era y continúa siendo la cuestión central del debate estético desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Viola al respecto ha tomado partido claramente a favor de un arte estéticamente impecable e integrante de la realidad y "verdad" de la existencia, concediendo relevancia a cuestiones profundas del pensamiento y la sensibilidad humana, así como de la realidad física de la naturaleza que rodea al hombre.

Viola se adentra e intenta representar objetivamente el pensamiento y las sensaciones humanas, las cuestiones filosóficas, simbólicas y religiosas que han acompañado al hombre desde su nacimiento; es evidente que este planteamiento artístico no es novedoso, pero Viola da un paso más en la interpretación de la realidad, al plantear y reflexionar en sus obras sobre cuestiones científicas de la recepción e interpretación sensorial de la naturaleza por parte del ser humano. Toda esta confluencia temática tan osada, unida a un depurado dominio del lenguaje y técnica videográfica, es la que confiere importancia y atracción a su arte.

La teoría de la percepción, la psicología, la filosofía, la mística religiosa, la ciencia y tecnología, se asocian de modo magistral para dotar a sus obras del don de la representación de la "verdad" que Hegel quiso despojarle. Viola busca por medio de la

---

<sup>7</sup> DUNCAN, M.: "Bill Viola: Altered Perceptions", *Art in America*. Catálogo de la exposición Nueva York, James Cohan Gallery, 1998.

<sup>8</sup> PAUL LIESSMANN, K.: *Filosofía del arte moderno*, Herder, Barcelona, 2006, pp. 17-19.

alta tecnología digital, la belleza platónica cargada de lirismo, la Verdad platónica reafirmando cada vez más el papel icónico de la imagen, como ocurre en la imagen religiosa medieval<sup>9</sup>; postura claramente contraria a la lógica hegeliana austera.

Viola como artista postmoderno sostiene discrepancias y puntos de encuentro con la filosofía de la modernidad; a continuación recorro el pensamiento filosófico Moderno para aclarar estos encuentros y desencuentros, y construir con ellos el fondo de pensamiento estético de esta corriente filosófica presente en su obra.

Al principio de la modernidad fue Immanuel Kant (1724-1804) el que dotó de autonomía al espectador del arte, al definir la "experiencia estética"<sup>10</sup> que subjetiviza e individualiza, sensitiva e intelectualmente, su confrontación con la obra de arte. En cuanto al concepto de lo "sublime" kantiano, éste intenta representar lo infinito en el medio de la sensibilidad finita, y es percibido como asombro, entusiasmo o respeto. Paradigmas de lo sublime son la naturaleza y la presencia de Dios en la poesía y la mística de la Antigüedad india, musulmana y judeocristiana<sup>11</sup>, todas ellos con una destacada influencia en Viola. En la actualidad este concepto ha sido rescatado de su descrédito en el siglo XX, -ocasionado por la revolución científico-técnica, y la muerte de la religión y la metafísica-, por la concienciación de los problemas globales, el pacifismo y el ecologismo; hoy en día se identifica lo sublime con el peligro y la destrucción de la naturaleza.

Como dijo Friedrich Schiller (1759-1805), lo sublime nos permite el abandono de la intuición sensible para realzar el dominio de la razón<sup>12</sup>, aunque en el caso de Viola ambas cuestiones adquieren valor fusionándose de un modo magistral. Este complejo concepto artístico de Viola, unido a una narrativa poética propia puesta en escena de modo estéticamente depurado, lo pueden catalogar como *genio* kantiano, que mezcla en palabras del propio Kant: "imaginación, entendimiento, espíritu y gusto"<sup>13</sup>; estaríamos ante un artista de estética genial que transgrede y conforma nuevas *reglas* artísticas.

---

<sup>9</sup> DUQUE, F.: "Bill Viola versus Hegel", *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 182.

<sup>10</sup> PAUL LIESSMANN, K.- Op.cit., pp. 21-22.

<sup>11</sup> "Sublime", *Diccionario de estética*, Critica, Barcelona, 1998.

<sup>12</sup> PAUL LIESSMANN, K.- Op. cit., p. 29.

<sup>13</sup> Op. cit., p. 33.

Viola se identificaría con la necesidad de identificar el arte con la *verdad* –con lo absoluto- pero de un modo postmoderno, en oposición a la *verdad* descrita por Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) que asocia el arte tan sólo al espíritu y no a la naturaleza o los sentidos; las obras de Viola aúnan lo sensible y lo espiritual, una presencia y estética depuradas junto a un discurso intelectualmente elevado y marcadamente espiritual. Hegel ensalza a la filosofía y la ciencia en detrimento del arte, para mostrar al hombre la *verdad*, lo absoluto. El arte resucita de la muerte hegeliana posicionándose en la historia en manos de Viola, equiparándose otra vez con la reflexión y el pensamiento filosófico-religioso, asumiendo el papel del arte clásico griego o medieval defendidos por Hegel. Pero Viola va más allá y entrelaza la ciencia con el arte para conformar un instrumento estético de primer orden intelectual; los adelantos tecnológicos de la captación y manipulación de la imagen grabada, junto a los estudios científicos sobre la percepción y la neurología, le sirven de instrumental físico eficaz para representar lo insondable del ser humano y la naturaleza, ofreciendo al espectador un nuevo y sorprendente medio para la reflexión.

Los artistas contemporáneos se han beneficiado de la muerte hegeliana del arte, ya que les ha permitido gozar de una libertad y autonomía creativa desligada de funciones sociales y religiosas, permitiéndoles centrar su trabajo sobre cuestiones más personales y humanas. En el caso concreto de Viola, esta libertad le ha permitido inspirarse y servirse del pensamiento oriental y fusionarlo con el occidental, creando así de modo transgresor y novedoso.

Viola confiere de un marcado carácter romántico a sus obras, al pretender con ellas, objetivar lo particular, sensible y emotivo, que habitualmente la racionalidad científica y filosófica margina<sup>14</sup>; pretende con sus obras –del mismo modo que la poesía romántica-, intermediar y superar la contradicción entre realidad y razón.

Félix Duque propone la tesis de que Viola -sin pensarlo y no queriendo socavar los cimientos filosóficos hegelianos-, está proponiendo una vuelta a la "obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*) wagneriana<sup>15</sup> para ser colectivamente disfrutada, pero no apta para el consumo de masas, ya que exige un gran esfuerzo cognoscitivo y participativo del espectador. Quizás esta opinión entra en colisión con los presupuestos de

---

<sup>14</sup> Op.cit., p. 49.

<sup>15</sup> DUQUE, F.- Op. cit., p. 152.

sincretismo simbólico y "obra de arte total" del artista, que pretenden alcanzar la reflexión para el mayor número de personas posible, y de ese modo, poder transformar no sólo el pensamiento sino el mundo con la ayuda del arte. El concepto de "obra de arte total" manifestado y consolidado por Richard Wagner y un joven Nietzsche, constituye una estética moral que fomenta una metafísica estética, y considerando la dimensión estética del hombre<sup>16</sup>.

El romanticismo consideraba que el mundo debía ser poetizado por el artista, y de este modo el *genio* penetrara en el alma humana y desvelara los secretos de lo real; al hilo de esta consideración, la "obra de arte total" debía englobar, no sólo las demás artes, sino todo el universo<sup>17</sup>. Ambas consideraciones están presentes en la obra de Viola: la investigación de la consciencia humana, y la objetivación de asuntos universales de la propia existencia. Este interés de visión totalizadora del mundo en el arte de Viola, contradice la opinión de Martin Heidegger que en su conferencia titulada *Die Zeit des Weltbildes* (1938)<sup>18</sup>, presagió la clausura de la época de las *weltbilder* (imágenes totalizadoras del mundo circundante y de la historia)<sup>19</sup>; de este modo, Viola se enmarca en una concepción *neorromántica* del arte y de la vida.

La "obra de arte total" romántica se rige por las figuras artísticas de *unidad, mezcla y unificación*<sup>20</sup>; en Viola estas figuras se plasman en su eclecticismo temático y estilístico, pero con el propósito unitario de representación universal de los mecanismos mentales y sentimientos humanos. Es evidente que la persecución de la "obra de arte total" ha estado presente en el arte desde el romanticismo, pasando por la *vanguardia histórica* (Bauhaus), la postguerra (*Capilla Rothko*), y en la actualidad por artistas como Viola que emplean las videoinstalaciones, para la representación de un "ambiente total", manipulador del sistema sinestésico por estímulos tecnológicos<sup>21</sup>.

Viola, al igual que Richard Wagner, considera la obra de arte como totalizadora de las experiencias mentales y físicas del ser humano, así como de las creencias

---

<sup>16</sup> MARCHÁN FIZ, S.: "La "obra de arte total": génesis de una categoría estético-artística y sus transformaciones", *Arte Moderno. Ideas y conceptos*. Fundación Mapfre, Madrid, 2008, pp. 127-128.

<sup>17</sup> Op. cit., pp. 130-131.

<sup>18</sup> Para más información sobre este concepto ver HEIDEGGER, M.: "La época de la imagen del mundo (1938)", *Caminos de bosque*. Alianza, Madrid, 1998, pp. 63-90.

<sup>19</sup> CARRILLO, J.: "Habitar y transitar: reflexiones sobre los espacios de la vida en el arte actual", *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra, Madrid, 2004, p. 133.

<sup>20</sup> MARCHÁN FIZ, S.- Op. cit., pp. 141-142.

<sup>21</sup> Op. cit., pp. 163-164.

religiosas y desarrollos tecnológicos. Se presenta como renovador y del arte, para reconstruirlo de sus cenizas de la modernidad, siguiendo los presupuestos del "eterno retorno" de Nietzsche y la "obra de arte total" wagneriana.

En sus obras constatamos algunas de las señas de identidad de la obra de arte romántica según la estética de Friedrich Schlegel (1772-1829)<sup>22</sup>: la supresión de las fronteras entre géneros, la dignidad artística de cualquier objeto de la vida cotidiana, la estetización de la vida, la confianza en la creatividad de los niños y enfermos, la transgresión irónica de la cultura occidental, y sobre todo, la soberanía absoluta del artista; soberanía del artista que le permite expresar estéticamente su propio yo<sup>23</sup>.

La *ironía romántica*<sup>24</sup> anida en Viola, no con la pretensión del engaño, sino como heredera de la *mayéutica* socrática que interpela al espectador para hacerle reflexionar; Viola no muestra fehacientemente el entramado significante de su obra, sino que es precisa la intervención del espectador para dotarla de sentido, al resolver éste, las transgresiones iconográficas, presentes en ellas. Se puede considerar a Viola como el *genio* de la *ironía romántica* definida por F. Schlegel, –basada en el idealismo subjetivo de Johann Gotlieb Fichte (1762-1814)-, que busca la elevación del *genio* sobre todo lo real, incluso por encima del arte y de sí mismo; el *genio* reduce la realidad creada por él, a ilusión, a juego dependiente de su arbitrariedad.

Un pensador de gran relevancia para Viola es Søren Kierkegaard (1813-1855), y en concreto su idea de *existencia estética* planteada en su novela *Diario de un seductor*. El concepto existencialista del arte en Kierkegaard se fundamenta en que el artista está preocupado por el sufrimiento humano, siendo la expresión artística de su obra reflejo de éste, para así intentar poder librarse de él; por ello, el grito de dolor puede captarse estéticamente<sup>25</sup>.

Prueba de la identificación de Viola con este concepto existencial, lo observamos en su serie *Las Pasiones* ("The Passions"), donde nos deleita estéticamente con gestos y sentimientos de pena, dolor y sufrimiento humanos. Viola sufre por las

---

<sup>22</sup> PAUL LIESSMANN, K.- Op. cit., p. 55.

<sup>23</sup> Op. cit., p. 56.

<sup>24</sup> "Ironía", *Diccionario de estética*, Crítica, Barcelona, 1998.

<sup>25</sup> PAUL LIESSMANN, K.- Op. cit., p. 64.

tragedias humanas e intenta con sus obras, hacer partícipe al espectador de la catarsis liberadora del sufrimiento.

Kierkegaard en su *existencia estética* prescinde de los motivos psicológicos, éticos, religiosos o políticos para vivir, tan sólo necesita el arte<sup>26</sup>; es evidente que Viola no comparte esta visión existencial tan radical, pero si desea la integración vital y momentánea del espectador con su obra de arte para la ejecución final de la misma. La vivencia y fusión momentáneas del espectador con sus obras de arte, valora sobremanera el concepto de *instante*, -de igual manera que Kierkegaard-, como negación del tiempo y por tanto de cualquier deseo de crítica moral<sup>27</sup> hacia su arte. De hecho, el tiempo en Viola fluye cíclicamente en los circuitos cerrados de sus videoinstalaciones, para liberarse de la temporalidad.

Como Kierkegaard, Viola supera el tiempo y la moral por medio de la estética y la tecnología de su arte haciendo olvidar al espectador su pasado, construyendo una nueva realidad instantánea, si bien tematizada con las eternas cuestiones humanas. Esta nueva narrativa artística -ligada a la existencia estética-, puede provocar desesperación o temor al espectador cuando éste recepciona sensorial y conceptualmente sus obras.

Viola si comparte con el otro gran pensador existencialista romántico Arthur Schopenhauer (1788-1860), la “prioridad metafísica del arte respecto de la filosofía”, y la “disolución del tiempo, del espacio y del sí mismo como primera condición de los modos de conciencia artística”<sup>28</sup>. Para Schopenhauer el arte es el modo supremo de conocimiento, -que sólo puede ser producido por el genio-, para dar a conocer lo no sensible, la verdad de las ideas<sup>29</sup>. Viola también comparte este precepto al querer siempre mostrar lo oculto en sus obras, aquello ajeno a lo físico y cercano al sentimiento y a las verdades eternas, evidenciando también de este modo, la influencia del neoplatonismo en sus obras; Viola busca el conocimiento del yo para poder alcanzar la verdad.

En cuanto a la consideración del transcurso del tiempo, el espectador de las obras de Viola experimenta la denominada por Schopenhauer “contemplación

---

<sup>26</sup> Op. cit., p. 65.

<sup>27</sup> Op. cit., pp. 66-67.

<sup>28</sup> Op. cit., p. 77.

<sup>29</sup> Op. cit., p. 78.

estética”<sup>30</sup>: suspensión espacio-temporal que permite descubrir al espectador el concepto o idea último que pretende mostrar el artista tras el objeto artístico; esta misma experiencia muestra al espectador una belleza cautivadora que ocasiona el olvido de su propia voluntad y contingencia corporal, -en definitiva de su existencia-, para escapar del sufrimiento vital.

Viola consigue que el espectador logre imbuirse de todas estas características de la “contemplación estética” cuando se enfrenta a su obra, y por consiguiente, representa al *genio*<sup>31</sup> descrito por Schopenhauer: “enajenarse completamente de la propia personalidad por un tiempo para quedar sólo como *sujeto puramente cognoscente*, como un nítido ojo del mundo”. Viola tiene un concepto de ojo de cámara que puede encuadrarse en la definición de este *nítido ojo del mundo*, al considerar el objetivo de su cámara como un instrumento que graba lo que el ojo humano no puede captar, muestra lo oculto a la realidad.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) comparte con Schopenhauer, aunque de un modo más radical, el carácter metafísico del arte; esta característica en especial se la atribuyó en su obra *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música* (“Das Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”, 1872), a los dramas musicales de Richard Wagner (1813-1883)<sup>32</sup>.

Schopenhauer y Nietzsche proponen el arte y la renuncia ascética como medios de evasión de nuestra existencia ordinaria, revistiendo de este modo al arte de un papel espiritual exaltado<sup>33</sup>.

Nietzsche postula la idea del drama musical wagneriano como la resurrección del espíritu de la tragedia griega en la que el balance inicial entre lo “apolíneo” (palabras y racionalidad) y lo “dionisiaco” (música y la irracionalidad de la emoción convulsiva), que las obras de Eurípides habían escindido, se vuelve a encontrar<sup>34</sup>.

Es significativo observar la cercanía de los conceptos totalizadores del arte en Viola y Wagner, reforzada por la atracción de Viola por la ópera cimera wagneriana de

---

<sup>30</sup> Op. cit., p. 80.

<sup>31</sup> Op. cit., p. 81.

<sup>32</sup> Op. cit., p. 85.

<sup>33</sup> SHINER, L.: *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 267.

<sup>34</sup> “Nietzsche”, *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

*Tristán e Isolda* (1865), mostrada en su obra *Amor/Muerte: el proyecto Tristán* ("Love/Death: The Tristan Project", 2005) que analizaré en profundidad más adelante.

Con Nietzsche se instaaura el escepticismo del hombre moderno y la sobrecapacitación del arte como estímulo para la vida y medio absoluto de comprensión de la verdad<sup>35</sup>. Nietzsche critica la modernidad para transformarla sin abandonarla, desde dentro, como hace Viola con su arte. Viola asume en cierto modo esta doctrina para subvertir los valores descreídos de la postmodernidad y devolver al espectador a un contexto moderno de "existencia estética", por medio de la contemplación de sus obras.

Otra doctrina básica de Nietzsche que será asumida por Viola, es el *eterno retorno* ("die ewige Wiederkunft")<sup>36</sup> que expuso en su libro *Así habló Zaratustra* (1883-1885). Nietzsche considera la subordinación del conocimiento a la necesidad vital, y la lucha contra todo lo metafísico y absoluto, para sustituirlos por esta nueva doctrina. Para llevarla a cabo, es necesario subvertir todos los antiguos valores liberándose de la moral establecida, entendiendo el mundo "como una obra de arte que se engendra a sí misma", como algo que debe repetirse eternamente, como un devenir sin objetivo ni meta que vuelve todo igualmente valioso, eterno y necesario<sup>37</sup>. Nietzsche plantea que no sólo son los acontecimientos los que se repiten, sino también los pensamientos, sentimientos e ideas. Para Karl Jaspers (1883-1969), el "eterno retorno" es una doctrina ética y no cosmológica: el hombre es infinitamente responsable de sus actos, ya que éstos serán repetidos un número infinito de veces.

En Viola esta doctrina se adapta y retroalimenta a otra de sus influencias intelectuales como es el budismo, ya que el concepto de "eterno retorno" tiene raíces hinduistas que influyeron en el concepto budista de *Kalpa*<sup>38</sup>; esta inspiración oriental determinó la visión cíclica del tiempo y de la vida en las obras de Viola. Para Bill Viola, en la naturaleza del ser humano se encuentra su aspiración a perpetuarse eternamente, y para ello mantiene sus ojos puestos en la eternidad, lo cual es posible únicamente a través del ritual y la repetición de los ciclos naturales. El ser humano ha de fundirse con

---

<sup>35</sup> PAUL LIESSMANN, K.-Op. cit., p. 91.

<sup>36</sup> "Eterno retorno", *Diccionario J. Ferrater Mora de filosofía*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001.

<sup>37</sup> ZAMORA, J.A.: "Estética y religión", *Estética*. Trotta, Madrid, 2003, p.364.

<sup>38</sup> *Kalpa* es un término budista que se refiere a los períodos que van desde el nacimiento a la destrucción de un mundo; su número es infinito, por lo que el proceso cíclico es infinito.

el acto ritual y repetirlo, para de este modo, entrar en contacto con la eternidad<sup>39</sup>. La representación de este ciclo sin fin se percibe reiteradamente en las obras de Viola, desde la temprana *Ancient of days* (1980), *Cielo y tierra* (“Heaven and Earth”, 1992), hasta *Aparición* (“Emergence”, 2002).

En su obra *Cielo y tierra* (“Heaven and Earth”, 1992), nos remite a la frase delfica “conócete a ti mismo”, a través de Platón y su “mírate a ti mismo”<sup>40</sup>; pero en este caso, la segunda frase no tiene lugar, ya que ambas miradas no pueden verse en realidad.

La instalación son dos terminales de vídeo enfrentadas que reflejan, la una en la otra, el rostro de un recién nacido y el de una moribunda. Se representa la verdad misma del tránsito por el “eterno retorno” existencial; así como, lo anterior y posterior a la existencia de la imagen, “la base del vacío” descrita en los ejercicios espirituales<sup>41</sup>.

En el vídeo *Ancient of days* (1980) también se refleja la visión cíclica del tiempo en Viola, donde rebobinando la destrucción, la convierte en creación; esta visión cíclica convierte en melancólica la muerte natural. Esta obra pretende ser una meditación sobre la muerte como último destino del tiempo vivido. Es evidente la influencia de la obra de William Blake, *The Ancient of Days setting a Compass to the Earth* (1794), en el título del vídeo de Viola, al referirse también al ciclo del dios creador eterno.

Pero es en el ámbito de la *autogénesis* de la imagen, fundamentada en la transgresión iconográfica instrumentalizada en sus obras, donde se percibe con mayor claridad la influencia del “eterno retorno” nietzscheano en Viola. La *quimera de la autogénesis*, -eje primordial de la vanguardia histórica-, se sustenta en un continuo acudir a las fuentes primigenias artísticas para la creación de nuevas imágenes; mecanismo que puede perpetuarse en el tiempo.

---

<sup>39</sup> ISAR, N.: “Vision and performance. A hierotopic approach to contemporary art”, *Hierotopy. Comparative Studies of Sacred Spaces*. Indrik, Moscú, 2009, p. 336.

<sup>40</sup> Viola recoge un fragmento del Primer Alcibiades de Platón (132d ss.) en VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., pp. 206-207.

<sup>41</sup> Citando Viola al maestro de Eckhart en Op. cit., p. 207.

### 2.1.2 Estética del siglo XX: postmodernidad y Cultura visual contemporánea.

Continuando con las similitudes y desavenencias del arte de Viola con el pensamiento estético moderno, y adentrándome en el siglo XX, analizo el pensamiento de Walter Benjamin (1892-1940) que en su obra *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1936), configuró la estética de los nuevos lenguajes audiovisuales. Uno de los pilares de este pensamiento, es la desaparición del *aura* de la obra de arte clásica en las obras reproducibles (cine, fotografía); entendida el *aura*, como esa singularidad de la obra de arte de existencia exclusiva en el único lugar de exhibición, y con una función específica<sup>42</sup>. El actual culto a la obra de Viola viene a evidenciar que ésta posee el *aura*, al distanciarse de la doctrina de *l'art pour l'art* gracias a dotarla de una función espiritual e introspectiva del pensamiento y sentimiento humano, a la vez que puede ser recepcionada en cualquier lugar por medio de las nuevas tecnologías audiovisuales de reproducción.

Viola ha dado la razón a Benjamin en cuanto a la posibilidad de la democratización del arte, al apartarse de temáticas muy puntuales y políticas, y centrarse en cuestiones universales y de reflexión intelectual introspectiva común a todo ser humano; su arte interesa y alcanza a todos sin poder a su vez ser manipulado ni apropiado.

Crítico con las tesis de Benjamin, se sitúa la obra de Theodor W. Adorno (1903-1969), que ofrece cierto escepticismo alrededor de los avances técnicos del lenguaje audiovisual –en su caso sobre todo musical-, como propicios a la democratización del arte y a una innovación estética en el marco del mercado industrial y artístico<sup>43</sup>. La atrayente experiencia estética que se obtiene de la contemplación de las obras de Viola, tanto a nivel estético como conceptual, lo colocan en oposición a las tesis de Adorno; ya he mencionado la general aceptación de su arte, y he de añadir, que la particular poética discursiva de sus obras, las dotan de una sensibilidad y belleza ausente en las de la mayoría de artistas contemporáneos.

La opinión de Adorno sobre el papel pernicioso de la industria y del mercado del arte como lastres para la excelencia artística, es desmontada de modo rotundo por Viola

---

<sup>42</sup> PAUL LIESSMANN, K.- Op. cit., pp. 114-115.

<sup>43</sup> Op. cit., p. 124.

ya que comercializa sus obras y es un cotizado artista en el mercado primario y secundario del arte<sup>44</sup>.

Foco de atención de los teóricos de la comunicación ha sido la irresistible evolución tecnológica de los medios audiovisuales; tecnología que Viola ha instrumentalizado de modo magistral para su narrativa artística. Al respecto de la incidencia de las nuevas tecnologías en el arte, se deben destacar las teorías del filósofo checo-brasileño Vilém Flusser (1920-1991) que estudió los nuevos mundos digitalizados. Este pensador opinaba que la digitalización generalizada de la sociedad llevaría a la identificación de arte y ciencia, donde la belleza sería el único criterio admisible de verdad en un mundo repleto de apariencias<sup>45</sup>. Ahondando en esta opinión, el filósofo y teórico de la comunicación Norbert Bolz (nacido en 1953) opina que la realidad no está tras las imágenes de la pantalla, sino que son ellas mismas<sup>46</sup>; pensamiento compartido con Herbert Marshall McLuhan (1911-1980) y su famosa frase: “el medio es el mensaje”.

La realidad tecnológica digital ha marcado el fin del discurso y pensamiento lineal<sup>47</sup>, lo que ha permitido a Viola poder objetivar de modo efectivo, el complejo entramado de sentimientos, consciencia y percepción humanos mediante el uso genial de los avances tecnológicos audiovisuales como herramienta narrativa. Por medio de este discurso no lineal, el espectador puede modificar e intercambiar a su gusto y necesidad vivencial cada uno de los elementos constituyentes de las obras de Viola, para así, terminarlas con su personal interpretación.

El concepto, elaboración y recepción de la obra de arte para Viola coinciden con los planteamientos de T. W. Adorno en el sentido de que la obra de arte representa la objetivación del espíritu –la verdad y el conocimiento–, en su *forma* y no en su concepto<sup>48</sup>; Viola emplea una estética formal poética muy depurada, que evidentemente contiene conceptos que quiere transmitir al espectador, pero debe ser éste quien los plantee e introduzca en la obra. Para Adorno y Viola el arte y su recepción deben ser muy elaborados, no intuitivos.

---

<sup>44</sup> Véase Apéndice II de este trabajo.

<sup>45</sup> PAUL LIESSMANN, K.- Op. cit., p. 134.

<sup>46</sup> Op. cit., p. 137.

<sup>47</sup> Op. cit., p. 138.

<sup>48</sup> Op. cit., p. 140.

Los conceptos y la temática expresada por Viola en sus obras no son unívocos, sino que gracias a la transgresión iconográfica, se multiplican sus orígenes y raíces permitiendo al espectador elaborar la *autogénesis* de la imagen.

La *Teoría estética* de Adorno considera al artista como mero mediador de la expresión de la verdad a través de su obra, lo importante es lo que acontece objetivamente en la misma<sup>49</sup>. Adorno considera la interpretación de la obra como un proceso inacabado siempre en movimiento, -no definitivo-, que culmina cuando la experiencia estética toma conciencia del contenido de la obra como algo espiritual. Por tanto la producción y la recepción se complementan, forman un todo<sup>50</sup>. Este papel principal del receptor en la conformación de la obra es una coincidencia transcendental entre Adorno y Viola.

El proceso minucioso de elaboración de la obra de arte focaliza la atención de Adorno, que propone la oposición entre material estético y procedimiento artístico, frente a la tradicional de forma y contenido. Considera que en el arte se evidencia un progreso en cuanto al tratamiento del material estético, llamando regresivo desde el punto de vista estético y de contenido, a todo artista que no se suma a este progreso<sup>51</sup>. Viola sigue esta indicación de progreso mediante el uso continuo de los avances tecnológicos a su disposición para dotar de una estética muy depurada a sus obras, así como de una innovadora conjunción temática y transgresión iconográfica que incitan al espectador a formar parte de sus obras.

La pertenencia de la obra de arte al espectador fue intelectualmente desarrollada por la filosofía hermenéutica de Hans-Georg Gadamer (1900-2002) y plasmada en su obra *Verdad y método* (1960); para Gadamer, en la experiencia estética, el proceso de comprensión e interpretación supone una reconstrucción e integración de la obra de arte en el espectador. Este concepto integrador fue refrendado en la década de 1970 por la llamada “estética de la recepción”, surgida en el ámbito de los estudios literarios de Hans-Robert Jauss (1921-1997)<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Op. cit., p. 142.

<sup>50</sup> Op. cit., p. 144.

<sup>51</sup> Op. cit., p. 146.

<sup>52</sup> JIMÉNEZ, J.: *Teoría del arte*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2002, p. 229.

Esta corriente de pensamiento resalta que lo innovador en el arte, es configurar sensible y mentalmente los espacios de la experiencia de la vida y de la muerte forjando “imágenes de plenitud” y contra-plenitud humanas<sup>53</sup>; Viola en instalaciones como *El cruce* (“The Crossing”, 1996), consigue representar la génesis y destrucción cíclica de la vida y pensamiento humanos, compartiendo así este presupuesto de la “estética de la recepción”.

Dando un paso más en el devenir del pensamiento estético de la Modernidad, Arthur C. Danto (n. 1924) determina la estructura de la obra de arte como la de una metáfora de “expresión divergente”: divergencia a través de la cual surjan diferencias que liberen el *significado metafórico* de la obra<sup>54</sup>. Danto asigna al arte de la Modernidad el papel de dotar a las cosas de la vida un significado metafórico divergente para *transfigurarlas*<sup>55</sup>; desde este punto de vista las obras de Viola pueden calificarse de metáforas de “expresión divergente”, al emplear la transgresión iconográfica para ocasionar las diferencias que desvelen el *significado metafórico* de las mismas.

Como ya indiqué al principio de este capítulo la obra de Viola se inscribe de pleno en la Postmodernidad, pero de modo peculiar, al llevar al límite ciertas características que destacan en el arte postmoderno. La Postmodernidad mezcla los ámbitos separados por la Modernidad, poniendo en entredicho su estética basada en la autonomía de la obra de arte. Considera que el arte no se sostiene sobre fundamentos universales, y por tanto no existe un modelo único de "artisticidad", retirando la barrera entre las expresiones eruditas y las populares, reivindicando la mezcla entre sistemas artísticos y la interculturalidad<sup>56</sup>. Viola representa estos supuestos postmodernos mediante la hibridación cultural y estilística de sus obras.

Comencé el análisis de las influencias de la modernidad estética en Viola con el concepto de lo "sublime" kantiano, que en plena postmodernidad y de la mano de Jean-François Lyotard (1924-1998) y Jean Baudrillard (1929-2007), le han abierto el camino de la experimentación artística. Lyotard y Baudrillard consideran que los conceptos y esquemas teóricos universales que rigen la obra de arte individual en la modernidad

---

<sup>53</sup> Op. cit., p. 231.

<sup>54</sup> PAUL LIESSMANN, K.- Op. cit., p. 177.

<sup>55</sup> Op. cit., p. 178.

<sup>56</sup> ESCOBAR, T.: “Estética de las artes populares. Cuestiones sobre el arte popular”, *Estética*. Editorial Trotta, Madrid, 2003, p. 285.

deben ser sustituidos por la estética postmoderna de lo sublime<sup>57</sup>, integrando a Viola como hacedor de obras postmodernas sublimes.

Viola entiende la cámara de vídeo como un “ojo místico” que nos adentra en un viaje hacia lo amenazador y sublime al mismo tiempo<sup>58</sup>, pero que mueve al espectador a superar los miedos<sup>59</sup> que pueden asaltarle en la recepción de sus obras, al hacerle meditar sobre sus pensamientos y sentimientos más íntimos y profundos; sus obras no invitan a una contemplación serena de lo bello, sino que incitan a la participación activa en las mismas por parte del espectador, para que éste de sentido a la obra de arte sacando sus particulares conclusiones.

Viola persigue conceptualmente en sus obras representar lo "sublime" que Jean-François Lyotard definió como la "representación de lo no representable", es decir, objetiviza lo ajeno a la percepción sensible y la imaginación figurativa<sup>60</sup>, para de este modo abarcar con su arte lo absoluto, aunque el propio Lyotard señala la incapacidad del arte -como forma física limitada-, para lograrlo<sup>61</sup>; quizás por ello Viola busca inferir en los espectadores, sirviéndose de la temática y puesta en escena de sus videoinstalaciones, todo lo ajeno al universo sensible para ser captado y transformado por ellos mismos. La obra de arte para Viola debe ser resultado de la unión por parte del receptor, de lo físico y lo imaginario, de la realidad y lo onírico.

En definitiva el arte de Viola lo podríamos calificar de *sublime*, al expresar cuestiones fundamentales como el nacimiento y la muerte, que se posicionan en los límites de la experiencia humana.

El teórico del arte americano Charles Jencks definió la “poética postmoderna” y sus reglas, destacando entre ellas la “belleza disonante” o la “armonía disarmónica”, como una yuxtaposición de estilos y “unidad fragmentada” de las obras<sup>62</sup>. Esta regla la asume Viola de un modo muy personal alejándose en cierta manera de ella, ya que si bien se inspira en estilos artísticos del pasado, lo hace sin provocar ninguna disonancia

---

<sup>57</sup> “Sublime”, *Diccionario de estética*, Critica, Barcelona, 1998.

<sup>58</sup> MARIA GUASCH, A.: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000, p. 451.

<sup>59</sup> PAUL LIESSMANN, K.- Op. cit., p. 27.

<sup>60</sup> Op. cit., p. 29.

<sup>61</sup> Op. cit., p. 30.

<sup>62</sup> Op. cit., p. 202.

en la visión y disfrute por parte del espectador; buen ejemplo de ello se observa en su obra *El saludo* (“The greeting”, 1995). De igual forma Viola logra que sus instalaciones se perciban unitariamente aunque emplee múltiples pantallas, al integrarlas en un ambiente propicio e incluso en la arquitectura de sus emplazamientos; ejemplo de esto último es su obra *Océano sin orilla* (“Ocean Without a Shore”, 2007).

Otra regla fundamental en la Postmodernidad según Charles Jencks, es la “metáfora postmoderna del *antropomorfismo*” que vuelve a poner de moda no sólo la figura humana representada irónicamente, sino también un *retorno al contenido* del arte del pasado; un retorno al pasado como cita, como alusión o como motivo, que conduce a una “reinterpretación de la tradición” y a la creación de “nuevas figuras retóricas”, junto con la “multivalencia” de la obra de arte<sup>63</sup>. Esta regla si es asumida plenamente por Viola al tematizar sus obras alrededor del conocimiento del yo, y sugerir la transgresión significativa de los símbolos del pasado para crear obras polivalentes para la experiencia estética del espectador; *El estanque que refleja* (“The Reflecting Pool”, 1977) ejemplifica magistralmente esta característica postmoderna.

Ahondando en la temática de Viola que persigue objetivar lo no representable (sentimientos, procesos mentales de percepción y búsqueda de lo absoluto), se observa una plena coincidencia con la denominada función de la *alusión* de la obra de arte postmoderna, enunciada por Jean-François Lyotard con estas palabras: “Finalmente, debería ser claro que lo que nos incumbe no es *aportar realidad*, sino idear alusiones a algo pensable que no puede representarse”<sup>64</sup>.

A Viola se le ha criticado una excesiva escenificación y efectismo en sus obras que pueden finalizar en meras poses sin ir más allá, en consonancia a la crítica de la “estetización del mundo de la vida” planteada por Rüdiger Bubner (n. 1941). Para Bubner esta estetización comienza con la definición de lo estético por Kant como *finalidad sin fin* a la que nos aproximamos con un *agrado desinteresado*<sup>65</sup>. Pero Viola se aleja precisamente de estas críticas, al perseguir la función de búsqueda de la verdad a través del conocimiento del yo profundo en sus instalaciones, y alejarse de la vida estetizada de la Postmodernidad.

---

<sup>63</sup> Op. cit., pp. 203-204.

<sup>64</sup> Op. cit., pp. 205-206.

<sup>65</sup> Op. cit., p. 208.

Viola si está más cerca del concepto postmoderno de la *estética de la existencia* definido por Michel Foucault (1926-1984); para Foucault esta estética es una de las *tecnologías del yo* desarrolladas en la antigüedad –principio delfico del “conócete a ti mismo”-, que han de posibilitar al individuo según sus palabras: “emprender por propia fuerza o con ayuda de otros una serie de operaciones en su cuerpo o en su alma, en su pensamiento, en su conducta o en su modo de existir, con el fin de transformarse para alcanzar un cierto estado de bienaventuranza, de pureza, de sabiduría, de perfección o de inmortalidad”<sup>66</sup>.

La *anacoresis*, según Foucault, es la *tecnología* para la constitución del yo por medio del autoexamen y la indagación de la conciencia<sup>67</sup>; para Viola la función de su arte es propiciar la *anacoresis*, propiciando la *autogénesis* simbólica de las imágenes en cada espectador, mediante la transgresión iconográfica y el uso de la más alta tecnología audiovisual.

Otro punto de unión de Viola con Foucault es la consideración del ascetismo como mecanismo de autoconocimiento; en el caso de Viola se trata de una ascética budista, de la mística cristiana y el sufismo, mientras que la de Foucault entronca directamente con la estoica<sup>68</sup>.

### **2.1.3 La estética medieval en la postmodernidad: hecho diferencial del arte de Bill Viola.**

A raíz de su estancia en el curso académico de 1997-1998 en el Getty Research Institute para el análisis junto a un grupo de especialistas e historiadores del arte de *La Representación de las Pasiones*, Viola se vio definitivamente cautivado por la estética medieval. Viola retoma y dignifica actualizándolas en sus obras, las conexiones simbólicas presentes en el arte medieval.

Esta postura es en cierto modo novedosa en un artista postmoderno, si tenemos en cuenta que los significados del arte medieval fueron engullidos por el renacentista, digeridos por la modernidad y defecados por la postmodernidad<sup>69</sup>. Precisamente desde ese lenguaje de la postmodernidad Viola actualiza, pero a través de una relectura de los

---

<sup>66</sup> Op. cit., p. 210.

<sup>67</sup> Op. cit., p. 210.

<sup>68</sup> Op. cit., p. 211.

<sup>69</sup> JACQUES PI, J.: *La estética del románico y el gótico*, A. Machado libros, Madrid, 2003, p. 16.

mismos, estos significados dotándolos –a diferencia de sus contemporáneos-, de un alto grado de dignidad y coherencia estética más próxima a sus orígenes.

Viola, desde la espiritualidad, retoma el paradigma medieval teológico-simbólico de las formas artísticas y la experiencia estética que proporcionan las obras de arte medievales; pero al emplear para su representación un lenguaje estético contemporáneo, dota a los motivos y símbolos medievales, de nuevo significado. Tiende puentes de ida y vuelta entre dos épocas muy diferenciadas en cuanto a la estética y el pensamiento. Se ha basado en la filosofía y la religión para fundar un nuevo discurso artístico contemporáneo.

Las obras de Viola nos transmiten un discurso y comunicabilidad estéticos, sustentados sobre la tradición escolástica neoplatónica, refiriéndonos a su experiencia estética adquirida con determinadas obras de arte y textos del pasado.

La estructura de sus obras –su discurso narrativo-, se organiza no en base a un enunciado y partes aristotélico, sino como un continuum; nos “sumerge” directamente en su discurso continuo, sin pausas y cíclico.

Viola como un nuevo Prometeo<sup>70</sup>, ha creado un espectador demiurgo<sup>71</sup> al entender que las palabras e ideas dan lugar a las cosas, y como consecuencia de esta revelación, permitir al espectador captar los motivos y tipos iconográficos para reinterpretarlos íntimamente, completando y creando una obra de arte bella como plasmación de lo *absoluto* y la *verdad*. Para conseguir este propósito creador, Viola sigue el mismo proceder creativo del Medievo, es decir, construir una teoría del arte sobre una filosofía preexistente<sup>72</sup>. Su resultado podría considerarse<sup>73</sup> como la creación de nuevas claves para la experimentación estética contemporánea del arte medieval.

La *figura* y la *forma* fueron los primeros términos del vocabulario estético de la baja Edad Media, sustentados sobre la cantidad geométrica de la extensión y la continuidad, para alcanzar la belleza<sup>73</sup>. Para Viola, la disolución y transformación de la

---

<sup>70</sup> Prometeo formó a los primeros humanos con tierra y agua a imagen y semejanza de los dioses (Ovidio, *Las metamorfosis* 1.76-88).

<sup>71</sup> Platón nos cuenta que el demiurgo se complace de la materia y copia en ella las ideas, obteniendo con ello los objetos que conforman nuestra realidad (Platón, *Timeo*, 28 b-29 a).

<sup>72</sup> JACQUES PI, J.- Op. cit., p. 18.

<sup>73</sup> Op. cit., p. 26.

*forma* son parte integrante fundamental de sus obras, para alcanzar la belleza característica propia de su estilo inconfundible; ejemplo de ello son los “ángeles” protagonistas en obras como *The Messenger* (1996) y *Five Angels for the Millennium* (2001), que experimentan transformaciones formales a lo largo de la representación.

La estética medieval se plantea la única preocupación de la definición de aquello que puede ser bello, sustentada sobre la “metafísica de la proporción” de origen pitagórico-platónico-neoplatónico, y la “metafísica de la luz” –más genuinamente medieval-, ambas bajo una concepción teológica<sup>74</sup>. La *proporción* referida a las formas de la arquitectura, pintura y escultura, y la *claridad* de las vidrieras, frescos, tallas y esculturas, componen junto con la *integridad*, el concepto total de belleza en la Edad Media<sup>75</sup>; ambas se pueden considerar respectivamente como la metafísica de la proporción y la luz, que confluyen en la belleza según Tomás de Aquino: “Lo bello consiste en una cierta claridad y en una cierta proporción” (*Summa theologiae*, IIa-IIae q. 180 art. 2).

El término “proporción debida” de la Baja Edad Media, aporta la novedad de considerar la relación de ésta con el observador -al igual que en las obras de Viola-, interactuando los sentidos y la conciencia del espectador con la forma del objeto<sup>76</sup>, provocando el placer estético. Según Tomás de Aquino:

“[...] Lo bello se refiere al poder cognoscitivo, pues se llama bello aquello cuya vista agrada, y por esto la belleza consiste en la debida proporción, ya que los sentidos se deleitan en las cosas debidamente proporcionadas como en algo semejante a ellos, pues los sentidos, como toda facultad cognoscitiva, son, de algún modo, entendimiento” (*Summa Theologiae*, I, q. 5, a. 4 ad 1).

Las obras de Viola producen un placer estético considerable, que entronca con la idea de finalidad kantiana de alcanzar dicho placer cuando la obra es captada sensiblemente; como si su *forma* se adecuara a la facultad de conocer, es decir, que desde una perspectiva gnoseológica nuestros sentidos están preparados para captar las “proporciones debidas”<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> Op. cit., p. 21.

<sup>75</sup> Op. cit., p. 28.

<sup>76</sup> Op. cit., pp. 29-30.

<sup>77</sup> Op. cit., p. 30.

Otro apartado fundamental en el arte de Viola es la luz y el color, integrantes del concepto *claridad* medieval; siendo ésta, de naturaleza psicológica y estética relacional.

La “luz divina” -no sensible-, irradia luz a las formas objetuales, siendo captadas por el sujeto, como símbolos divinos<sup>78</sup>, tal y como Tomás de Aquino lo expresó: “La forma es una cierta irradiación que proviene de la claridad primera” (*Expositio in Dionysium de divinis nominibus* IV, 6).

La *claridad* –compendio de luz, resplandor y color-, incidiendo sobre la obra de arte, nos permite alcanzar el conocimiento divino al facilitarnos su contemplación; este concepto trasladado a nuestra época contemporánea, se podría manifestar como la necesidad de luz para la observación del arte, y de este modo, experimentar el placer y elaborar también un juicio estético sobre la obra artística.

Viola emplea de forma simbólica el color, de igual modo que era utilizado en el arte medieval a través de su vinculación semántica con la *claridad*.

En definitiva, Viola emplea estas “disposiciones” de la *forma* captadas por los sentidos, para conseguir en el receptor una elevada experiencia psicológica y estética.

Una obra de arte es bella si está “convenientemente conformada” para alcanzar su fin. Viola busca siempre esta premisa de belleza medieval, facilitando la finalidad de su proyecto artístico, y alejándose de buena parte de los artistas contemporáneos que buscan la fealdad -*inconveniencia*-, para expresar sus mensajes.

Pero existe una cierta explicación a estas dos actitudes contemporáneas desde la propia estética medieval, al expresar ésta la necesidad del conocimiento de la finalidad de la obra artística, más allá de consideraciones estéticas; en este sentido, Viola y sus contemporáneos logran su fin por dos caminos opuestos, la belleza como exaltación de lo trascendente, y la fealdad como denuncia de la violencia social e intercultural.

Predominan en la Edad Media dos actitudes estéticas contrapuestas: la de *suntuosidad* y la de *austeridad*, respaldadas respectivamente por Suger de Saint-Denis (c. 1081-1151) y Bernardo de Claraval (1090-1153)<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Op. cit., pp. 33-34.

<sup>79</sup> Op. cit., p. 54.

La *suntuosidad* de Suger nace del paradigma simbólico del neoplatonismo: las obras humanas sólo reflejan pobremente la *belleza divina*. Se empleará la luz como vehículo para la expresión de la relación de las cosas con Dios. La riqueza, con sus objetos suntuosos y brillantes (reflejan la luz), es la mejor vía para simbolizar a Dios. El hedonismo y la función pedagógica del arte se funden en Suger.

Cuestión interesante en la *estética de la suntuosidad*, será la consideración de las reacciones del receptor de la obra de arte, en términos de “admiración” y “estupefacción”<sup>80</sup>; es interesante resaltar que con el paso de los siglos, será el romanticismo –admirador de lo medieval como identidad nacional-, quien retome estos dos tipos de reacciones del espectador, pero en su caso, ante la naturaleza en su salvaje esplendor. Esta *estética de la suntuosidad*, retoma en nuestra época protagonismo en la obra de Viola, con su pretensión de epatar y subyugar al espectador con sus imágenes tratadas cuidadosamente en cuanto al color y la luz, para desvelar en su consciencia los temas transcendentales y *divinos* del ser humano.

La *estética austera* es contraria a la *suntuosidad*, al abogar por la contención de las formas, aunque la admite para que ejerza la función pedagógica en los ciudadanos menos cultos; esta *estética austera* separa así dos públicos del arte, los monjes ilustrados y el pueblo ignorante<sup>81</sup>.

En el caso de Viola, éste pretende la fusión de ambos públicos en la comprensión de su obra, que se disfruten por igual sus proyectos artísticos sin necesidad de tener o no una sólida formación cultural, para alcanzar así a la mayor población posible.

Viola en este sentido de lectura e interpretación universal de su arte, sabe combinar para su logro, tipos, atributos y motivos iconográficos lo más extendidos geográficamente y culturalmente posible: los elementos primordiales como el agua y el fuego, junto con manifestaciones de la naturaleza como la lluvia o cualquier animal; la temática trascendente de la vida y la muerte; los sentimientos humanos; constituyen buena parte de su imaginario narrativo para componer su discurso.

---

<sup>80</sup> Op. cit., p. 56.

<sup>81</sup> Op. cit., p. 58.

A pesar de sus discrepancias, ambas estéticas comparten dos presupuestos constitutivos del arte de Viola: “Ninguna belleza corporal es comparable a la belleza interior [...]” (Bernardo de Claraval, *Sermones super Cantica XXV*, 6); y un segundo, que considera el hechizo que el arte ocasiona en los ojos y el alma del espectador<sup>82</sup>.

De modo significativo en la serie *Las Pasiones* (“The Passions”), Viola ciñe la elaboración de su arte entorno a los conceptos estéticos de la Baja Edad Media, configurando así una sensibilidad peculiar en el arte contemporáneo.

Conceptos como la conveniencia, la belleza, el decoro, la hermosura, el aspecto agradable y el símbolo, configuran el proceso creativo de Viola, que cual artista medieval pretende alcanzar a Dios, el nirvana o cualquier elevado espíritu, con la simple captación sensorial del objeto artístico.

## **2.2 Misticismo religioso.**

Viola declara la influencia decisiva en su obra de fuentes del pensamiento religioso, como el misticismo cristiano, zen, taoísmo y sufismo<sup>83</sup>. El carácter trascendente de sus vídeos y las fuentes de inspiración temática, los confirma Viola en una entrevista concedida a Otto Neumaier y Alexander Pühringer<sup>84</sup>; en ella el artista dice que sus obras pretenden la unión con lo Divino, provocar la conexión espiritual del espectador con la Divinidad sin necesidad de sacerdotes de cualquier confesión para realizarla.

El sufismo tiene un gran peso en los planteamientos estéticos de Viola como se percibe en *Observancia* (“Observance”, 2002) de su serie *Las Pasiones* (“The Passions”), inspirada en *Los cuatro apóstoles* (Alberto Durero, c. 1526; Alte Pinakothek, Múnich), y en un poema de Jalaluddin Rumi (1207-1273), -poeta místico persa súfi-, que dice así<sup>85</sup>:

---

<sup>82</sup> Op. cit., p. 58.

<sup>83</sup> VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., pp. 282-283.

<sup>84</sup> Op. cit., p. 283.

<sup>85</sup> CIRLOT, L.: “La revitalización de las imágenes del cuerpo renacentista en la obra de Bill Viola”, *Arte Arquitectura y Sociedad Digital*. Universitat de Barcelona y Escola superior d’arquitectura, Barcelona, 2006, p. 15.

“La forma humana es un fantasma hecho de distracción y dolor,  
A veces pura luz, a veces cruel,  
Intentando con violencia descubrir,  
Esta imagen que encierra dentro de sí mismo.”

Para su realización reunió a dieciocho actores en un pasillo estrecho, por el que debían circular con expresión de dolor ante la despedida de un ser querido; comparten todos la aflicción, siendo el lamento comunitario de una pérdida. Su escenificación -los actores van pasando uno a uno delante del espectador al mismo nivel de su mirada-, parece una procesión de dolientes que hace fila para la última despedida. La emoción y la incertidumbre por saber lo que estos personajes están mirando sin consuelo se transmite al espectador, que conecta con ese misterio y crea empatía con la angustia y el dolor de los actores, poniéndose en su papel.

La mística cristiana<sup>86</sup> es otro de los pilares de pensamiento sobre los que Viola sustenta su producción artística. La mística como mecanismo de unión del alma con lo trascendente en su caso, o con la divinidad en el contexto religioso cristiano.

Viola aprecia el proceso temporal en la concepción y elaboración de sus obras, aunando ciencia y arte, que le provoca una transformación personal como el descrito por san Juan de la Cruz (1542-1591) en su “noche oscura del alma” o en la “gran bola de duda” zen. Dicha transformación se produce en el instante previo a la creación de sus obras, -plagado de temores y dudas-, suponiéndole un desarrollo espiritual y de conocimiento técnico<sup>87</sup>.

Viola se acerca a posturas neoplatónicas que consideran fundamental la inteligencia intuitiva para iluminar y transfigurar todo lo oscuro y sensible, para de este modo, alcanzar y completar el acto místico de unión del alma con la divinidad; con posterioridad, la mística de san Juan de la Cruz -inspiradora de Viola-, unirá la voluntad y lo afectivo, a la inteligencia. Figura señera y fundacional del neoplatonismo es Plotino<sup>88</sup> (205-270), que consideraba el Uno como continente potencial de lo diverso y que por *emanación* -auto despliegue propiciado por superabundancia del mismo-, nacen

---

<sup>86</sup> Para una visión genérica y acertada de este concepto ver “Mística”, *Diccionario J. Ferrater Mora de filosofía*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001.

<sup>87</sup> VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., pp. 173-174.

<sup>88</sup> “Plotino”, *Diccionario J. Ferrater Mora de filosofía*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001.

lo inteligible y la inteligencia. De este modo fundamenta Plotino la racionalización del *ente*.

La realidad corporal se transfigura para servir de instrumento para alcanzar lo inteligible y con ello la felicidad. Plotino dice que la razón discursiva debe ser hábilmente utilizada para llegar a la intuición intelectual de lo que es (y es uno), a la contemplación pura y al éxtasis, alcanzando de este modo la purificación del alma por su ascensión a la unidad suprema; pretensión que las obras de Viola desean también alcanzar. Por medio de la “intuición intelectual” plotiniana, Viola busca acceder al mundo arquetípico (somos y existimos en él), por medio de las nuevas tecnologías<sup>89</sup>.

Viola pretende por medio de la purificación y la contemplación, que tanto su alma como la del receptor de sus obras, sean reflejo exacto de la razón universal.

El neoplatonismo consideraba que el alma participaba de la divinidad en el acto místico, se unía a ella efectivamente. Para alcanzar el alma esta cima, debe prescindir de todo lo sensible y oscuro, para posteriormente iluminarlos y transfigurarlos; se puede apreciar en Viola la práctica formal de la difusión de la imagen y el juego de la luz y el color para lograrlo.

Para Bernard Berenson, en la experiencia estética el espacio y el tiempo son abolidos, y el espectador se inicia “en misterios que iluminan, exaltan, forman. En suma, el momento estético es un momento de visión mística”<sup>90</sup>. Precisamente ésta es la experiencia estética que Viola quiere transmitir al espectador de sus obras.

La “unio mystica” (unión del alma con Dios), corresponde en las obras de Viola, a los intervalos de imágenes atemporales y mediativos<sup>91</sup>; a este respecto Félix Duque tilda de “sofisticada ingenuidad”<sup>92</sup> su obra en general, al pretender con ella una *communio originaria* entre el hombre y la naturaleza que desemboque en *unio mystica* tecnológica.

Para Henri Bergson (1859-1941) el acto místico rompe las certezas de una sociedad cerrada, y de toda inmanencia para procurar la creación que conduce a lo

---

<sup>89</sup> DUQUE, F.- Op. cit., p. 165.

<sup>90</sup> JIMÉNEZ, J.- Op. cit., p. 147.

<sup>91</sup> MARTIN, S.: *Videoarte*, Taschen, Colonia, 2006, p. 92.

<sup>92</sup> DUQUE, F.- Op. cit., p. 166.

transcendente y conforma el ser de la persona; es precisamente la objetivación de lo trascendente y la implicación de la persona (espectador), lo que caracteriza el arte de Viola.

Ludwig Wittgenstein (1889-1951) en su obra *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), afirma la existencia de lo místico: "Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se muestra, es lo místico" (6.522); e identifica "lo místico" con lo indecible en estas palabras: "De lo que no se puede hablar hay que callar" (7)<sup>93</sup>. De igual modo Viola muestra en sus obras "lo místico", y para ello no utiliza el lenguaje escrito o hablado, tan sólo el sonido de la naturaleza o del ambiente.

Se debe hacer hincapié en el interés de Viola por la experiencia visionaria descrita por Victor Stoichita en su libro, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* (1996). Todo este imaginario constituye una importante fuente de inspiración para Viola en el uso de un medio visual para representar lo que él llama, "las cosas invisibles"<sup>94</sup>.

Para el místico carmelita de la época san Juan de la Cruz (1542-1591), la "experiencia mística" se hace posible por la desnudez previa y apartamiento de todo, reencontrándose las cosas en Dios, pero no siendo ya las mismas cosas al haber estado "transfiguradas"<sup>95</sup>. Es conveniente, en este punto del discurso, indicar la importancia de la "transfiguración" de los objetos o seres humanos en el arte de Viola; los contornos difuminados, la deformidad de los seres vivos y su posterior rehabilitación, nos dirigen a conceptos místicos ya indicados. Entrar en una instalación de Viola, es hacerlo en un camino místico potencial donde uno debe dejarse habitar por la imagen; siendo lo realmente importante, la incorporación de la imagen y su transformación en el interior del espectador. Esta experiencia corporal de la imagen, es similar a la experiencia visionaria, donde la propia experiencia "se hace cargo del cuerpo del vidente"<sup>96</sup>.

El trabajo de Viola es de este mundo, dice Gene Youngblood, pero en la realidad "aspira a la revelación". Él invita a su espectador a participar en su *revelación*. Él nos

---

<sup>93</sup> WITTGENSTEIN, L.: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza, Madrid, 1995, p. 183.

<sup>94</sup> ISAR, N.- Op. cit., p. 343.

<sup>95</sup> "San Juan de la Cruz", *Diccionario J. Ferrater Mora de filosofía*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001.

<sup>96</sup> WALSH, J. (ed.): "Bill Viola. A Conversation", *The Passions*. Catálogo de la exposición Londres, The J. Paul Getty Museum de Los Ángeles en colaboración con The National Gallery de Londres, 2003, p. 219.

pone a la altura de la experiencia ordinaria, sin embargo, "lo vivimos como un milagro, como un éxtasis"<sup>97</sup>.

El lenguaje videográfico de Viola en cuanto al encuadre (simetría icónica o ejercicio obsesivo de la cámara al hombro), al movimiento y a lo estático, a la luz generada y reflejada, dan a sus imágenes de vídeo una cualidad trascendente. Más intensas para la vista que la realidad física ordinaria, estas imágenes cobran la fuerza de los arquetipos. Cada imagen precisamente concentrada, de personas, de animales, de paisajes y de fenómenos naturales, en los vídeos de Viola no es tanto una descripción visual sino más bien una *revelación*<sup>98</sup>.

Sin embargo su *revelación* debe permanecer "silenciosa", porque es mística. En su obra *Lo no dicho: plata y oro* ("Unspoken: Silver & Gold", 2001) [1] perteneciente a la serie *Las Pasiones* ("The Passions"), esta vía negativa de silencio es exaltada por Viola<sup>99</sup>, siendo deudora de la *teología negativa o apofática*<sup>100</sup> de fundamentación neoplatónica. La "teología mística negativa" tiene un doble énfasis en esta obra. En primer lugar, se señala en el título: "lo no dicho" se podría interpretar como "lo que no se habla", o lo que es "sin palabras", un discurso más allá de las palabras. Y en segundo lugar, en la destrucción completa del sonido, lo cual es inusual en las instalaciones de Viola<sup>101</sup>.

Lo que Viola muestra en su instalación al espectador son los rostros de un hombre y una mujer, proyectados uno al lado del otro sobre unos paneles de oro y plata respectivamente, recordando el pan de oro y la plata empleada en los retablos e imaginería cristianas. Se les ve en primer plano, pero en el umbral de la visibilidad. Lo que hace sus caras visibles es el movimiento, e incluso hay un momento en que el rostro empieza a configurarse íntegramente.

---

<sup>97</sup> YOUNGBLOOD, G.: "Metaphysical Structuralism: The Videotapes of Bill Viola", *Millennium Film Journal* 20-2 (1989), p. 88.

<sup>98</sup> JUDSON, W. D.: "Bill Viola: Allegories in Subjective Perception", *Art Journal* 4 (1995), pp. 30-35.

<sup>99</sup> Viola citado en: ZUTTER, J.: "Interview with Bill Viola", *Bill Viola: Unseen Images*. Catálogo de la exposición Düsseldorf, Kunsthalle, 1993, p. 104.

<sup>100</sup> Es una vía teológica que se aparta de todo conocimiento positivo de la naturaleza o esencia de Dios; para el intelecto humano sólo es posible aprender lo que Dios no es, mientras que la comprensión real de la divinidad es imposible, aun de manera fragmentaria.

<sup>101</sup> ISAR, N.- Op. cit., p. 344.



[1] Bill Viola: *Lo no dicho: plata y oro* ("Unspoken: Silver & Gold", 2001). Videoinstalación.  
Arken Museum, Dinamarca.

Las características faciales nunca se muestran completamente visibles, sin embargo, se pueden apreciar en las *huellas* dejadas por detrás de los movimientos de luces, sombras, y la emoción facial; la cara viene y se va, se produce un auto-borrado de sus huellas en el campo de oro y plata, volviendo de nuevo el movimiento incesante sin fin aparente. Viola "deforma" las *formas* para mostrarnos que éstas son una conjunción espacio-temporal, siendo la "duración" temporal las que las "conforma".

Este tipo de imagen es sobre todo "tiempo-forma", ya que su "realidad" es "el cambio y la transitoriedad"<sup>102</sup>. Viola no muestra sólo una emoción, sino su temporalidad, de tal manera que puede ser más exacto decir, "angustiosa" en vez de "angustia". Las olas en movimiento de las emociones, conforman como en un sueño el rostro.

En *Lo no dicho*, la naturaleza arquetípica de sus imágenes va más allá de las pasiones individuales, por lo que el conflicto y la lucha, entre el caos y la luz, están estrechamente vinculados, lo que sugiere, que la existencia sólo puede surgir como un regalo de esta contienda. Aquí Viola entra en la pregunta fundamental metafísica del *ser*, en la que esta lucha, es en consecuencia, una "venida a la presencia" Heideggeriana, donde la figura del hombre personificaría esta lucha<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> WALSH, J. (ed.)- Op. cit., p. 199.

<sup>103</sup> ISAR, N.- Op. cit., pp. 340-341.

Elemento básico en las obras de Viola, es la luz; en *Lo no dicho*, sucede que la luz proyectada sobre la lámina de oro se reúne consigo misma, porque para Viola, la luz es un elemento constitutivo del ojo<sup>104</sup>. Al mismo tiempo, en el oro del panel, en el que la luz se proyecta, destaca también ella misma (y lo mismo ocurre con la plata), y así figura y fondo no se rechazan entre sí, pero exaltan mutuamente<sup>105</sup>. El resultado de este triple encuentro de *luz* (cuerpo, medio, imagen) conduce a una intensificación de la visión, lo que se traduce en un ilimitado "espacio-imagen", un "flujo" de luz que abarca el espacio creado "en medio". El espacio "en medio" es el *khôra* tal como lo describe Platón en el *Timeo* (48e-52d), que recibe todo lo que viene y va, pero como en un espejo, termina borrándose todo, despejando el espacio para el nuevo rastro fugaz que viene, para un nuevo llegar a ser<sup>106</sup>. El espectador se siente como atrapado en ese tipo de "ensueño imaginario", el "espacio-imagen", donde las imágenes están por doquier. Precisamente probar los límites de la imagen, es la especialidad de Viola<sup>107</sup>.

En cambio, el discurso de la imagen es el discurso de la luz, más concretamente el conflicto entre la luz y la sombra. Y este es quizás el último mensaje de *Lo no dicho*: la prohibición del habla allí donde sólo se permite a la luz llevar a cabo el discurso, con el fin de acercarse a la presencia. Viola aquí muestra la influencia de Pseudo Dionisio (siglo V), otro poeta de las cosas que no se hablan, que dijo: "nos acercamos a los rayos (*aktina*) que trascienden el ser. En este caso, no hay palabras para describir... es un tipo que ni la inteligencia ni el habla puede echar mano de ella... "(De Divinis Nominibus I. 4)<sup>108</sup>.

Viola de modo más directo, evoca el estado trascendente en *Passage* (1987) [2], un vídeo que permite descubrir la percepción infantil durante los cuatro primeros años de vida. Una de sus peculiaridades técnicas de grabación para introducirnos en el punto de vista de un niño, es que está grabado desde sus ángulos bajos de percepción visual.

---

<sup>104</sup> "The eye presumes the world of light, and in a way is produced by it" (ROSS, D. A. (ed.): *Bill Viola*. Catálogo de la exposición Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1997, p. 149).

<sup>105</sup> ISAR, N.- Op. cit., p. 341.

<sup>106</sup> Op. cit., p. 341.

<sup>107</sup> Op. cit., p. 341.

<sup>108</sup> Op. cit., p. 344.

El vídeo de colores brillantes, se proyecta sobre una pantalla en un espacio comprimido al final de un estrecho pasillo, así los espectadores se ven obligados a estar cerca los unos de los otros mientras visualizan, proyectado en la pantalla y en un tamaño exageradamente grande, el comportamiento de un recién nacido estimulado por su primera visión del mundo. El abrupto cambio de escala sumerge al espectador en el reino misterioso de la infancia, en el que se recibe cada nuevo estímulo de percepción sensorial, con un fuerte impacto.



[2] Bill Viola: Passage (1987). Vídeo proyección.

Una fiesta de cumpleaños induce un estado alucinógeno perpetuado por unos vertiginosos primeros planos de globos rojos, y el movimiento lento de audio. El clímax de la escena se produce con la llegada de unos compañeros de juego, y la de un pastel de cumpleaños que iluminan con sus velas la estancia, provocando la excitación de los niños y la de los espectadores. Al igual que una capilla renacentista mueve a la contemplación de las grandes imágenes sagradas, aquí el espacio expositivo limitado, aparentemente está dedicado a los recuerdos edénicos de la infancia. Viola ritualiza y

redime nuestro pasado colectivo, transformando la fiesta de cumpleaños en una celebración de desarrollo sensorial y cognitivo hacia la *iluminación*<sup>109</sup>.

En 2005 Viola comenzó a trabajar con The USC EA Game Innovation Lab. en el proyecto de un juego digital titulado *El viaje nocturno* (“The Night Journey”, 2009), basado en la historia universal de la mística, que permite un viaje hacia la *iluminación*.

*The Night Journey*<sup>110</sup> es un videojuego experimental que se sirve de las tecnologías del juego y el vídeo para desencadenar en la mente del jugador la sensación del clásico viaje de iluminación utilizando los “mecanismos” de la experiencia lúdica. El diseño del juego trata de dar respuesta a una espinosa cuestión: ¿cuál es el mecanismo de la iluminación? ¿Cómo modelar en un juego una experiencia tan intensamente personal y, al mismo tiempo, tan arquetípica?

La inspiración literaria bebe en las vidas y escritos de grandes figuras de la historia, como Rumi, el poeta y místico islámico del siglo XIII, el poeta budista zen del siglo XVIII Ryokan, el poeta y místico español del siglo XVI san Juan de la Cruz y el filósofo del siglo III Plotino.

Para el entorno 3D, el equipo creó ex profeso un conjunto de técnicas de postprocesado que transmiten la sensación de “vídeo explorable”, integrando imaginaria procedente de la obra anterior de Bill Viola en el mundo del juego, tanto a nivel técnico como creativo.

El misticismo cristiano de san Juan de la Cruz es homenajeado por Viola en su instalación *Habitación para san Juan de la Cruz* (“Room for St. John of the Cross”, 1983) [3], donde el espacio oscurecido es invadido por un estruendo caótico, mientras que giran y se agitan imágenes de una montaña, proyectadas en una de las paredes. En el centro del espacio se encuentra un pequeño cuarto con una pequeña ventana a través de la cual se puede ver una mesa con un pequeño monitor que muestra la imagen estática de una montaña. Apenas audible, se oye susurrada la poesía de amor y de la elevación del éxtasis, escrita por el místico español del siglo dieciséis mientras se encontraba encerrado y era torturado confinado en un cuarto como este.

---

<sup>109</sup> DUNCAN, M.- Op. cit.

<sup>110</sup> El juego está disponible en <http://www.thenightjourney.com> consultado el 20/11/2011.



[3] Bill Viola: *Habitación para san Juan de la Cruz* (“Room for St. John of the Cross”, 1983).  
Videoinstalación.

El caos en el espacio oscuro, con su sonido opresivo y su proyección de imágenes inestables, cede, mientras uno avanza hacia la ventana del cuartito, ante una calma intensa que incita a la meditación<sup>111</sup>.

La instalación honra a la *transcendencia* contra todos los avatares terrenales, representando una mente poética acorralada, que encuentra la serenidad en un paisaje caótico<sup>112</sup>. Viola proyecta en las pantallas las imágenes simuladoras de las visiones que ayudaron al santo a sobrellevar su personal “noche oscura del alma”<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> JUDSON, W. D.: “Bill Viola: Allegories in Subjective Perception”, *Art Journal* 4 (1995), pp. 30-35.

<sup>112</sup> DUNCAN, M.- Op. cit.

<sup>113</sup> MARIA GUASCH, A.- Op. cit., p. 452.

Es una obra claramente política y reivindicativa de los derechos individuales, en la que Viola encauza y expresa esta reivindicación, por medio del poder del alma representado en la poesía de san Juan de la Cruz<sup>114</sup>.

### 2.3 Budismo Zen.

La inspiración en fuentes del pasado, tiene también su vertiente más contemporánea en textos de autores orientales como los del filósofo japonés Daisetsu Teitaro Suzuki (1870-1966) y el historiador del arte oriental y filósofo Ananda Kentish Coomaraswamy (1877-1947), que orientaban en sus escritos hacia el misticismo cristiano de finales de la Edad Media (san Juan de la Cruz y el maestro Eckhardt); pero las lecturas que influyeron en él, fueron los ensayos modernos sobre el tema específico de la devoción medieval y la representación de la emoción en la historia del arte, que pudo estudiar en la biblioteca del Getty Institute mientras proyectaba y realizaba las obras de la serie *Las Pasiones* ("The Passions"). Estas obras importantes son *Art of Devotion* de Henk van Os; los ensayos de Jennifer Montagu sobre la representación de la emoción desde la Antigüedad; los textos de Darwin sobre la expresión facial; los tratados de fisiognómica como el de Charles Lebrun (*Expressions des passions de l'âme*, 1727) y un libro de Victor Stoichita sobre las experiencias visionarias en la pintura española<sup>115</sup>.

La creación renovadora de Viola tiene buena parte de sus cimientos en textos de Ananda Kentish Coomaraswamy; en concreto en el libro titulado *La transformación de la naturaleza en arte* ("The Transformation of Nature in Art", 1934), donde se resta importancia a querer rivalizar con la perfección del mundo, para enfatizar otros aspectos de la obra de arte como la comunicación física y mental con el receptor para dotarla de significado<sup>116</sup>. Coomaraswamy distingue entre las obras del arte Moderno europeo (representación de las cosas del mundo), y los *iconos* del arte asiático y cristiano medieval (*presentación* de las cosas tal como están en Dios) que transmiten el mensaje sagrado<sup>117</sup> y de las que Viola se siente más identificado.

---

<sup>114</sup> Citado en CASTRO, E. (ed.): "Diálogo con Bill Viola", *Ubicarte* (2005).

<sup>115</sup> WALSH, J. (ed.) (2004)- Op. cit., p. 20.

<sup>116</sup> VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., p. 104.

<sup>117</sup> Op. cit., pp. 198-199.

En este punto de reflexión sobre las influencias y deudas intelectuales de Viola, se debe hacer hincapié sobre el budismo y la filosofía oriental, que se muestran evidentes en sus obras. El budismo y la filosofía oriental arraigaron en Viola a través de los talleres de lectura y meditación de la década de 1960-1970, y sus viajes a Japón. La sensación de calma y silencio que sintió ante la figura de Buda, la enfrentó con las sensaciones tensas que percibía en las iglesias cristianas<sup>118</sup>.

La salvación es el fin último del budismo<sup>119</sup>, que se sustentada sobre las cuatro verdades sagradas de Buda, para liberarse del sufrimiento y el dolor mundanos alcanzando el Nirvana; estas cuatro verdades parten del concepto de sufrimiento vital, siendo la causa de éste, la sed de existir provocada por la eterna rueda del ser y el perpetuo renacer. En definitiva, el Nirvana libera de la continua cadena de reencarnaciones (o del temor a ella) y del concepto de “eterno retorno” nietzscheano.

El budismo plantea la transitoriedad de toda existencia; todo es efímero, permaneciendo sólo la ley universal del cambio, de igual modo que Viola representa los ciclos de la naturaleza y la vida humana que nacen, mueren y se regeneran en obras como *The Passing* (1991).

También su profundización en las enseñanzas Zen con el sacerdote Daiju Tanaka durante su estancia de becario en Japón, que inspiraron su obra *Hatsu Yume - “First Dream”* (1981) y le condujeron a una nueva visión del arte más imbricado en la vida cotidiana y en los sentimientos humanos; un arte basado en la calidad de la experiencia, la profundidad del pensamiento y la devoción del artista.

Sus obras enclavadas en el espacio natural, muestran la psique humana como un elemento natural más interactuando con lo tangible, y de este modo, ellas definen nuestra verdadera realidad como seres humanos; esta especificidad del arte de Viola, se enmarca directamente en la influencia que tuvo la espiritualidad zen en él, al considerar la integración de lo natural con la obra humana y su psique como hace la escritura *kanji* japonesa<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> Para conocer el periplo de conocimiento oriental de Viola, véase su entrevista en: SHAMBHALA Sun Magazine (ed.): “La luz entra en ti”, *Arte y Parte* (2007), pp. 32-47.

<sup>119</sup> Para una visión genérica y acertada de este concepto ver “Budismo”, *Diccionario J. Ferrater Mora de filosofía*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001.

<sup>120</sup> VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., p. 149.

Las alusiones a la fusión del ser humano con la naturaleza y el paisaje, son constantes en la obra de Viola. En concreto define la “ecología” no como una expresión de la ciencia ligada a la biología, la botánica y la climatología, sino como un sistema más profundo relacionado con la filosofía y la moral –al estilo zen-, donde cada uno de sus elementos sea expresión de la totalidad; el ser humano se encuentra íntimamente ligado y supeditado al ciclo natural global, no siendo independiente del mismo, y por tanto, no debería incidir de forma aislada sobre él<sup>121</sup>.

Al no considerar el budismo la existencia del alma, desprecia la individualidad, y considera sólo la existencia de cinco elementos que le valdrán a Viola como ejes sobre los que construir su discurso: cuerpo o formas corporales; sensaciones, percepciones, impulsos y conciencia.

Como obra que compendia gran parte de las influencias filosóficas y religiosas en el pensamiento de Viola, -misticismo cristiano, la espiritualidad budista, y el ciclo de la vida-, tenemos la titulada, *La habitación de Catalina* (“Catherine’s room”, 2001) [4]. Esta obra se inspira en la predela del siglo XIV de Andrea di Bartolo (c. 1370-1428), *Santa Catalina de Siena en oración* (1393-1394)[5] donde se observa a santa Catalina de Siena orando en su celda.

Para Viola lo interesante es la propia predela como narradora de una secuencia cronológica a modo de *storyboard* cinematográfico<sup>122</sup>. Viola parte de la obra religiosa pero efectúa una relectura y transgresión de su inicial sentido visionario y religioso, con otro de meditación oriental trascendental. El artista capta en cinco pequeñas pantallas los diferentes momentos del día en la vida de una mujer; la actriz protagonista tiene la estética zen y medita, pero no ante una aparición de Cristo, sino durante la realización de tareas cotidianas. Viola apuesta aquí por una religión sin dios personal, al modo budista.

---

<sup>121</sup> Op. cit., p. 236.

<sup>122</sup> KIDEL, M.: *Bill Viola and Emergence*, 2003, vídeo documental.



[4] Bill Viola: *La habitación de Catalina* ("Catherine's room", 2001). Videoinstalación.



[5] Andrea di Bartolo (c. 1370-1428): *Santa Catalina de Siena en oración* (1393-1394). Temple sobre tabla. Getty Museum, Los Ángeles, EE.UU.

De este modo se observa con claridad, la diferencia entre la santidad y el deber del catolicismo, frente a la espiritualidad de las tareas cotidianas del budismo en la

estética concreta de esta obra<sup>123</sup>. Se nos presenta una vida normal, pero apreciándose una humildad que nos lleva a pensar en la vida trascendente de una mujer que va atravesando por diferentes fases de su vida, desde la juventud hasta la vejez y la muerte.

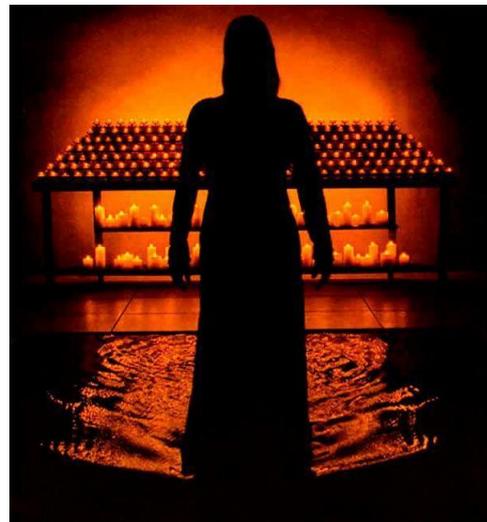
En su obra, Viola pretende confrontar modos de expresión icónicos y realismo óptico, o lo que es lo mismo, tradición y contemporaneidad. El artista crea un ambiente para la meditación -a través de la quietud, el color y la luz-, si bien el concepto de misticismo en Viola se centra en lo humano, y no en lo divino, como proceso de interiorización para llegar a un estado de equilibrio desde el enfrentamiento a sí mismo, un camino que lleva sin duda a las emociones.

La naturaleza también se encuentra muy presente, sobre todo en el cuarto panel [4.1], donde la ventana de la habitación es la única fuente de información externa que nos da cuenta del transcurso del tiempo y las estaciones del año, por medio de los cambios de luz exterior y los físicos de la rama del árbol.

La luz, tanto natural, como artificial por medio de las velas de la habitación, adquiere vital importancia; Viola trata sobre una metafísica de la luz en este cuarto panel, muy en consonancia con su obra *Mujer de fuego* (“Firewoman”, 2005) [6] perteneciente a la serie que sirvió de escenografía a la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner.



[4.1] Bill Viola: *Catherine's room*, 2001.



[6] Bill Viola: *Firewoman*, 2005.

<sup>123</sup> WALSH, J. (ed.) (2004)- Op.cit., pp. 35-36.

En el quinto y último panel [4.2], se nos muestra el color negro profundo, como el lugar que está más allá del tiempo<sup>124</sup>. Viola representa la sabia preparación para la muerte en un ambiente aséptico semblante al de la *Habitación de hotel* (1931) [7] de Edward Hooper, y muy distante de la visión de Santa Catalina moribunda viéndose coronada por los ángeles<sup>125</sup>.



[4.2] Bill Viola: panel quinto de *La habitación de Catalina* (“Catherine’s room”, 2001).  
Videoinstalación.



[7] Edward Hooper (1882-1967): *Habitación de hotel* (1931). Óleo sobre lienzo, 152,4 x 165,7 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

<sup>124</sup> BELTING, H. y VIOLA, B.: “Conversación”, *Las Pasiones*. Catálogo de la exposición Madrid, Fundación La Caixa, 2004, p. 177.

<sup>125</sup> DUQUE, F.- Op. cit., p. 190.

Como resumen del periplo sobre la fundamentación filosófica y místico-religiosa de las obras de Viola, se puede decir que éste pretende cerrar la Modernidad para que la Nueva Era Electrónica conecte con la Edad Media y la espiritualidad oriental<sup>126</sup>, alcanzando la Unidad plotiniana con un cariz *neorromántico* de retorno a la Naturaleza. Metafísicamente se colocaría Viola cerca del *ser* y lejos del *ente*; románticamente cerca de la fusión y la disolución, y lejos de la identidad y la separación entre cuerpos. En sus obras interactúan el cuerpo humano (en ocasiones el suyo propio) con elementos como el *vacío*, la luz, el fuego o el agua, para provocar emoción en el receptor<sup>127</sup>.

### **3. Nueva percepción y revolución del videoarte contemporáneo.**

Una vez analizadas en el anterior capítulo las bases intelectuales y culturales sobre las que se asienta la obra de Viola, abordo en éste su vertiente más técnica y de lenguaje videográfico.

#### **3.1 Contexto artístico: Artistas y tecnología que marcaron tendencia en su arte.**

El contexto artístico<sup>128</sup> donde Viola comenzó a familiarizarse con el lenguaje audiovisual, referido a influencias temáticas y técnicas empleadas, marca necesariamente su evolución temprana como artista de segunda o incluso tercera generación del videoarte.

El nacimiento del videoarte en la década de 1960, viene influenciado por un ambiente social y artístico rompedor con el concepto de género artístico tradicional, y capitaneado por artistas multidisciplinares que empleaban las nuevas tecnologías de modo experimental, probando la expresividad artística del nuevo medio<sup>129</sup>. Las desigualdades sociales conducentes a la lucha por los derechos civiles, el feminismo y las cuestiones de género, y la mayor conciencia ecológica, conforman el contexto sociocultural en el que se deben enmarcar las primeras obras de Viola.

En esta década, John Cage, Nam June Paik, Dick Higgins, George Maciunas y Wolf Vostell, todos ellos pertenecientes al movimiento *Fluxus*, desarrollaron un

---

<sup>126</sup> Op. cit., p. 166.

<sup>127</sup> Op. cit., pp. 160-161.

<sup>128</sup> Para tener una idea panorámica y clara sobre la evolución histórica del videoarte ver MARTIN, S.: *Videoarte*, Taschen, Colonia, 2006.

<sup>129</sup> Op. cit., pp. 7-8.

lenguaje multidisciplinar para su narrativa artística; unieron música, vídeo, televisión y performance. La relación de Viola con el dadaísmo de *Fluxus* se consolidó a través de su vinculación artística con el compositor John Cage -y su intérprete musical David Tudor-, y los pioneros del videoarte Nam June Paik y Wolf Vostell, que sembraron en Viola el interés por la experimentación artística y el vídeo. Estas influencias fueron determinantes para efectuar en sus obras la fusión totalizadora del arte y su incidencia en la conciencia del espectador<sup>130</sup>.

El verdadero inicio del videoarte se fija en la década de 1970, coincidiendo con los movimientos sociales en Estados Unidos y la aparición en el mercado de la cámara de vídeo portátil; movimientos estudiantiles contra la guerra del Vietnam, a favor del feminismo y la lucha por los derechos civiles de la etnia afroamericana, permiten al videoarte reflexionar sobre ellos, en su propio lenguaje artístico, y experimentar sobre sí mismo<sup>131</sup>.

El contexto artístico está dominado en ese momento por el *arte conceptual*, el *body art*, *land art* y el *arte de acción*, en conflicto todos ellos con los mass media (televisión, cine, radio). Viola, y en general los videoartistas, se vieron influenciados por ellos, en particular por los elementos narrativos conceptuales del tiempo, espacio y el cuerpo humano tratado performativamente.

La gran diferencia del vídeo con los otros medios audiovisuales anteriores, es la sincronía entre grabación analógica y digital, y su propio almacenamiento. La imagen no está plasmada en un medio como el celuloide cinematográfico, sino que se recupera tras decodificar el soporte donde se ubica. Este es el avance tecnológico más importante en el videoarte, el paso de una producción de imagen analógica a otra digital, fomentando y diversificando el lenguaje y narratividad artística<sup>132</sup>. La edición de la cinta de vídeo es el componente principal para el control temporal de la realidad grabada<sup>133</sup>; esta tarea se ha simplificado considerablemente con la edición controlada por ordenador que Viola empleó a partir de 1976.

---

<sup>130</sup> INGO F. WALTHER, A. (ed.): *Arte del siglo XX*, Taschen, Colonia, 2001, p. 583.

<sup>131</sup> MARTIN, S.- Op. cit., p. 12.

<sup>132</sup> Op. cit., p. 10.

<sup>133</sup> VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., p. 63.

En este ámbito, el videoartista para expresarse artísticamente, se ve obligado a gestionar tanto el uso de este nuevo modo de edición, como la consideración por parte del receptor de la imagen grabada como algo real en sí misma ajena a lo grabado, muy en sintonía con la famosa frase de McLuhan: “el medio es el mensaje”. Esta doble atención, provoca la tendencia de plasmación cada vez más fidedigna de la realidad por parte del videoartista.

Será a finales de la década de 1990, cuando el almacenamiento numérico de datos reemplazará a la grabación en cinta magnética, permitiendo la elaboración de la imagen simulada por medio de programas informáticos<sup>134</sup>.

El período comprendido entre las décadas de 1970 y 1980 vio consolidarse definitivamente al videoarte como lenguaje artístico, en concreto fueron cruciales las Documenta de Kassel 6 (1977) y 8 (1987)<sup>135</sup>.

En la década de 1980 en plena postmodernidad, surge la *instalación* como práctica mixta y multimedia, en la que objetos, imagen, sonidos y espacio, remedan a la vida, cual escena teatral<sup>136</sup>; también se creaban vídeos de escenificaciones performativas, rodadas en plató y con producción cinematográfica o televisiva, como las obras de Paul McCarthy<sup>137</sup>. La imagen y el objeto artístico funcionan en la obra de Viola, al tener como base la experiencia visual previa del espectador, favoreciendo su correcta recepción por medio de técnicas cinematográficas como la sala oscura y grandes pantallas que abarquen todo el campo sensitivo.

Cobran gran relevancia los códigos temporales, -Anri Sala considera el código del tiempo como la característica principal y diferenciadora del videoarte<sup>138</sup>-, aunque desde su creación el videoarte se ha basado en ellos, tanto en la grabación de acciones, como en la creación de una narratividad temporal; ya en la década de 1970 los artistas Bruce Nauman y Dan Graham emplearon en sus videoinstalaciones el sistema *live-feedback*, permitiendo el visionado instantáneo de la imagen captada por la videocámara en un monitor. La reducción de la velocidad de imagen es otro lenguaje temporal en

---

<sup>134</sup> MARTIN, S.- Op. cit., p. 11.

<sup>135</sup> Op. cit., p. 20.

<sup>136</sup> SAN MARTÍN, F. J.: “La escultura en la época de las vanguardias, un objeto fuera de lugar”, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra, Madrid, 2004, pp. 51-52.

<sup>137</sup> MARTIN, S.- Op. cit., p. 15.

<sup>138</sup> Op. cit., p. 7.

oposición al cinematográfico, distinguiéndose en él las *duration pieces* y el *hyper slow motion*. En las *duration pieces* la cámara enfoca un mismo objeto en la misma posición durante un largo período de tiempo, sugiriendo una ralentización de la imagen; mientras que en el *hyper slow motion*, por medios técnicos, se ralentiza efectivamente la imagen<sup>139</sup>. Todas estas técnicas serán llevadas a la excelencia por Viola.

Una constante en las obras de Viola es la visión cíclica del tiempo. Con sus composiciones audiovisuales libres de estructura narrativa y verbal, Viola ha querido aprehender la realidad más allá de la percepción del ojo humano, utilizando para ello, la ralentización de la imagen para restarle importancia al transcurrir del tiempo, y que la percepción visual de este fluir lento de la imagen, nos permita meditar y ahondar en nuestra conciencia.

Su definitivo desplazamiento desde postulados personalistas en sus vídeos de las décadas de 1970 y 1980, hacia la producción y lenguaje cinematográficos (actores, filmación en estudio, grabación con cámara de cine) para el videoarte y su decidida apuesta por el arte del Renacimiento y de la Baja Edad Media, lo realiza en 1995 en el marco de la 46ª Bienal de Venecia presentando su videoinstalación *Secretos enterrados* (“Buried Secrets”); también se produce en ese instante su definitivo apego al arte religioso cristiano<sup>140</sup>.

Será una etapa artística de transgresión de la imagen que comenzó con el vídeo, *El saludo* (“The Greeting”, 1995) [8], que formó parte junto con otras en la instalación del pabellón estadounidense de la Bienal.

La escena muestra la conversación entre una anciana y una joven embarazada que le susurra algo al oído, vestidas ambas con ropajes de colores llamativos, recordando a la Virgen María visitando a su prima Isabel para anunciarle su embarazo divino con un susurro a su oído; Viola se inspiró en el óleo sobre tabla del manierista Jacopo da Pontorno (1494–1556), *La Visitación* (c. 1528-29) de la iglesia de la Santissima Annunziata de Carmignano [9].

La imagen videográfica nos remite al tipo iconográfico de “La Visitación”, que representa la visita alegre de la Virgen María a su prima Isabel después de la

---

<sup>139</sup> Op. cit., p. 19.

<sup>140</sup> DUQUE, F.- Op. cit., pp. 182-183.

Anunciación, descrita por Lucas (1:36-56). El arte gótico representó este encuentro de manera formalista con una simple inclinación, mientras el Renacimiento introdujo de forma más generalizada el abrazo entre ambas<sup>141</sup>.

La escena tiene una evidente carga de tensión al interrumpir la conversación una tercera mujer, causándoles cierta incomodidad a las otras dos que no desean ser escuchadas. Viola traslada esta sensación incómoda al espectador empleando una imagen misteriosa de vídeo a tamaño natural y ralentizado al extremo, haciendo perdurar ese instante de forma molesta.

El uso del tamaño natural en la imagen ayudando a involucrar al espectador, permite su participación emocional en la escena, creando particularmente un nuevo escenario conceptual del antiguo cuadro. Pero Viola para conseguir la visión crítica del espectador, asegura la percepción original manierista y pictórica de la tabla, al emplear una gran lentitud de imagen y unos colores vivos similares a los utilizados por Pontormo; el momento minuciosa y pausadamente observado, se convierte en emblema de un intervalo de tiempo más amplio de la experiencia humana.

En esta obra Viola juega con el vuelo majestuoso -acentuado por el uso del *hyper slow motion*- de las telas, incidiendo en el tema ya clásico de las investigaciones del historiador Aby Warburg (1866-1933) sobre el uso de los pliegues de las telas en las obras de arte<sup>142</sup>, para alejarse de la imagen artística idealizada.

Se evidencia la representación de un saludo y conversación entre mujeres contemporáneas, ciertamente inspirados en un motivo religioso, pero con una clara pretensión por parte del artista de mostrar más los problemas de comunicación humana, que en despertar sentimientos religiosos<sup>143</sup>. A Viola le interesan los aspectos sociales del encuentro callejero, con sus saludos y abrazos.

---

<sup>141</sup> "La Visitación", *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

<sup>142</sup> Estudios reflejados en su obra *El nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli* (1893), en los que Warburg señala el propósito de Botticelli de alejarse del naturalismo idealizante, por medio del uso en sus pinturas de elementos accesorios en movimiento.

<sup>143</sup> DUQUE, F.- Op. cit., p. 185.

El verdadero drama del vídeo proviene de este encuentro social aparentemente trivial, humanizando el tema de la Visitación. Viola traduce una narración clásica católica, a un lenguaje corporal de lo cotidiano<sup>144</sup>.



[8] Bill Viola: *El saludo* (The Greeting”, 1995).  
Vídeo sobre pantalla de retroproyección



[9] Jacopo da Pontormo (1494–1556):  
*La Visitación* (c. 1528-29).  
Óleo sobre tabla, 202 x 156 cm.  
Iglesia de la Santissima Annunziata  
de Carmignano.

Se aprecia una evidente transgresión de un motivo religioso, tornándolo problema comunicativo contemporáneo. Al contextualizar la acción recogida por nuestra base de datos cultural en una época distinta a la de nuestro registro, Viola provoca que el espectador se replantee sus certezas respecto de la imagen concreta religiosa.

Su arte tuvo un giro importante cuando Viola fue invitado a participar en el curso académico de 1997-1998 del Getty Research Institute; el tema escogido de análisis para un grupo de especialistas e historiadores del arte fue *La Representación de las Pasiones*. Viola no sólo se sumergió en la literatura para inspirarse, sino que también frecuentó las galerías del Getty Museum para examinar las pinturas de la

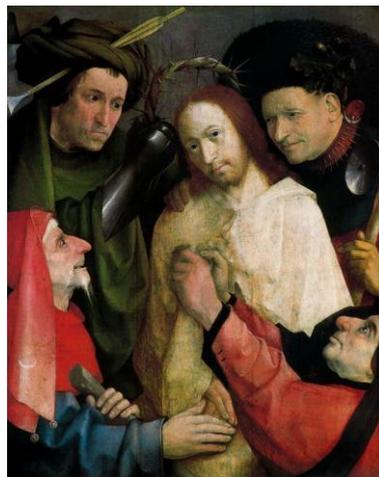
---

<sup>144</sup> DUNCAN, M.- Op. cit.

colección. *Las Pasiones* (“The Passions”)<sup>145</sup>, suponen para Viola explorar el poder y la energía de las emociones humanas inspirándose en imágenes devocionales de los pintores medievales y renacentistas, concretamente en su capacidad de reflejar las emociones en la pintura religiosa. Hace una recreación actual de escenas que conocemos tomadas de cuadros famosos pero que están presentes en nuestra vida diaria, que se centran en el mundo del sentimiento, de la memoria, de las ansias insatisfechas; confiriendo de este modo a sus escenas cotidianas, de una dimensión mística. Ejemplo magnífico de esta representación emocional lo tenemos en su obra *Quinteto de atónitos* (“The Quintet of the Astonished”, 2000) [10], cuyo título es homenaje al poeta sufí Yami (1414-1492). Para la realización de la obra Viola se inspiró en el cuadro de Hieronymus Bosch (1450-1516), *La burla de Cristo* (c.1490-1500) [11].



[10] Bill Viola: *Quinteto de atónitos* (“The Quintet of the Astonished”, 2000).



[11] Hieronymus Bosch (1450-1516): *La burla de Cristo* (c.1490-1500).

---

<sup>145</sup> Para un conocimiento global de la serie *The Passions*, es fundamental la lectura de WALSH, J. (ed.) (2004)- Op. cit.

Los actores protagonistas agrupados, atraviesan diversas situaciones emocionales, que por efecto de la ralentización de imagen, nunca se sabe donde comienzan y acaban con exactitud; precisamente estos pasos intermedios entre emociones, son los interesantes para su representación en las obras de Viola, es decir, representar lo que no pintaban los maestros antiguos<sup>146</sup>. Lo fundamental es captar los momentos que la pintura no puede conseguir, ya que esta nos ofrece solamente un instante, mientras que en la pantalla podemos seguir todo el proceso emocional individual de cada personaje en los llamados por Viola, “arcos de intensidad”<sup>147</sup>. Es fundamental señalar la total implicación de Viola en la sugestión de sus actores, por medio de la lectura individualizada de poemas de Rilke y San Juan de la Cruz.

La obra carece de cualquier tipo de narración, las figuras se estremecen completamente al margen de un hecho que motive sus expresiones, no hay una explicación, ni un contexto. De este modo, la imagen provoca en el espectador una profunda empatía, no existen distracciones, ni origen ni fin para los sentimientos de sosiego, desesperación, angustia, dolor, tristeza, ira, etc., ofreciendo infinitos registros emocionales y sus matices. El observador queda desarmado ante las imágenes y en silencio, solo enfrentado a esas pasiones que inequívocamente le llevan a la introspección de sí mismo. La espiritualidad, el autoconocimiento a través de nuestras propias emociones, si bien presentes en la larga tradición de la historia del arte, nunca fueron tan explicitadas como en las piezas de Viola.

En el plano técnico, la película de alta velocidad, la ausencia de sonido y la delicada iluminación, consiguen que se aprecien los más pequeños detalles y los matices más sutiles de la expresión de los cinco personajes que protagonizan la obra, creando un espacio subjetivo, psicológico, en el que el tiempo queda en suspenso tanto para los actores como para los espectadores; es el momento en que la obra, desde el flujo empático que le envuelve apenas sin darse cuenta, le devuelve a su propio yo. Asimismo utiliza otros recursos pictóricos, como la forma de presentar a las figuras en primer plano, que junto con las expresiones de los rostros y el desarrollo de gestos y miradas establecen una fuerte conexión con el espectador, -como ha ocurrido a lo largo de la historia del retrato-, como si visionaran la propia obra de El Bosco.

---

<sup>146</sup> Op. cit., p. 24.

<sup>147</sup> DUQUE, F.- Op. cit., pp. 186-187.

El color se hace otro recurso estilístico muy sugerente a la hora de evocar estas *pasiones*. Viola utiliza un formato de vídeo que genera una imagen hiperrealista, con colores muy nítidos y contrastados, que a su vez vuelven a remitir a la historia de la pintura, en especial los colores de la pintura religiosa de los flamencos e italianos de los siglos XV y XVI.

Las videoinstalaciones de esta serie se materializan por medio de su filmación en película de 35 milímetros a 300 fotogramas por segundo, y posteriormente en el estudio, los vídeos se ralentizan para que pueda advertirse perfectamente los cambios de expresión más minúsculos. Posteriormente las imágenes se transfieren a vídeo digital y se muestran sobre pantallas digitales planas colgadas de la pared como si fueran cuadros, con la voluntad de evocar las tablas devocionales tardo-medievales, con un pleno dominio de la tecnología digital.

Un hecho destacable acontece en esta década, y es la hibridación del vídeo con el cine en cuanto a géneros y definiciones<sup>148</sup>; aunque Viola y otros artistas graban su obra digitalmente modificando la imagen en el ordenador o efectúan todo el proceso de realización en sentido contrario, alejándose de los formatos de producción clásicos. Se constata en esta década, el hecho de una narración en vídeo con gran calidad fílmica, pero de sintaxis propia videográfica.

La evolución del lenguaje videográfico es nueva y vertiginosa, lo que ha suscitado discusiones académicas en cuanto a su verdadera consideración como arte. En la década de 1970 el teórico de la comunicación Vilém Flusser, se ocupó intensamente del vídeo en sus estudios, llegándolo a definir en 1991 como “un recuerdo dialogístico”; al mismo tiempo otros pensadores como Jacques Derrida, consideraban el videoarte en relación al resto de lenguajes artísticos, evidenciando esta confrontación de pareceres el carácter híbrido del videoarte<sup>149</sup>, que permite con mayor facilidad la hibridación de la imagen y su transgresión.

Dentro del colectivo de videoartistas existen grandes discrepancias de criterio respecto a la consideración de las características propias del medio; mientras el pionero Nam June Paik lo consideraba un modelo de vida, Bill Viola lo identifica con los

---

<sup>148</sup> MARTIN, S.- Op. cit., p. 21.

<sup>149</sup> Op. cit., p. 7.

procesos mentales del ser humano<sup>150</sup>; como reflexión clarificadora de esta consideración de Viola tenemos esta frase suya: “Sin comienzo/sin final/sin dirección/sin duración-el vídeo como una mente”<sup>151</sup>. Viola transita de un videoarte basado en los sentidos, hacia otro donde predominen los procesos de pensamiento y las estructuras conceptuales cerebrales que modificarán el término “arte conceptual”<sup>152</sup>. Viola quiere hacer partícipe al espectador, trasladando la misma estructura conceptual de ideas e imágenes cerebrales, a los sistemas tecnológicos de pensamiento artificial, y de este modo, activar todos los mecanismos cerebrales y de consciencia para lograr la comprensión total de su obra; en definitiva, busca que el observador capte su mensaje, pero dando rienda suelta a sus propias conclusiones íntimas.

Para Viola el sonido es parte consustancial en su arte. La importancia que le concede al sonido se forjó en su época de estudios musicales y colaboración con su profesor David Tudor, en el College of Visual and Performing Arts de la Universidad de Siracusa de Nueva York.; fruto de esta experiencia, es considerar el sonido como una materia a la que se podía dar forma, y a sus vídeos o videoinstalaciones como composiciones audiovisuales, -con ausencia de estructura narrativa y verbal al modo televisivo o cinematográfico tradicional-, pretendiendo una novedosa representación del mundo basada en la percepción, la imaginación, la conciencia, los sueños y la memoria del artista<sup>153</sup>. La ausencia de diálogos en sus vídeos, marca del mismo modo una característica propia de su arte que es la consideración de la palabra como ocultadora de la verdad, valiéndose tan sólo de la imagen y los sonidos para su narrativa; Viola considera que no debe haber intermediarios en la experiencia estética provocada entre el espectador y el objeto artístico<sup>154</sup>.

La tecnología del vídeo en manos de artistas de la talla de Viola, Gary Hill y Bruce Nauman, se convierte en mero soporte de transición hacia una realidad interior<sup>155</sup>.

---

<sup>150</sup> Op. cit., p. 6.

<sup>151</sup> VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., p. 78.

<sup>152</sup> Op. cit., p. 106.

<sup>153</sup> Citando a F. Popper, *L'art à l'âge électronique*, en MARIA GUASCH, A.- Op. cit., p. 449.

<sup>154</sup> En <http://www.rtve.es/alacarta/videos/television/metropolis-bill-viola/996783/>, consultado el 02/10/2011.

<sup>155</sup> INGO F. WALTHER, A. (ed.)- Op. cit., p. 615.

El propio Bruce Nauman escribió en 1967: “El verdadero artista ayuda al mundo revelando las verdades místicas”<sup>156</sup>.

Viola con su repertorio tecnológico y control formal parece sólo rivalizar con las obras de Gary Hill, cuyos vídeos sobre investigación del lenguaje y procesos cognitivos, operan en una especie de frecuencia estética paralela<sup>157</sup>.

### **3.2 Investigaciones de Viola en la teoría de la percepción para revolucionar el medio y lenguaje del videoarte.**

En todo este magma intelectual para dilucidar el sentido último de la imagen videográfica, Viola ha adoptado una postura clara de ligarla a fenómenos psicológicos de percepción visual y estados alterados de la conciencia. A este respecto, la videoinstalación forma parte fundamental de la producción artística de Viola, como herramienta creativa que genera la participación física y psicológica del espectador, ya que los elementos espaciales y temporales transitan por distintos niveles. Este lenguaje artístico es punto de encuentro del receptor, el artista y los mass media<sup>158</sup>, favoreciendo la interacción e influencia entre todos ellos, objetivo fundamental de Viola.

Rom Burnett considera que el proceso de visualización ha de crearlo el espectador<sup>159</sup>. Este concepto tiene su origen en los estudios visuales del siglo XIX en Alemania, donde Robert Vischer desarrolló la llamada *empatía* (“Einfühlung”) respecto a la obra de arte; la empatía es una forma de proyectarse en la obra y transformarla el propio espectador.

En el ámbito del videoarte, la instalación consagró lo que la crítica Lucy Lippard llamó "desmaterialización del objeto de arte", proponiendo una mayor participación del espectador al considerar más relevante la idea subyacente detrás de la obra, que su forma objetual<sup>160</sup>. En ella se constatan varias influencias: la desaparición de los límites de la obra, reflejándose en el diseño de los entornos, la psicoterapia freudiana y lacaniana; y el conceptualismo, que hace responsable al artista del contexto de su

---

<sup>156</sup> Op. cit., p. 616.

<sup>157</sup> DUNCAN, M.- Op. cit.

<sup>158</sup> MARTIN, S.- Op. cit., p. 16.

<sup>159</sup> CATALÁ DOMENECH, J.M.: *La forma del real. Introducció als estudis visuals*, UOC, Barcelona, 2008, p.

54.

<sup>160</sup> RUSH, M.: *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*, Destino, Barcelona, 2002, p. 116.

obra<sup>161</sup>. La videoinstalación tiene un componente claramente conceptual que deriva en un énfasis hacia la consciencia y el pensamiento. La participación activa y decisiva del espectador en la creación de las obras de Viola, es también una de sus señas de identidad diferenciales del resto de artistas contemporáneos. Su obra es plenamente intelectual, -no instintiva-, interesándole los procesos mentales de elaboración de las sensaciones visuales, y creando con sus videoinstalaciones, espacios de pensamiento; espacios estructurados sobre principios temporales apoyados en el movimiento de la imagen y de la mente del espectador<sup>162</sup>.

Se ha de señalar como novedad creativa y de investigación artística, el hecho que Viola basa buena parte de su arte en los hallazgos experimentales de la psicología de la percepción, en concreto, en los aislamientos sensoriales; este interés se contextualiza en la indagación de las posibilidades que el medio de grabación de vídeo le ofrece como sistema de percepción sensorial alternativo que facilite la *participación creativa* del espectador en la obra de arte. Es por todo ello que Viola pretende representar directa e indirectamente la percepción subjetiva, entendiendo el arte como la relación interactiva entre el espectador y la obra, siendo ésta misma, el objeto del discurso entre el artista y la comunidad<sup>163</sup>. Todo ello se aprecia en su instalación *Habitación para san Juan de la Cruz* (“Room for St. John of the Cross”, 1983), donde conjuga luz, imagen, espacio y sonido, de manera que interactúan con el espectador incitándole a la meditación; instalaciones como esta son recepcionadas como revelaciones por el espectador.

Como se explica en el Catálogo de la Exposición *Más allá de la mirada. Imágenes no vistas* (MNCARS, Madrid, 1993)<sup>164</sup>, Viola se adentra en el análisis de la percepción como algo pre construido, reflexiona sobre la selección de la mirada y sobre todo el condicionamiento de ideologías, creencias, visiones del mundo, costumbres y tradiciones que determinan esta selección.

---

<sup>161</sup> Op. cit., p. 148.

<sup>162</sup> En <http://www.rtve.es/alicarta/videos/television/metropolis-bill-viola/996783/>, consultado el 02/10/2011.

<sup>163</sup> JUDSON, W. D.: “Bill Viola: Allegories in Subjective Perception”, *Art Journal* 4 (1995), pp. 30-35.

<sup>164</sup> LAUTER, R., SYRING, M.L., ZUTTER, J., (ed.): *Más allá de la Mirada. Imágenes no vistas*. Catálogo de la Exposición Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993.

El interés de Viola por aspectos de la percepción humana se inició en 1973, cuando colaboró con David Tudor en el proyecto *Rainforest*, consistente en una serie de instalaciones y conciertos; será a raíz de esto, que Viola cambie su concepto de “percepción objetual”, por el de “percepción de campo”, considerando el sonido como un elemento matérico. A partir de este cambio perceptual, unirá en la narración de sus obras, el sonido, con la imagen y la luz; Viola de este modo conecta íntimamente los sentidos, el procesamiento neuronal, la memoria, y el resto de actividades mentales, planteando y realizando sus obras en base a esta conjunción de elementos, para expresar la experiencia humana por medio de la percepción de los mismos<sup>165</sup>.

Para Viola, el campo de la percepción es la consciencia, y no la captación sensitiva de la obra de arte por nuestros sentidos. La percepción sensorial es para viola una actividad espiritual, que conduce a una mayor conciencia de la naturaleza y la cultura. El paisaje y la imaginación, lo tangible y lo intangible, lo físico y lo mental, son caras de una misma moneda que pueden transformarse la una en la otra<sup>166</sup>. Viola también asume de *Fluxus* el interés por la participación del espectador, provocando en éste que la experiencia estética sea considerada como algo personal, único y evidentemente real.

La exploración de los aspectos psicológicos de la percepción en el videoarte se produce por vez primera con los trabajos de Peter Campus (n. 1937), Bruce Nauman y Vito Acconci<sup>167</sup>, que empleaban técnicas de videovigilancia en sus instalaciones, creando espacios donde el individuo podía encontrarse consigo mismo por medio de una atmósfera de quietud conformada por la oscuridad<sup>168</sup>.

Peter Campus en su obra *Travesía negativa* (1974), afrontó los problemas de comunicación grabando a los espectadores y proyectando dichas grabaciones en pantallas, para que ellos mismos las visionaran y dialogaran con sus propias identidades individuales.

---

<sup>165</sup> VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., p. 151.

<sup>166</sup> Op. cit., p. 219.

<sup>167</sup> RUSH, M.- Op. cit., p. 122.

<sup>168</sup> INGO F. WALTHER, A. (ed.)- Op. cit., p. 600.

El crítico estadounidense Thomas Hess ya dijo que un arte teatral como la videoinstalación, requiere de público para ser completo<sup>169</sup>. Viola considera fundamental la conciencia del espectador para dar sentido a su obra tras un complejo proceso creativo de filmación, fotografía, dirección de artistas y montaje para su realización; no considerando completa su obra, hasta que no es percibida e interiorizada por el receptor de la misma.

El intercambio de experiencias artísticas psicológicas entre videoartistas se puede observar en la obra de Viola, *Quinteto de atónitos* (“The Quintet of the Astonished”, 2000), claramente influenciada por la instalación de Bruce Nauman, *Vídeo de pasillo* (1968), en la que el espectador circulaba por un estrecho pasillo claustrofóbico que terminaba en unas pantallas, donde se veían las grabaciones de él mismo angustiado deambulando por el corredor<sup>170</sup>. Pero Viola se desmarca de sus contemporáneos al partir de arquetipos existenciales para imbuir al espectador en lo insondable de su consciencia, compuesta de ideas y fantasmas: los secretos del recién nacido (*Silent Life*, 1979); el grito de miedo (*Anthem*, 1983); el misterio del sueño (*The Sleepers*, 1992), y el silencio de la muerte y la esperanza de la vida (*Nantes Triptych*, 1992).

En la mayoría de las instalaciones de Viola, la secuencia de imágenes y la banda sonora son dramáticamente yuxtapuestas y estructuradas poéticamente, para de este modo aumentar la experiencia sensorial, y en algunos casos ponerla en duda; el ambiente oscuro, y a veces la configuración laberíntica de sus instalaciones, provocan la participación del espectador y los estados alterados de conciencia<sup>171</sup>. Cualquier persona que entre en uno de los espacios de las instalaciones de Viola se encontrará más o menos con el mismo ambiente visual y auditivo. Sin embargo, la experiencia ante una de estas obras es la de estar presenciando una *revelación*, que junto a su duración extendida indefinidamente, -tan característica de las instalaciones de Viola-, constituye una vivencia personal para cada espectador<sup>172</sup>. Viola una vez más siente empatía hacia el romanticismo, en concreto hacia la poesía romántica, al concebir la realidad como proyección de la naturaleza interna del ser humano. Su poética nos eleva, como dijo A.

---

<sup>169</sup> RUSH, M.- Op. cit., p. 136.

<sup>170</sup> Op. cit., p. 121.

<sup>171</sup> DUNCAN, M.- Op. cit.

<sup>172</sup> JUDSON, W. D.- Op. cit., pp. 30-35.

W. Schlegel en su obra *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1801-1804), “por encima de la realidad usual hacia un mundo de fantasía”<sup>173</sup>.

Todo este proceso de creación y forma narrativa está íntimamente relacionado con la Teoría de la *Gestalt*. Para esta teoría los datos sensibles particulares son dominados por la estructura total de la obra de arte; la obra considerada en su totalidad es algo más y algo distinto que la mera suma de sus partes<sup>174</sup>. En la primera mitad del siglo XX, los teóricos de la *Gestalt* (Ehrenfels, Wertheimer, Köhler y Koffka), afirmaban de modo experimental una serie de normas gestálticas visuales, pero no sólo referidas al ámbito sensitivo sino que abarcan el ámbito de lo emocional y del pensamiento.

La aplicación de la psicología gestáltica de la percepción para el análisis artístico lo encontramos en personalidades destacadas como Ernest Gombrich que considera que la actividad cognitiva de la percepción interviene en la construcción de la imagen<sup>175</sup>, rompiendo con la tendencia de la psicología analítica del siglo XIX<sup>176</sup>. Pero será Rudolf Arnheim quien aplico más profundamente la *Gestalt* para conformar la teoría del arte de la psicología de la forma. Para Arnheim, Estructura y Percepción como exploración activa, son los dos pilares sobre los cuales la *Gestalt* ayuda a definir el Arte, que es la elaboración de la realidad mediante las leyes de la visión de las formas y el bagaje propio del receptor<sup>177</sup>.

Como es constatable esta teoría encaja perfectamente con la poética estructuralista que emplea Viola para sus obras, para la consolidación de su particular sistema de relaciones que vincula a los elementos individuales de éstas, y sobre todo en el papel activo del espectador sobre ellas. La *estructura* de sus obras es objeto de un escrupuloso estudio y objetivación, para ser efectiva y conceptualmente recepcionada. Dos autores señalan, desde dos puntos de vista diferentes, el innegable cuidado de Viola en estructurar y hacer perfectamente legibles sus creaciones: Anna María Guasch denomina "vídeo estructural" los trabajos de Viola en la década de 1970<sup>178</sup>, quizás

---

<sup>173</sup> OYARZÚN, P.: “Categorías estéticas”, *Estética*. Trotta, Madrid, 2003, p. 86.

<sup>174</sup> “Teoría de la Gestalt”, *Diccionario de estética*, Crítica, Barcelona, 1998.

<sup>175</sup> MARTÍN-BARBERO, J.: “Estética de los medios audiovisuales”, *Estética*. Trotta, Madrid, 2003, p. 322.

<sup>176</sup> OCAMPO, E. y PERÁN, M.: *Teorías del arte*, Icaria, Barcelona, 1998, p. 163.

<sup>177</sup> Op. cit., p. 165.

<sup>178</sup> MARIA GUASCH, A.- Op. cit., p. 448.

fijando su atención en la organización narrativa; y por su parte, G. Youngblood califica de “estructuralismo metafísico” la narrativa de Viola al focalizar y priorizar esa misma organización estructural en su temática<sup>179</sup>.

Viola se muestra partidario de adoptar el estructuralismo en nuestra época como guía creadora y análisis de la obra de arte, aunque no desdeña al vídeo experimental anti-contenido; quizás Viola critica del estructuralismo su desprecio a la innovación en la creación artística<sup>180</sup> que emplea él mismo, para derribar por medio de sus videoinstalaciones, muros preconcebidos dentro de la creación y favorecer una nueva percepción del arte.

A diferencia de sus coetáneos, Viola es un mediador, por medio de lo simbólico e imaginario, entre lo real y lo que no se puede experimentar, al considerar el inconsciente estructurado como un lenguaje, tal y como afirmaría Jacques Lacan<sup>181</sup>. Respecto a la Retórica, Lacan describe a la metáfora (sustitución de un término por otro) y la metonimia (sustitución del todo por la parte, y relaciones contiguas entre cadenas de significantes), como ejes principales del lenguaje<sup>182</sup>; Viola emplea ambas en su discurso, por medio de la transgresión iconográfica y el aprovechamiento de la técnica videográfica para enlazar y crear nuevos significados y mensajes.

Viola emplea las características técnicas de la cámara descomponiendo y recreando su discurso narrativo imaginario, al mismo tiempo que lo sonoriza con una acústica ilegible, para sumir al espectador en su visión del inconsciente<sup>183</sup>; y mediante las emociones y la visión cultural del receptor, liga y resalta cada uno de los elementos integrantes de su poética, dando como resultado la creación de una obra de arte que mistifica y sacraliza la vida sencilla, al tiempo que transmite al espectador una elevación sentimental del presente. La imaginación y las posibilidades imaginativas de nuestra naturaleza, están siempre presentes en el trabajo de Viola. Para Viola, la videoinstalación representa nuestro cuerpo y mente, donde la mente es la imagen

---

<sup>179</sup> Para un mayor conocimiento del “estructuralismo metafísico” en Viola ver, YOUNGBLOOD, G.- Op. cit.

<sup>180</sup> VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., p. 103.

<sup>181</sup> SOLANS, P.: “El resplandor de la luz”, *Bill Viola. Night Journey*. Catálogo de la exposición Pollença, Iglesia del Convento de Santo Domingo, 2006, p. 52.

<sup>182</sup> MACEY, D.: “Jacques Lacan (1901-1981). Psicoanalista francés”, *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 195.

<sup>183</sup> DUQUE, F.- Op. cit., p. 163.

misma; imagen que se convierte en pensamiento proyectado sobre una pantalla, una especie de proyección exterior de la imagen interna a la que otorga el poder superior, donde los sueños y los recuerdos juegan un papel crucial. Para Viola los recuerdos son los canales para acceder a la eternidad<sup>184</sup>.

El resultado de las experimentaciones científicas en el campo de la percepción que más ha interesado a Viola, es la capacidad mental de invención de la percepción exterior, mostrada en las investigaciones del experto en comunicación de los delfines, el Dr. John Lilly. Viola ha indagado en esta realidad científica para alcanzar la objetivación de un ámbito de información ambiguo en cuanto a su significado, que provoque la “creación” por parte del observador de unos significados propios, que pueden divergir o complementarse con los del propio artista; esta circunstancia ya ha sido considerada tanto por artistas, como por la teoría de la percepción a lo largo de la historia<sup>185</sup>.

Viola saca provecho de las nuevas experiencias cognitivas que permiten los nuevos medios tecnológicos digitales, inspirado en las tres características que Walter Benjamin (1892-1940) en su obra, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1936), dio al cine<sup>186</sup>: identificación de las funciones artística y científica de la fotografía cinematográfica; correspondencia renacentista entre macrocosmos y microcosmos, fusionando cuerpo, perspectiva y el color; y por último, el valor del *primer plano* y la *cámara lenta*, en cuanto analizador del espacio y recreadora del tiempo, respectivamente. Viola al igual que Benjamin, emplea al unísono la tecnología y la psicología para incidir en el inconsciente; según Benjamin: “Gracias a la cámara hacemos por vez primera la experiencia del inconsciente óptico (*Optisch-Unbewussten*), al igual que gracias al psicoanálisis tenemos experiencia del inconsciente pulsional (*Triebhaft-Unbewussten*)”<sup>187</sup>. Pero en Viola, esta unión tiene una base arquetípica inspirada en Carl Gustav Jung (1875-1961)- más que una sexual freudiana<sup>188</sup>-,

---

<sup>184</sup> ISAR, N.- Op. cit., p. 338.

<sup>185</sup> VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., pp. 66-67.

<sup>186</sup> DUQUE, F.- Op. cit., p. 161.

<sup>187</sup> BENJAMIN, W.: *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1936), parágrafo XIII.

<sup>188</sup> DUQUE, F.- Op, cit., p. 162.

entendiendo el arte no desde un punto de vista estético, sino epistemológico en cuanto a su inmersión en un mundo arquetípico<sup>189</sup>.

Retornando a los aspectos más científicos, se puede relacionar el arte de Viola con ciertas investigaciones científicas neuronales, como se verifica en la conferencia *Poderoso derrame de iluminación* (“Powerful Stroke of Insight”, 2008) ofrecida por la doctora Jill Bolte Taylor en la fundación TED, en la que comenta su experiencia de alteración de la consciencia provocada por un derrame cerebral<sup>190</sup>; en este trance vital alcanzaba a experimentar las mismas sensaciones de alteración de la percepción que las obras de Viola pretenden inferir al espectador.

En el Departamento de Psiquiatría de Harvard, la doctora Bolte investiga las conexiones químicas de las neuronas para conocer cuáles son las diferencias biológicas entre un cerebro sano y otro enfermo. En esta conferencia explica que el ser humano busca identificar los sueños y conectarlos con la realidad, evitando de este modo, que se conviertan en delirios y enfermar mentalmente. Esta faceta del mecanismo cerebral humano es la que Viola emplea en la conceptualización de sus instalaciones, y de este modo, objetivar el lado más profundo de la psique humana.

Científicamente este comportamiento cerebral se explica por medio de las funciones diferentes de los dos hemisferios cerebrales. La doctora lo ejemplifica identificándolos como procesadores informáticos de información diferenciados: el hemisferio derecho sería un procesador en paralelo que se ocupa del momento presente, piensa en imágenes y aprende kinestésicamente por el movimiento del cuerpo, convirtiendo la energía en información a través de la consciencia; el izquierdo sería un procesador en serie que piensa de modo lineal y metódico concentrándose en el pasado y el futuro, elaborando la información presente con el conocimiento adquirido en el pasado y proyectándolo al futuro. El hemisferio izquierdo piensa en forma de lenguaje, es mi propia voz, mi consciencia, que me dicta en forma de lenguaje las acciones que debo hacer, y sobre todo, me proporciona la conciencia de *ser* individual.

La neuróloga sufrió en el hemisferio izquierdo el derrame cerebral que le ocasionó una primitivización de sus movimientos, y una modificación de la consciencia

---

<sup>189</sup> VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., p. 246.

<sup>190</sup> En [http://www.ted.com/talks/jill\\_bolte\\_taylor\\_s\\_powerful\\_stroke\\_of\\_insight.html](http://www.ted.com/talks/jill_bolte_taylor_s_powerful_stroke_of_insight.html) consultado el 14/10/2011.

que le provocó un cambio en la percepción normal del mundo real, transportándola a un mundo “esotérico” donde sólo percibía la “energía” en comunión con ella, desconectada del mundo exterior. En este nuevo estado de consciencia, ella identificaba lo físico y lo espiritual, su cuerpo y su alma, alcanzando el Nirvana, que según sus palabras: “es un mundo de personas hermosas, tranquilas, compasivas, que tenían consciencia de poder visitar este espacio las veces que quisieran dando un paso a la derecha de su hemisferio izquierdo”.

La doctora Bolte dice que “el ser humano es la fuerza generadora de vida del universo, poseedor de destreza manual y dos mentes cognitivas, lo que le permite elegir en cada momento quién es y como estar en el mundo”. Viola conecta con esta experiencia mística al querer inferir en el espectador lo que una persona puede alcanzar por sí misma: el logro de la perfección o Nirvana.

Desde el terreno científico, las investigaciones de la percepción sinestésica o paraestésica con base en la neurofisiología, permiten a Viola articular su obra alrededor de una poética en la frontera entre lo real y lo espiritual; este lenguaje se asemeja a un recorrido psicográfico del situacionismo.

Viola pretende mediante la tecnología “punta”, aproximar las fronteras cognoscitivas, imaginarias y afectivas de la ciencia y el arte, proyectando un ideal antropológico de “unidad”<sup>191</sup>. Esta “unidad” produce una globalización perceptiva y mental que conduce a la sinestesia (intercomunicación o integración de los sentidos)<sup>192</sup>. Viola ha logrado transmitir en sus obras esa conciencia *sinestésica* de Johann Gottfried von Herder (1744-1803), que nos hace sentir familiarizados con las cosas y participar con ellas de frecuencias de intensidad compartidas<sup>193</sup>; nos hace descubrir la conjunción existente entre *psique* y *cosmos* que el *convencionalismo lingüístico* de hegeliano nos ha querido negar<sup>194</sup>.

Viola se sitúa entonces entre dos eras, una en la que predominaría la letra impresa, y otra donde lo hace la pura imagen<sup>195</sup>, o como el mismo dice: "abandonamos

---

<sup>191</sup> JIMÉNEZ, J.- Op. cit., p. 219.

<sup>192</sup> Op. cit., p. 220.

<sup>193</sup> DUQUE, F.- Op. cit., p. 157.

<sup>194</sup> Op. cit., p. 158.

<sup>195</sup> Op. cit., pp. 158-159.

el razonamiento deductivo y nos dirigimos a modelos de tipo asociativo"<sup>196</sup>. En obras como *El cruce* ("The Crossing", 1996) se muestra esta transición entre letra e imagen que Viola pretende consolidar; en sus obras rechaza todo rastro de signos convencionales reconocibles: no emplea música, la voz humana apenas es audible, empleando tan sólo la imagen poderosa como instrumento inteligible, y la interacción sensorial entre su obra y el espectador.

Viola pretende recorrer el camino inverso al de la codificación de la imagen icónica, empleando la imagen mental, y la luz en tiempo real: maneja la memoria a largo y corto plazo, así como la imagen retiniana del espectador. Para realizar este ciclo inverso, Viola trata de emplear cada vez mejor los avances tecnológicos para poder captar en plenitud la experiencia humana<sup>197</sup>. Este es el sentido final de sus investigaciones artísticas alrededor de los avances científico-técnicos.

### **3.3 Originalidad e influencia de su obra en artistas contemporáneos.**

Dentro de este lenguaje artístico audiovisual, Viola está considerado un pionero del videoarte, -junto a artistas como Nam June Paik o Gary Hill-, contribuyendo 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.

En Viola, se constata una evidente influencia del desarrollo de la técnica y el lenguaje videográfico en su arte, fundiendo y transformando en sus obras la imaginaria y temas de inspiración de otros videoartistas de su generación, por ejemplo, la filosofía postmística del filósofo Ludwig Wittgenstein reflejada en la obra de Gary Hill (1951). Y entonces, ¿qué hace de Viola una excepción en el lenguaje del videoarte?

Es el tridente compuesto por el pensamiento filosófico-religioso, la tecnología y la ciencia médica centrada en la percepción sensitiva humana y los estados alterados de la conciencia, lo que constituyen conjuntamente el instrumento intelectual y material para dejar constancia perceptiva de sus conceptos vitales, diferenciándole claramente del resto de videastas contemporáneos.

---

<sup>196</sup> VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., p. 243.

<sup>197</sup> Op. cit., p. 123.

Para el profesor Enrico Crispolti, un artista que pueda ser destacado de sus contemporáneos, es aquel que se distancia de su realidad contextual para conseguir modificarla. Esta modificación de la realidad será por medio de un lenguaje visual, -no mera “poética”-, rompedor con sus coetáneos, debiendo ser historiográficamente estudiado por el historiador en sus términos, alcance y modos de ruptura<sup>198</sup>. Tras esta afirmación me dispongo a mostrar en este capítulo los puntos de ruptura de Viola respecto al videoarte actual, y consolidarse de este modo como un creador de “obras maestras”.

Según el filósofo Arthur C. Danto, Viola es un hacedor de “obras maestras” en plena fase “posthistórica” del arte donde todo vale, y por esta razón, es más destacable el continuar creando esta tipología de obras enmarcadas en un concepto de arte caduco<sup>199</sup>. Danto señala el “intento de situar a la humanidad dentro de una visión profunda de la vida”, como determinante para considerar a alguna de las obras de Viola como “maestras”<sup>200</sup>.

Como todo gran *maestro*, Viola ha sabido compaginar los conocimientos, temas y avances tecnológicos del arte de su tiempo, con una originalidad creativa de primer orden. En él podemos identificar todos y cada uno de los movimientos, asuntos y tendencias artísticas del videoarte, pero sin encasillarse en ninguno de ellos; Viola al igual que en su tiempo hizo Picasso, los absorbe, trabaja, y saca partido de lo mejor de cada uno de ellos fusionándolos armónicamente en sus obras, para evolucionar sobre su propia senda creativa.

En el contexto actual del arte se evidencia que la alta cultura ha caído en brazos de la industria del ocio y el entretenimiento, ofreciéndonos tan sólo una ristra de reflexiones meta-culturales<sup>201</sup>; pero Viola parece querer incidir en una identificación de su arte con la alta cultura, al proyectar cuestiones propias de ella, como los sentimientos y el sentido de la vida.

---

<sup>198</sup> CRISPOLTI, E.- Op. cit., pp. 51-52.

<sup>199</sup> JARQUE, V.: “Bill Viola. Videoarte y filosofía”, *Archivos de la filmoteca* 55 (2007), p. 208.

<sup>200</sup> DANTO, A. C.: “La idea de obra maestra en el arte contemporáneo”, *¿Qué es una obra maestra?*. Crítica, Barcelona, 2002, p. 144.

<sup>201</sup> CARRILLO, J.- Op. cit., p. 134.

Otra de las cuestiones relevantes en la reflexión sobre la obra de Viola y su contemporaneidad, puede ser la tendencia del arte actual a fundirse con la realidad -en el caso de Viola con la psique humana-, ya planteada en la *vanguardia histórica*, y que tanta polémica despierta hoy en día.

De los “nuevos medios”, Viola dice: “nos devuelven el mundo, y por eso son mucho más profundos y misteriosos de lo que la gente cree. Por naturaleza, son instrumentos no primariamente de visión, sino de filosofía en un sentido antiguo, original”<sup>202</sup>. Las imágenes grabadas son huellas inmediatas del mundo, que nos permiten observarlo sin la separación entre sujeto y objeto<sup>203</sup>.

Las compartimentaciones del arte han sido violentadas por la globalización económica, no existiendo hoy en día la fusión del arte con la vida “real”, y perdiendo además, la autonomía tautológica que tuvo en el siglo XX.; esta última es una cuestión que Viola quiere recuperar para dignificar otra vez al arte. Proyectos como el “Space Invaders” de la artista noruega Anne-Britt Rage, donde ella coordina una investigación multidisciplinar sobre el auge de la extrema derecha en los países desarrollados, da muestras de esta pretensión de fusión artística con la vida<sup>204</sup>. Esta propuesta ya fracasó con la *vanguardia histórica*, pero hoy se intenta subsanar el error manteniendo el alto grado de distinción del arte dentro de la sociedad; es decir, sólo desde sus características propias, el arte puede fusionarse con lo *real*. Pero esta opción puede conducir a la obra de arte a ser un mero objeto esteticista dentro de cualquier “contenedor” cultural al uso.

Yves Michaud manifiesta esta doble realidad del arte contemporáneo: interactuar con la realidad y mantenerse en la esfera del Gran Arte decimonónico<sup>205</sup>; es la llamada contradicción estructural.

Las obras de Viola logran reunir armónicamente ambas direcciones contemporáneas del arte; tratar asuntos trascendentes del ser humano, manteniendo altas dosis estéticas que los identifica como obras de arte. Viola juega, para alcanzar este propósito, con los diferentes registros de la percepción y recepción del arte.

---

<sup>202</sup> VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., p. 256.

<sup>203</sup> DUQUE, F.- Op. cit., p. 164.

<sup>204</sup> PERÁN, M.: “*Space Invaders (o el arte entre la disolución y la distinción)*”, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra, Madrid, 2004, pp. 157-158.

<sup>205</sup> Esta doble realidad la puso por vez primera de manifiesto Yves Michaud, en su obra *Unne approche ethnographique de l'art contemporain* (2003).

Vicente Jarque delimita las innovaciones artísticas de Viola en el videoarte: la carga cósmico-existencial de sus imágenes; el uso de modelos artísticos del pasado; y por último, su interés por la memoria y espiritualidad religiosa para acotar su concepto de tiempo<sup>206</sup>.

Matizando esta opinión de Jarque, considero que la carga cósmico-existencial de sus imágenes, corresponde más bien a un sentir existencialista propio de Viola, compartido con gran parte de los artistas contemporáneos.

El uso de modelos artísticos del pasado es seña de identidad de los artistas postmodernos, y no supone ningún rasgo diferencial exclusivo. Pero sí es cuestión diferenciadora del arte de Viola respecto al resto de sus contemporáneos, la transgresión de significancia de esos modelos clásicos por medio de la tecnología digital y las investigaciones científicas sobre la percepción.

Si comparto plenamente que el empleo de los mecanismos de la memoria, unido al interés indiscutible de la espiritualidad, doten a las obras de Viola de un toque distintivo y de calidad intelectual que lo destaquen del resto de artistas. La arraigada fundamentación en el pensamiento religioso trascendente y el filosófico para la conceptualización de sus obras, y la representación de la fe, -en gran parte desaparecida desde el apogeo del expresionismo abstracto-, marca una ruptura radical con las hipótesis dominantes del arte contemporáneo, tal vez mejor caracteriza por el espectáculo hueco de Damien Hirst<sup>207</sup>.

Por su parte, Félix Duque destaca tres características propias en el arte de Viola<sup>208</sup>: un estricto encasillamiento en el videoarte, sin adentrarse en otras experiencias tecnológicas; una perfección técnica e intenso lirismo que pone de actualidad el debate sobre la *belleza*; y por último, su ambición de *retorno a la metafísica* y abandono de la lógica hegeliana, representada sobre pantallas de plasma LCD.

Duque considera el encasillamiento estricto de Viola en la praxis común del videoarte, no siendo esta visión correcta, al evidenciarse varias innovaciones propias de

---

<sup>206</sup> JARQUE, V.- Op. cit., pp. 209-210.

<sup>207</sup> DUNCAN, M.- Op. cit.

<sup>208</sup> DUQUE, F.- Op. cit., p. 151.

Viola que producen su comentado lirismo, gracias a un uso tecnológico puntero del vídeo de carácter marcadamente cinematográfico.

Viola se situaría también fuera de la corriente postmoderna para inscribirse en la definida por Donald Kuspit como la “New Old Masters”, dominada por lo que llama la “matriz de sensaciones”. Viola sigue vinculado al arte “histórico” pero empleando medios tecnológicos digitales, con una finalidad acorde con su tiempo; sitúa el arte del pasado en un contexto de arte digital y viceversa.

Viola, como los videastas Mary Lucier y los Vasulka (Steina y Woody), centra su objetivo en la percepción visual, la memoria, la pérdida, el misticismo, y la estética<sup>209</sup>, en lugar de incidir en temáticas más comunes del videoarte contemporáneo: crítica política; ecologismo; crítica de los “mass media”.

Pero quizás sea Viola el artista que más incide en estas temáticas (percepción visual, la memoria, la pérdida, el misticismo, y la estética), insuflándolas de un marcado lirismo<sup>210</sup>.

La clara vocación espiritual y religiosa sin adscripción confesional del arte de Viola es compartida por Jarque y Duque; el segundo opina que Viola produce imágenes *sacras* que contienen arte, filosofía y religión, tratando de cuestiones esenciales del ser humano<sup>211</sup>. El mejor ejemplo del cariz casi místico que puede adoptar el videoarte es la obra de Bill Viola<sup>212</sup>, donde se integran la experiencia mística y estética siendo el lirismo su amalgama. Esta declaración puede llevarnos a considerar a Viola como un *postmístico*, que aúna en su experiencia artística lo trascendente y la tecnología punta, para hacer creer al espectador en la existencia de ese otro mundo imperceptible por nuestros sentidos y sólo aprehendido por nuestra consciencia, siendo ésta su *revelación* al mundo de su arte.

Otro punto de apoyo de la singularidad de su obra es la utilización arriesgada, experimental y siempre en vanguardia, de los adelantos tecnológicos videográficos. A lo largo de su carrera y escritos, Viola siempre muestra una constante preocupación y

---

<sup>209</sup> RUSH, M.- Op. cit., p. 138.

<sup>210</sup> Op. cit., p. 140.

<sup>211</sup> DUQUE, F.- Op. cit., p. 153.

<sup>212</sup> LUCIE-SMITH, E.: *Artes visuales en el siglo XX*, Könemann, Colonia, 2000, p. 376.

debate acerca del desarrollo tecnológico e intelectual del videoarte; en concreto, considera que el principal problema del videoarte actual es acotar la realidad que se quiere expresar, no construirla<sup>213</sup>. Su presupuesto artístico parte del concepto infinito de la realidad, y la restricción necesaria de la misma por los sentidos para evitar la “saturación de lo real”, que ya expresaron el filósofo Henri Bergson (1859-1941) y el polifacético místico William Blake (1757-1827)<sup>214</sup>.

Viola remite a la creación artística de la música clásica india, en oposición a la occidental, como ejemplo de su pensamiento creativo; la primera parte de un sonido preexistente -no así la occidental-, de un zumbido producido por la *tambura* a partir del cual, acotándolo y modificándolo con la improvisación, se crea una melodía<sup>215</sup>. Del mismo modo Viola pretende acotar la realidad, -el zumbido de la *tambura*-, por medio del montaje videográfico. Pero Viola incide, no tanto en la importancia de los avances tecnológicos del vídeo, como en la necesidad vital del artista para conocer el mundo y su propio ser; una vez alcanzado este conocimiento, se puede a través del dominio de la técnica, expresarlo adecuadamente. Viola cita una frase de Jalaluddin Rumi (1207-1273), el poeta místico sufí persa, remarcando la primacía del conocimiento sobre la técnica:

“Los nuevos órganos de percepción surgen como resultado de la necesidad, así pues aumenta tu necesidad para que puedas aumentar tu percepción”<sup>216</sup>.

Viola alienta a los videoartistas a plantearse primero un discurso y significado de la obra de arte, al que la tecnología se adapte, antes de que ésta domine el sentido último de la creación artística. Los avances tecnológicos permiten, en definitiva, agrandar la temática a tratar en la obra y mejorar sus modos narrativos; la tecnología no debe ser un fin artístico, sino un medio<sup>217</sup>.

Viola a lo largo de su carrera ha ido evolucionando desde la técnica videográfica, al uso casi exclusivo de la producción cinematográfica, lo que en cierto modo lo aleja del videoarte contemporáneo. Elabora sus videoinstalaciones como un

---

<sup>213</sup> Esta cuestión la aborda Viola en VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., pp. 59-72.

<sup>214</sup> Op. cit., pp. 59-60.

<sup>215</sup> Op. cit., pp. 60-61.

<sup>216</sup> Op. cit., p. 152.

<sup>217</sup> Op. cit., p. 110.

director y productor cinematográfico<sup>218</sup>, rodeado y asistido por colaboradores como el director de fotografía John Dawson; Kira Perov, su mujer y productora ejecutiva, y unos actores a los que sugestióna mediante lecturas poéticas y entrevistas psicoanalíticas personalizadas, para que interpreten lo más fielmente posible, su rol en la grabación; en definitiva, dispone de un verdadero taller de pintor clásico, siendo una diferencia sustancial con los videoartistas coetáneos.

Viola graba cinematográficamente para posteriormente, pasar esta cinta a vídeo digital y modificarla con mayor facilidad según sus criterios artísticos, alejándose considerablemente de las técnicas y lenguaje propios de las primeras videoinstalaciones que se plasmaban con grandes proyecciones de imágenes manipuladas con sonidos; así consolida un modo de expresión cercano al pictórico, capta el mundo real para modificar posteriormente las cintas de vídeo grabadas para manifestar su yo más recóndito. Sus obras deben funcionar como cuadros enmarcados con pantallas planas LCD o plasma sobre la pared, donde el espectador aprecie sus imágenes silenciosas y casi inmóviles por el *slow motion*. Todas estas características de su arte se aúnan para provocar la implicación del receptor en la construcción y sentido final de la obra de arte.

Respecto de otra reputada opinión del artista y teórico de los medios Peter Weibel, sobre que la cultura actual está dominada por lo *estético y objetual*, mientras que el *movimiento* y el *tiempo* siguen marginados<sup>219</sup>, Viola mantiene una postura de práctica creativa contraria a la misma, ya que fusiona lo estético-objetual con lo espacio-temporal de forma efectiva y genial. El empleo magistral de la reducción de la velocidad de imagen, es una característica señera de Viola en el contexto artístico contemporáneo. Buen ejemplo de un uso innovador de los códigos temporales lo podemos admirar en la obra de Viola, *El estanque que refleja* (“The Reflecting Pool”, 1977)<sup>220</sup>; desarrollándolos magistralmente con posterioridad en *El saludo* (“The Greeting”, 1995)<sup>221</sup>.

---

<sup>218</sup> Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (ed.): *Bill Viola: Las horas invisibles*. Catálogo de la exposición Granada, Museo de Bellas Artes, 2007, pp. 10-12.

<sup>219</sup> INGO F. WALTHER, A. (ed.)- Op. cit., p. 619.

<sup>220</sup> Ver comentario completo de la obra, en su apartado particular de este trabajo.

<sup>221</sup> Ver comentario completo de la obra, en su apartado particular de este trabajo.

La peculiaridad del arte de Viola parte de considerar el objetivo de su cámara como su visión y el montaje de sus grabaciones como su propio pensamiento<sup>222</sup> alrededor de lo grabado y sus posibilidades significantes; con estos presupuestos Viola considera todo su trabajo como un camino para su autoconocimiento. Al hilo de este concepto y a propósito de su obra *Razones para llamar a una casa vacía* (“Reasons for Knocking at an Empty House”, 1983), dijo: "Mi trabajo está centrado en un proceso de descubrimiento y realización personal. El vídeo es parte de mi cuerpo; es intuitivo e inconsciente"<sup>223</sup>.

El historiador Vicente Jarque, posiciona el arte de Viola, entre dos modos de afrontar la búsqueda de sentido al arte tecnológico en la cultura<sup>224</sup>: el *neoespiritualismo tecnológico* de Erik Davis (*Techgnosis*, 1998), donde explica la existencia de un *metaverso* o universo ordenado por un espíritu colectivo, virtual, constituido en la red global; y con un sentido más negativo, lo “post-humano” pregonado por Arthur Kroker (*Data Trash: The Theory of the Virtual Class*, 1995), donde el ser humano físico ha de adaptarse a la Red.

Los cuerpos de Viola no representan certezas, sino que plantean interrogantes acercándose de este modo a las propuestas artísticas posthumanas plasmadas en la exposición *Post Human* (Lausana, 1992) comisionada por el norteamericano Jeffrey Deitch; comparte con ellos el entramado de representación formal-simbólica del cuerpo humano<sup>225</sup>, objetivada en los “ángeles” que Viola muestra en obras como *Cinco ángeles para el milenio* (“Five Angels for the Millennium”, 2001). El cuerpo se desmaterializa en Viola, no tiene límites fijos, es proteiforme y mutante al transitar por los elementos (fuego y agua) en un continuo y cíclico “eterno retorno” de Nietzsche, como se aprecia en su obra *El cruce* (“The crossing”, 1996).

También comparte el presupuesto posthumano de considerar que los avances tecnológicos permitirán la transformación del cuerpo y la psique<sup>226</sup>, aunque sin incidir en el físico sino en la mente; Viola hace meramente un uso instrumental de estos

---

<sup>222</sup> En <http://www.rtve.es/alacarta/videos/television/metropolis-bill-viola/996783/>, consultado el 02/10/2011.

<sup>223</sup> RUSH, M.- Op. cit., p. 145.

<sup>224</sup> JARQUE, V.- Op. cit., p. 209.

<sup>225</sup> MAYAYO, P.: “*La reinención del cuerpo*”, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra, Madrid, 2004, p. 88.

<sup>226</sup> Op. cit., p. 89.

avances y del videoarte. Debemos interrogarnos si tras lo posthumano, no se esconde el deseo de trascender los límites físicos corporales para acceder a otro mundo invulnerable de la consciencia, reforzándose así el dualismo cuerpo-mente<sup>227</sup>. Esta cuestión si la define clara y afirmativamente Viola en sus obras, que buscan lo trascendente.

Un rasgo característico de lo posthumano es la búsqueda de una exacerbada individualidad, de la que Viola se desmarca, al proponer una temática común a todo ser humano: los sentimientos y las claves de nuestro mecanismo mental frente al mundo. Viola desecha la idea “ilustrada” de individuo para ofrecernos la postmoderna de grupo, ensalzando lo que une al ser humano en lo verdaderamente inalterable de sus mecanismos psicológicos.

Según Jean-Pierre Dautun en su obra, *10 modèles d'analyse d'image* (1995), cuando el espectador analiza una imagen realiza dos procesos al unísono: el análisis del contenido de la imagen, y el examen del soporte tecnológico<sup>228</sup>; sin embargo la opinión de Dautun contrasta con la del integrante de la Escuela de Warburg, John Berger, que en su libro *Modos de ver* (1975), insinúa en algún capítulo que las imágenes hablan por sí mismas sin atender al medio<sup>229</sup>. Este doble análisis del espectador lo emplea Viola para combinar el significado de la imagen, con las características del medio en forma de modo expositivo y tecnología aplicada, obligándole a definir exactamente las características de las mismas dentro de una determinada obra, para alcanzar su pretendida significancia objetual.

La fusión entre tecnología, consciencia y cultura visual será privilegiada por Viola en su obra. La noción de que la cámara es a la vez metáfora y vehículo de la consciencia y del conocimiento, trascendiendo simplemente la visión óptica, recuerda la premisa expresada por el cineasta radicalmente innovador, Stan Brakhage, en su texto de principios de la década de 1960 *Metaphors on Vision*: “Imagina un ojo libre de las leyes de la perspectiva diseñadas por el hombre, un ojo sin los prejuicios de la lógica de la composición, un ojo que no responde al nombre de cada cosa, sino que debe descubrir cada objeto que ve, a través de una *aventura de la percepción*”.

---

<sup>227</sup> Op. cit., p. 105.

<sup>228</sup> CATALÁ DOMENECH, J.M.- Op. cit., p. 42.

<sup>229</sup> Op. cit., p. 43.

Mientras que Brakhage busca la expresión directa en la película de la experiencia intensificada y libre de regulaciones culturales (al igual que los pintores expresionistas abstractos con los cuales su trabajo ha sido comparado), el trabajo de Viola incorpora tanto las metáforas conceptuales del medio de su elección como de las diversas culturas, antiguas y modernas, orientales y occidentales, en las cuales se ha sumergido y provocado su hibridación. Sin embargo, en su búsqueda de iluminación a través de la atención de la experiencia trascendente, Viola es el heredero de una tradición romántica de la cual Brakhage es una parte reciente<sup>230</sup>.

Cuestión importante que muestra Viola en su videoinstalación *Avanzando cada día* (“Going Forth By Day”, 2002)<sup>231</sup>, es como la tecnología óptica ha modificado la lógica y el modo de ver una obra de arte por el espectador actual; su mirada ante una obra del pasado, no tiene nada que ver con la de un coetáneo de la misma; este hecho lo ejemplifica con la obra que le sirvió de inspiración, *El Sueño del Papa Sergio* (Roger van der Weyden, 1437. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles), donde se observan diferentes pasajes de la vida de este Papa en el mismo plano pictórico espacio-temporal<sup>232</sup>.

En esta obra, Viola hace el camino inverso al artista medieval, proyectando y secuenciando unidas por el montaje diferentes acciones grabadas en distintos momentos y espacios, pero al modo representacional medieval. Transgrede la lógica visual contemporánea, ocasionando la duda en el espectador que se cuestiona las imágenes, y que las debate y procesa mentalmente en su interior.

Para la transgresión espacio-temporal de la estructura perceptiva humana, Viola emplea el *hyper slow-motion*, siendo buen ejemplo su obra *El saludo* (“The Greeting”, 1995) donde muestra diferentes estados de ánimo humanos, ofreciendo a la vez, una visión postmoderna de modelos artísticos medievales y renacentistas. El uso del *hyper slow motion* alcanza en Viola una de sus cotas más altas en el lenguaje videográfico, dejando rastro evidente en obras cinematográficas como *Matrix* (Andy y Lana Wachowski, 1999) y *Melancholia* (Lars Von Trier, 2011).

---

<sup>230</sup> JUDSON, W. D.- Op. cit., pp. 30-35.

<sup>231</sup> Analizo esta obra con mayor profundidad en otro apartado del trabajo.

<sup>232</sup> KIDEL, M.: *Bill Viola and Emergence*, 2003, vídeo documental.

La *slow motion* también ha calado en los videoartistas, como herramienta que permite ahondar en aspectos psicológicos y socioculturales de la imagen, como realiza en sus obras Douglas Gordon (n. 1966) diseccionando las imágenes grabadas del pasado dotándolas de mayor significancia<sup>233</sup>.

La memoria y la espiritualidad religiosa, le sirven a Viola para acotar y mostrar su concepto de tiempo como fundamento de la vida humana, rescatándolo del papel perdido en el arte actual.

Viola al respecto del uso del tiempo en sus vídeos nos dice:

“El material básico del vídeo 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. (...) El concepto de duración es para la consciencia lo que la luz es para la vista”<sup>234</sup>.

Viola ha contado en un principio con la memoria y el tiempo como mimbres fundamentales para urdir un lenguaje videográfico propio, fundamentando un videoarte de ámbito autónomo de desarrollo artístico, consolidándolo con una coherente línea creativa formal y temática que permite identificar un *estilo Viola* inconfundible. Juega con el movimiento para alcanzar en sus obras una temporalidad diferente a la real visible, mostrando que el tiempo no es abstracto, como quería Newton, sino que está ligado a las cosas y a las experiencias. Viola no trabaja con el mimetismo espacio-temporal, sino que recompone las coordenadas del espacio y tiempo para hacer partícipe al espectador de la creación artística en base a una estructura alegórica de sus obras<sup>235</sup>, fomentando la experiencia reflexiva.

El montaje cinematográfico, al que Viola se adscribe en su última etapa, articula una multiplicidad de puntos de vista, de temporalidades y fragmentos narrativos, dando como resultado una imagen múltiple alejada de la unicidad de la mirada en la pintura clásica<sup>236</sup>.

---

<sup>233</sup> RUSH, M.- Op. cit., p. 135.

<sup>234</sup> VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., pp. 173-174.

<sup>235</sup> CATALÁ DOMENECH, J. M.- Op. cit., p. 220.

<sup>236</sup> MARTÍN-BARBERO, J.- Op. cit., p. 305.

Como dice Calvin Tomkins en *To Watch or not to Watch* (1981): "El videoarte requiere el tipo de concentración que se espera que debemos a la pintura y a la escultura, pero también nos pide que olvidemos nuestro tiempo ante él"<sup>237</sup>.

El ámbito espacial es tratado muy particular e intensamente por Viola; esta focalización espacial se ubica dentro de la tendencia actual de reivindicación de ámbitos locales y cercanos al artista frente a la globalización.

Al igual que Bruce Nauman, Viola comenzó reflejando su vida cotidiana en sus trabajos desde finales de la década de 1960 hasta la de 1980, como medio para combatir la sumisión del cuerpo al régimen visual del capitalismo imperante<sup>238</sup>. Los interiores de las casas no significaban intimidad y protección, sino reclusión y alienación, de lo que es difícil liberarse; buen ejemplo de esto se observa en la obra de Viola, *Razones para llamar a una casa vacía* ("Reasons for Knocking at an Empty House", 1983), y en la performance-instalación de Marina Abramovic, *La casa con vistas al océano* (Sean Kelly Gallery de Nueva York, 2002). Lo que consigue Viola es poder representar el *espacio* de la experiencia cotidiana -empresa hartamente difícil para los artistas contemporáneos-, precisamente por alejarse de los habituales modos representacionales (habitaciones, etc.) y centrarse en el ámbito inmaterial de la psique y los mecanismos de la percepción.

Viola, inexorablemente en el transcurso de su carrera, va consolidando intelectual y artísticamente un *romanticismo electrónico* que discurre por tres caminos: alcanzar la *obra de arte total*; ensalzar la *naturaleza sublime* que empequeñece al hombre, -del mismo modo que reflejaron Jean-Luc Godard en el cine y Samuel Beckett en la literatura-; y por último, la psique humana. Punto cumbre de su tendencia neorromántica, fue la retrospectiva de 1997 en el Whitney Museum de Nueva York<sup>239</sup>.

Pero quizás una de las señas de identidad más personales de Viola, y que lo destaca en el panorama artístico contemporáneo, sea la búsqueda de la *obra de arte total*. Posiblemente haya sido una influencia decisiva para ella, su relación con el dadaísmo de *Fluxus*. Se debe recordar en este punto, que ya desde el ámbito dadaísta, Hugo Ball propugnaba la idea de la *obra de arte total* desde publicaciones de la

---

<sup>237</sup> "Videoarte", *Diccionarios Oxford-Complutense. Arte del siglo XX*, Ed. Complutense, Madrid, 2001.

<sup>238</sup> CARRILLO, J.- Op. cit., p. 138.

<sup>239</sup> RUSH, M.- Op. cit., pp. 143-144.

editorial *Malik Verlag* dirigidas John Heartfield, así como ya lo hizo también en 1921 Kurt Schwitters; era la “obra de arte total Merz”, que pretendía abolir las fronteras del arte y acercarlo a la realidad<sup>240</sup>. Será *Fluxus* la primera forma de arte desde el dadaísmo que fusionará el lenguaje y géneros artísticos, y del que Viola beberá creativamente por su relación con John Cage, Nam June Paik y Wolf Vostell.

Será en la década de 1960, marcada por la efervescencia de ideas, política y experimentos artísticos y tecnológicos, cuando John Cage abrirá y propagará de modo determinante esta tendencia estética totalizadora, inspirada en el budismo zen y el fenómeno del *silencio* como *nada absoluta*<sup>241</sup>. Así mismo los conceptos zen de ausencia de jerarquías y desarrollo en plena libertad, instauraron al *azar* como poder sobre el que Cage creaba sus obras.

Viola se convierte en un neorromántico que prioriza cuestiones como la naturaleza y su poética de lo *pintoresco* y lo *sublime*, que lo alejan del “arte ecológico” propio de su tiempo. La presencia de elementos de la naturaleza en su obra es una constante, aunque no integrados en un discurso de clara reivindicación ecológica como en el caso del *Eco Art*, sino más bien acorde con los presupuestos del *Land Art* de reflexión sobre el espacio y el tiempo como en *El estanque que refleja* (“The Reflecting Pool”, 1977). Viola emplea metáforas ecológicas, manteniendo la entidad artística del objeto o acción, junto a una concepción mística de la naturaleza.

Respecto de cuestiones tan contemporáneas como el mercado del arte y los “mass media”, Félix Duque señala el enfrentamiento de Viola con la televisión, la publicidad, y el mercado del arte<sup>242</sup>; pero Duque con esta afirmación señala una realidad a medias, ya que Viola es un ferviente creyente en el mercado del arte, no sólo por la alta cotización de sus obras en el mercado secundario del arte y su participación en el comercio electrónico<sup>243</sup>, sino también por ser un vigilante estricto de sus derechos de autor. Su postura claramente favorable a formar parte del mercado del arte, lo aleja del *eco artista*.

---

<sup>240</sup> INGO F. WALTHER, A. (ed.)- Op. cit., p. 578.

<sup>241</sup> Op. cit., p. 582.

<sup>242</sup> DUQUE, F.- Op. cit., pp. 152-153.

<sup>243</sup> En

[http://www.elpais.com/articulo/Tendencias/adquirir/tracey/emin/euros/elpepitdc/20111123elpepitdc\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Tendencias/adquirir/tracey/emin/euros/elpepitdc/20111123elpepitdc_1/Tes) consultado el 23/11/2011.

La consideración romántica de la “función curativa” o “promesa de felicidad” del arte, concurren en Viola. Viola al asumir la unidad entre espectador y obra de arte, retoma el pensamiento sobre el papel del “arte como promesa de felicidad” en la línea de Stendhal, Nietzsche y Adorno<sup>244</sup>.

Otra importante faceta en Viola, diferenciada del resto de artistas contemporáneos, es la consideración de la “función curativa” del arte que enseña la mejor forma de estar en el mundo, ligado por tanto, al crecimiento de la experiencia humana. Persigue la misma *sanación* que proporciona el goce intelectual en la obra wagneriana<sup>245</sup>. Sobre este aspecto, Félix Duque considera que las imágenes de Viola tienen poder de transformación en el yo individual, que su arte puede ser curativo, empleando para ello una combinación tecnológica y mística<sup>246</sup>. Buen ejemplo de ello es su proyecto *Arte y Cultura como Terapia contra el Alzheimer: emociones en silencio con la colaboración de Bill Viola* en colaboración con la Unidad de Demencias del hospital Virgen de la Arrixaca de Murcia para, mediante la expresión facial de las emociones, estimular el cerebro de los pacientes de Alzheimer y ralentizar así la enfermedad<sup>247</sup>.

Este proyecto utiliza el teatro como terapia, para lo que cuenta con la colaboración del vídeo de Viola *Seis cabezas* ("Six Heads", 2000) [12], donde Viola examina seis estados emocionales distintos (el júbilo, el pesar, el enojo, el temor, el sobrecogimiento y el sueño), que un actor se encarga de expresar en una única pantalla.

Para la realización de esta obra se inspiró en la pintura de Antonio de Pereda y Salgado (1611-1678), *Estudio de cabezas* [13], donde se representan los cuatro estados emocionales –alegría, tristeza, ira y miedo- que tanto interesan a Viola<sup>248</sup>.

---

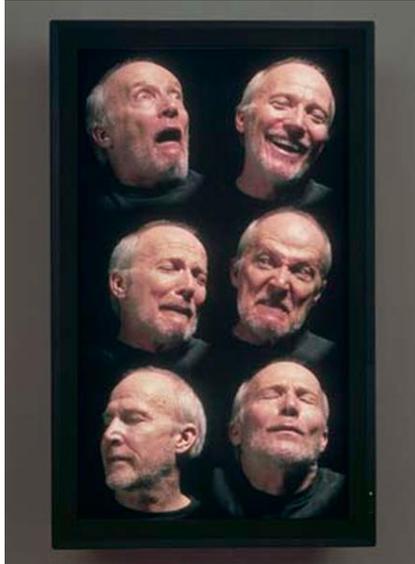
<sup>244</sup> JIMÉNEZ, J.- Op. cit., p. 226.

<sup>245</sup> TRÍAS, E.: *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Círculo de lectores, Barcelona, 2010, p. 330.

<sup>246</sup> DUQUE, F.- Op. cit., pp. 168-169.

<sup>247</sup> Para una información completa del proyecto véase, ANTÚNEZ ALMAGRO, C. y ARNARDÓTTIR, H (ed.): *Emociones en silencio: arte y cultura como terapia contra el Alzheimer*, Tres fronteras, Murcia, 2011.

<sup>248</sup> CIRLOT, L.- Op. cit., p. 14.



[12] Bill Viola: *Six Heads*", (2000).



[13] A. de Pereda (1611-1678): *Estudio de cabezas*.

Los enfermos tienen que identificar e imitar todos estos estados anímicos. Dos de los actores que trabajan con Viola, John Malpede y Henriette Brouwers, participan también en este proyecto junto a siete estudiantes de Arte Dramático de Murcia, que han sido asignados como tutores de otros tantos pacientes de Alzheimer.

Viola no trata en sus obras de cuestionamientos metodológicos, técnicos o de impacto socio-político, propios del lenguaje videográfico actual. En realidad no se debe considerar a Viola como un mero videoartista más, ya que tan sólo emplea el medio videográfico como un mero instrumento, y trata temas basados en los mecanismos de la mente humana.

Pero su mayor aportación considero que ha sido el fijar y codificar un lenguaje propio del videoarte, que con antelación a su obra, no existía; esto lo ha conseguido dignificando y destacando el lenguaje videográfico al interactuar con otros lenguajes como el cinematográfico y el pictórico, ensalzando de forma significativa las características narrativas propias del vídeo.

#### **4. Transgresión iconográfica tradicional. El elemento agua como hilo conductor de la obra de Bill Viola.**

El uso de modelos artísticos del pasado es seña de identidad de los artistas postmodernos, y no supone ningún rasgo diferencial exclusivo. Pero sí es cuestión diferenciadora del arte de Viola respecto al resto de sus contemporáneos, la transgresión de significancia de esos modelos clásicos por medio de la tecnología digital, y las investigaciones científicas sobre la percepción y mediante la utilización en su estructura narrativa, de signos conocidos por todos pero en situaciones o ambientes no habituales para nuestra visión cultural; transgresión cuyo eje gira en torno a la simbología acuática.

En el arte contemporáneo las imágenes salen de su contexto de significancia, para resurgir otra vez con significado distinto por medio del fenómeno de la "apropiación"<sup>249</sup>. Hoy debemos conocer la estructura de la imagen y sus elementos compositivos, que no están en principio, ligados a su funcionalidad mental y socialmente establecida; debemos escrutar en sus mestizajes e hibridaciones, y conocer que sentimientos despierta. La cuestión de la "apropiación" e "hibridación" debe ser cuestión crucial en la investigación de la obra artística de Viola, porque éste nos invita a penetrar en la madeja de la imagen, para descubrir el múltiple sustrato inconsciente y cultural de la misma.

Viola realiza un arte inmerso en un mundo globalizado y multicultural donde coexisten, en el interior de una misma sociedad, códigos y relatos de diversa procedencia que propician la hibridación cultural.

Temática de reflexión intelectual de primer orden de su arte, es descubrir la naturaleza de las imágenes, buceando e hibridando en los diferentes sistemas representacionales culturales, para extraer la imagen concreta válida para su expresión artística; no busca la imagen como copia e imitación de la realidad, sino la que es expresión de la cultura y pensamiento de su época, a modo de las propias del arte sacro simbólico. Considera “engañosas” a las imágenes, por ello busca las imágenes “puras” de lo simbólico<sup>250</sup>. Menciona los mandalas y el Zen Ga, como técnicas artísticas ideales

---

<sup>249</sup> CATALÁ DOMENECH, J. M.- Op. cit., p. 44.

<sup>250</sup> VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., p. 85.

para este fin, al conjugar de modo eficaz la apariencia física del objeto y la función para la que fue concebido, siendo por ello imágenes simbólicas<sup>251</sup>.

Viola juega con el fenómeno contemporáneo de la imagen-red, multirrelacionada y resistente a ser clasificada<sup>252</sup>; su juego consiste en transportarnos de un lado a otro de los diversos significados de la imagen, para hacernos pensar sobre ella y sacar nuestras propias conclusiones. Sus obras, no sólo expresan su pensamiento, sino que proponen temas de reflexión por medio de imágenes icónicas ya conocidas pero transformadas digitalmente para transgredir su significado.

Las características propias del arte digital: materialidad no fisicalista; carácter metamórfico; integracionismo (mental-corporal); multidimensionalidad expresiva<sup>253</sup>; propician todas ellas la participación activa del espectador, siendo la imagen propuesta por el artista, tan sólo un punto de partida<sup>254</sup>. Pero Viola aprovecha plenamente esta ventaja para remarcar su carácter plenamente innovador.

El valor de la innovación en la cultura y el arte lo ha definido en la obra *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, el filósofo ruso Boris Groys (n. 1947). Para Groys el valor de una obra innovadora se define preferentemente por su referencia a la tradición cultural como punto de partida para la construcción de la cultura de su tiempo<sup>255</sup>. Su concepto de *economía cultural*, remite a la formación de nuevos valores intercambiables con los tradicionales o determinantes en sí mismos<sup>256</sup>, muy concordante con la idea de Viola de conformar nuevas significancias a iconografías del pasado.

En este punto del discurso innovador de Viola referido al arte contemporáneo, se debe incidir una vez más, en la importancia de la transgresión iconográfica como seña de identidad y pilar sobre el que se sustenta su arte. Edward Lucie Smith (*Visual Arts in the Twentieth Century*, 1996) escribió que Frank Popper en su *Art of the Electronic Age* (1993), distingue seis tipos de videoarte, entre los que se encuentra el que emplea la tecnología para generar una nueva imaginaria visual<sup>257</sup>; este nuevo concepto creativo lo

---

<sup>251</sup> Op. cit., p. 85.

<sup>252</sup> CATALÁ DOMENECH, J. M.- Op. cit., p. 46.

<sup>253</sup> JIMÉNEZ, J.- Op. cit., p. 222.

<sup>254</sup> Op. cit., p. 223.

<sup>255</sup> PAUL LIESSMANN, K.- Op. cit., p. 218.

<sup>256</sup> Op. cit., p. 218.

<sup>257</sup> LUCIE-SMITH, E.- Op. cit., p. 326.

asume plenamente Viola, al instrumentalizar los avances tecnológicos para hibridar culturas y transgredir la iconografía del pasado.

Viola emplea los avances tecnológicos para procesar y crear símbolos; como dice Manuel Castells en su libro *La era de la información I* (1997): “Lo que ha cambiado no es el tipo de actividades en las que participa la humanidad sino su capacidad tecnológica de utilizar como fuerza productiva directa lo que distingue a nuestra especie como rareza biológica, su capacidad para procesar símbolos”<sup>258</sup>.

Groys divide la realidad en *espacio profano* (realidad no definida culturalmente) y *archivo cultural*<sup>259</sup> (lo que Norman Bryson considera *visión socializada*), y es precisamente considerado arte *innovador*, el que lo es respecto de los archivos culturales de la sociedad receptora de dicho arte<sup>260</sup>.

Para Norman Bryson el nuevo artista “rompe” el esquema de su predecesor. La tradición occidental se torna “iconoclasta” en la misma intensidad que “realista”. Se realiza la “transgresión” de la obra anterior, lo que Bryson denominará el “deseo” del artista, permitiendo la continuidad del arte<sup>261</sup>.

Viola logra hacer realidad la *quimera de la autogénesis* de la imagen al transgredir significados e *innovar*, o diciéndolo en palabras de Nietzsche, de conseguir la *inversión de los valores* tradicionales de la cultura; su transgresión iconográfica pretende provocar en la mente del espectador una *hibridación* de imágenes fundamentada en su memoria cultural preexistente, para que éste cree nuevos significados para las imágenes del arte del pasado.

Fue la vanguardia histórica la primera que trató de colocar al espectador frente a lo desconocido –lo que Pilar Pedraza denomina “puesta frente al abismo”-, para que éste se replantee sus certezas mediante una visión crítica de las imágenes.

La *autogénesis* ya fue refrendada historiográficamente por Aby Warburg (1866-1929) en su concepto de *pervivencia de las formas simbólicas del pasado*

---

<sup>258</sup> CASTELLS, M.: *La era de la información I*, Alianza, Madrid, 1997, p. 58.

<sup>259</sup> PAUL LIESSMANN, K.- Op. cit., p. 218

<sup>260</sup> Op. cit., pp. 218 y 220.

<sup>261</sup> Para una mayor comprensión de sus conceptos, véase BRYSON, N.: “La tradición y sus descontentos”, *Tradición y deseo. De David a Delacroix*. Madrid, Akal, 2002, pp. 19-52.

(“Nachleben”), no utilizadas de manera servil, sino como parte constituyente de la evolución significativa de las formas artísticas, y que sería el sustento de su proyecto iconográfico inacabado *Mnemosyne*<sup>262</sup>.

Será a partir de la serie Las Pasiones (“The Passions”) donde se percibe una mayor intencionalidad transgresora en sus obras, partiendo de motivos y tipos iconográficos del pasado. En la serie, Viola se remite a nuestra tradición visual para desnudarla, recurre a la historia del arte para despojarla de su mensaje religioso, sus códigos pictóricos y sus narraciones para convertirla en pura acción expresiva, el arte como experiencia puramente subjetiva, señalando directamente a nuestro interior. Inscribe la obra de arte en la representación de rasgos intemporales de la esencia humana: expresión física objetual de sentimientos y estados de ánimo.

Viola transgrede la esfera religiosa al desplazarla a otra *metafísica*. Consigue su propósito transgresor al despertar el interés en creyentes y ateos, que reciben su arte según sus propias convicciones y creencias.

Lo fundamental en el arte de Viola es la experiencia estética personal – emocional e intelectual-, frente a sus obras, el momento en el que no identificamos las raíces artísticas de inspiración iconográfica tradicional y las sustituimos por significados y sensaciones vivenciales propias; el medio y sus elementos representacionales y/o representativos nos remiten a lo contemporáneo y personal, no a motivos iconográficos pretéritos.

La evidente funcionalidad poliédrica de la videoinstalación puede ser acotada por el “paradigma de la complejidad”<sup>263</sup> que Edgar Morin definió; contenidos en él, Morin enumera tres principios<sup>264</sup>: el principio de *recursividad* considera que el objeto y el espectador están contenidos el uno en el otro; para el principio *hologramático* el todo está en la parte y viceversa; y el principio *dialógico* permite la convivencia en la misma obra de arte de distintas lógicas, a la vez complementarias y antagónicas.

---

<sup>262</sup> OCAMPO, E. y PERAN, M.- Op. cit., p. 134.

<sup>263</sup> Para un mayor conocimiento de este paradigma, véase MORIN, E.: *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1995.

<sup>264</sup> SÁNCHEZ ARGILÉS, M.: “Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad”, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra, Madrid, 2004, p. 208.

Resulta evidente que Viola combina todos estos principios para articular su discurso artístico. Un *discurso* coherente con la definición que dio Foucault, al referirse a la falta de verdad absoluta del mismo, y en el que su significado varía según el contexto donde se efectúa su recepción y lectura<sup>265</sup>.

Así pues la cuestión del *discurso* es fundamental en Viola, ya que desde su fundamentación, va marcando su universalidad a través de la transgresión iconográfica; el artista desea imbuirlo de significancia que pueda ser interiorizada y reelaborada por el mayor número de espectadores posibles. Para lograrlo bebe en una multiplicidad de inspiraciones arquetípicas y mitológico-religiosas para construir su propio y nuevo imaginario colectivo; esta aspiración tan ambiciosa, convierte a Viola en un artista destacado en su tiempo y único en su temática.

Realiza una combinación de imágenes de la vida contemporánea para referirnos simbólicamente y metafóricamente a las del pasado cambiando su estética, tempo y medio expresivo; este es el concepto primordial de su trabajo artístico<sup>266</sup>. Como resultado culminante de estos procesos, compendia todos los lenguajes artísticos y crea una meta representación -quizás un nuevo lenguaje-, en *Amor/Muerte: El proyecto Tristán* (“Love / Death: The Tristan Project”, 2005).

Viola al transgredir la iconografía tradicional occidental, también subvierte las diferentes teorías valorativas de la obra de arte al salir de sus márgenes preconcebidos. Es necesario reflexionar en un principio sobre la naturaleza del método historiográfico y el símbolo objetual que Viola transgrede, para saber a ciencia cierta si realmente lo logra; en este sentido será preciso acotar filosóficamente los orígenes del método historiográfico iconológico, así como las diferentes simbologías que adopta un tipo iconográfico en las diferentes culturas, para conocer el alcance de dicha transgresión.

El origen del método iconológico está en el pensamiento de Hegel y Cassirer; en el Libro Tercero de su *Estética*, Hegel define el símbolo como una especie peculiar de signo, ya que en el arte, la forma y el contenido deben tener cierta relación necesaria.

---

<sup>265</sup> Op. cit., p. 211.

<sup>266</sup> BELTING, H. y VIOLA, B. - Op. cit., p. 157.

Pero esta relación no es completa, existiendo cierta inadecuación entre forma y significado en el símbolo. Para Hegel, el símbolo es *ambiguo*. Esta brecha de ambigüedad, ha permitido al arte, jugar y combinar formas y significados a lo largo de la historia, variando en ocasiones los significados ya consolidados como hace Viola. Para Hegel es la inteligencia la que marca las pautas espaciotemporal de la imagen; la inteligencia adquiere poder sobre la imagen modificándola y dotándola de significancia<sup>267</sup>. Imagen y memoria anteceden al pensamiento, y son sus integrantes<sup>268</sup>.

Hoy en día la memoria mecánica contiene a la imagen de la realidad en modo digital y estructurado, pudiendo archivarla y modificarla. De este modo se desmiente la propuesta hegeliana y filosófica de la bipolaridad cosa (Ser) y pensamiento (Idea), intermediados por la escritura<sup>269</sup>; de facto, la realidad de nuestro tiempo es más grabada que escrita.

La ambición de Viola por el *retorno a la metafísica* como explicativa de lo absoluto, choca frontalmente con el pensamiento hegeliano de *iconoclastia* o fin de las "artes figurativas" (*muerte del arte*) y conversión de la metafísica en *lógica*.

En el arte y la religión luterana de Hegel se produce una *iconoclastia* frente a una *iconodulia*, o mejor dicho *tecnoiconodulia* apoyada por la *sinestesia* propia del videoarte, defendida por el arte de Viola<sup>270</sup>; en Viola se da una nueva *metafísica*, una "tecnoiconodulia" *postconceptual*, enemiga de la "iconoclastia" hegeliana<sup>271</sup>.

#### **4.1 Estudios sobre la transgresión iconográfica.**

La creación y transgresión simbólica ha sido estudiada por diversos pensadores y puntos de vista historiográficos, antropológicos y psicológicos.

Viola coincide con la visión antropológica de la imagen de Hans Belting; ambos toman como punto de partida la idea de que vivimos en cuerpos generadores de imágenes de ellos mismos<sup>272</sup>. Para Viola: "Todos tenemos un mundo visual amplio

---

<sup>267</sup> DUQUE, F.- Op. cit., p. 142.

<sup>268</sup> Op. cit., p. 144.

<sup>269</sup> Op. cit., p. 145.

<sup>270</sup> Op. cit., p. 154.

<sup>271</sup> JARQUE, V.- Op. cit., p. 210.

<sup>272</sup> ISAR, N.- Op. cit., pp. 336-337.

dentro de nosotros... Estamos viviendo las bases de datos de imágenes -los colectores de las imágenes- y estas imágenes no dejan de transformarse y crecer una vez que llegan dentro de nosotros"<sup>273</sup>. La imagen es el resultado de un complejo proceso performativo, resultado de la interacción entre imagen, cuerpo y medio<sup>274</sup>.

La fenomenología de la imagen en Viola es más complicada, con una implicación metafísica, no sólo a nivel de su marco conceptual, sino también en la toma de la fuente de inspiración: "El origen del mundo dentro de uno mismo es el paisaje que me interesa, creo que la construcción de imágenes se produce de adentro hacia afuera y no desde el exterior". "Más bien se trata de ver la imagen exterior directamente a través de la mirada interior, o *basirah*"<sup>275</sup>. *Basirah* es, en la tradición mística sufí, una especie de regalo dado al hombre para ver más allá de lo que parece a simple vista: un ojo interior para ver al hombre interior. Esta "imagen interna" mística se puede asociar a la "imaginación arquetípica", ya que en ésta última, la fuente de todas las imágenes se encuentra también dentro de uno mismo, de la psique descrita por Jung. Su visibilidad no depende tan sólo de poder ser visualmente captadas, ya que podemos percibirlas a través de distintos actos performativos presentados a los sentidos<sup>276</sup>.

Quizás ningún otro artista en el arte contemporáneo, ha sido capaz de retomar el tema de la metafísica de la imagen con tal distinción poética, como lo hace Bill Viola<sup>277</sup>.

Entre los más pensadores más destacados en tratar los avatares de la imagen se haya Norman Bryson (Glasgow, 1949), que desde los Estudios Visuales busca los factores de conflicto ("impulsos") en la creación de la obra de arte, valiéndose de la historia social y la psicología.

Un concepto fundamental de Bryson es considerar la visualidad como una construcción cultural, es decir, una visión socializada que sustenta una gran diversidad de visiones. Estos mismos planteamientos los emplea Viola para elaborar su arte, en particular el aprovechar los avatares de significación de la imagen.

---

<sup>273</sup> WALSH, J. (ed.) (2003)- Op. cit., p. 210.

<sup>274</sup> BELTING, H.: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001, pp. 7-9 y 11-18.

<sup>275</sup> YOUNGBLOOD, G.- Op. cit., p. 88.

<sup>276</sup> ISAR, N.- Op. cit., p. 337.

<sup>277</sup> Op. cit., p. 344.

Bryson da relevancia al objeto artístico y al espectador; empleará conceptos como “deixis”, -relativo a los signos del proceso de producción de la imagen sin contar con el artista-, y la diferenciación entre “mirada” cultural y “ojeada” cohibida del espectador. Bajo este prisma Viola quiere hacer partícipe de su obra al espectador, y juntos el artista y el espectador, se enfrentan al reconocimiento de los signos mediante la visión cultural de cada uno y de la sociedad, a través del banco de imágenes de su memoria.

Desde una mirada más práctica y científica el propio Viola cita a Hollis Frampton, en su conferencia del congreso “Open Circuits” de 1974 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde hizo referencia a la persistencia en nuestro cerebro de la imagen artística<sup>278</sup>; esta imagen posee vida propia surgiendo y desarrollándose en nuestra mente. De este criterio Viola extrae la conclusión de que tanto la memoria como la historia se modifican y reinventan constantemente, sirviéndonos ambas, de filtros de nuestro presente y convirtiendo instantáneamente lo grabado, en historia. McLuhan, Fuller, y Weiner, junto a otros autores, definieron la existencia de una conciencia de cultura de los *mass-media*, que entraría a configurar directamente la cultura visual contemporánea.

Es el historiador de las religiones, Mircea Eliade (1907-1986), quien pensaba que los artistas contemporáneos expresan todavía “lo sagrado”, pero en un lenguaje artístico y formas no convencionales; según él, lo sagrado se disfraza de formas “profanas”, siendo en ocasiones difícil de identificar<sup>279</sup>. Este pensamiento de Eliade sobre la hibridación cultural y presencia de lo sagrado en el conocimiento humano, lo comparte y emplea en sus obras Viola<sup>280</sup>.

Viola abre su artículo, *The Eternal Image*<sup>281</sup>, con una cita de Mircea Eliade, donde éste considera que la existencia humana adquiere significado a través de la imitación de los modelos paradigmáticos revelados por seres sobrenaturales. Este es también el credo artístico de Viola, mostrándonos en sus instalaciones como lo sagrado está presente en el mundo, aunque camuflado en las formas más visibles y los medios

---

<sup>278</sup> VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., p. 122.

<sup>279</sup> ISAR, N.- Op. cit., p. 329.

<sup>280</sup> VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., p. 174.

<sup>281</sup> Op. cit., pp. 197-198.

de representación. Su conciencia de la presencia de lo sagrado en el mundo se convierte en el terreno de recogimiento y de estar presente del ser en el mundo<sup>282</sup>.

Viola piensa que, del mismo modo que la luz es un elemento constitutivo del ojo, lo sagrado es una parte íntima de la conciencia. En su pensamiento, Viola se asocia con Mircea Eliade y su visión de lo "sagrado", que no es una etapa en la historia de la conciencia, sino una parte constitutiva de ésta<sup>283</sup>.

Pero quizás dentro de estos estudios sobre la polivalencia y evolución del significado de los tipos y motivos iconográficos, encontramos la importante contribución de la historiadora del arte Nicoletta Isar, quien estudia los clásicos paradigmas culturales, transformados y transgredidos por los nuevos lenguajes visuales performativos. Para ello se sirve de la Hierotopía, el estudio del espacio sagrado (del griego "hieros", sagrado, y "topos", espacio) -disciplina fundada por el académico ruso Alexei Lidov-, que ella denomina Hierotopía Contemporánea; este estudio investiga si el vocabulario formal utilizado en los espectáculos contemporáneos e inspirado en los ritos, tiene el efecto y el poder de encarnar lo sagrado y llevarlo a nuestra presencia, o construye una nueva iconografía contemporánea de lo sagrado<sup>284</sup>.

Se trata en definitiva, de analizar la dimensión hierotópica de las formas, la imagen y el espacio en el que se desarrollan las instalaciones, así como el estado de la recepción de las obras en términos de participación del espectador<sup>285</sup>; por tanto estos estudios permiten entender la génesis y evolución de la transgresión en la obra de Viola.

Para Nicoletta Isar, la "Hierotopía de Viola" va más allá de la reproducción simple y externa de los fenómenos religiosos tradicionales, encarnados en los nuevos acontecimientos visuales y discursos poéticos; el proceso creativo de Viola y su concepto de la imagen, están espiritualmente implicados en una dimensión que él mismo explica: "él (el proceso de arte) se convirtió en dimensión espiritual, no en una

---

<sup>282</sup> ISAR, N.- Op. cit., p. 352.

<sup>283</sup> Viola cita al respecto a Mircea Eliade en: VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., pp. 197-198.

<sup>284</sup> ISAR, N.- Op. cit., p. 329.

<sup>285</sup> Op. cit., p. 330.

forma visual"; "el acto de pintar ... puede ser una especie de ritual físico de alabanza y contemplación"<sup>286</sup>.

Su hierotopía nos introduce en las imágenes que no se puede ver a simple vista, pero sí con el ojo interior de la visión mística. Viola quiere revelar las imágenes que se refieren a algo más profundo, por debajo o más allá de la línea de visión normal que conforma el discurso común<sup>287</sup>, y por encima de sus significados tradicionales.

La aparición del agua será constante en la obra de Viola -junto con otros elementos naturales-, siendo frecuente su papel simbólico entre la purificación y la destrucción, y como puente entre lo físico y el inconsciente. Este elemento primordial se introduce en el imaginario del artista, donde se desarrolla y transforma de modo secuencial y coherente en el devenir de sus obras.

La atracción de Viola por este elemento cave buscarla, -a parte de por el conocimiento iconográfico del mismo-, en la inspiración conceptual profunda de su arte en cuestiones filosóficas y espirituales, donde el agua desempeña un papel fundamental. Pero si hemos de hacer caso al artista, éste nos refiere a una experiencia personal que reiteradamente comenta; según el propio Viola, su vinculación con el agua proviene de un episodio de ahogamiento en su niñez: "Fue seguramente la más profunda, transformadora y trascendente experiencia que haya tenido nunca. Estaba acompañada de una absoluta ausencia de miedo, sólo calma y paz. Cuando pienso en ella ahora me centra de nuevo. No tenía idea de que me estaba ahogando en aquel momento"<sup>288</sup>.

Su inspiración intelectual, unida con el uso destacado y magistral de las innovaciones tecnológicas del vídeo y de la ciencia médica, le permite encontrar una fácil conjunción que propicie una nueva narratividad artística, transgrediendo las normas tanto del lenguaje artístico videográfico, como de la tradición iconográfica clásica y cristiana del agua. De este modo, reflexiona sobre la selección de la mirada y sobre todo el condicionamiento de ideologías, creencias, visiones del mundo, costumbres y tradiciones que determinan esta selección.

---

<sup>286</sup> WALSH, J. (ed.) (2003)- Op. cit., p. 194.

<sup>287</sup> ISAR, N.- Op. cit., p. 347.

<sup>288</sup> SOLANS, P.- Op. cit., pp. 51.

Viola realiza alrededor del motivo iconográfico del agua la transgresión visual de tipos iconográficos del cristianismo como el Bautismo, y la Resurrección, así como de rituales místicos con elementos naturales como integrantes de los mismos; así mismo la mitología griega alrededor del agua es apropiada y transgredida por Viola en los personajes míticos de Narciso y la ninfa Eco.

Dejando aparte las motivaciones que le mueven a recurrir al agua como eje vertebrador central de su obra, lo cierto es que Viola consigue crear un arte diferente al de su tiempo desde el punto de vista técnico y simbólico, empleando el agua como referente cultural poliédrico; esta hibridación cultural y la transgresión simbólica, se inscriben de pleno en el pensamiento postmoderno que prima la construcción de la obra de arte de forma plural, conteniendo diversidad de estilos y significancias<sup>289</sup>.

Viola transgrede, pero: ¿cuál es el sentido de su transgresión?; quizás sea el de alcanzar la “obra de arte total”, o simplemente, abarcar tan sólo sus propios planteamientos intelectuales y temáticos.

#### **4.2 Estudio de obras.**

Me he referido con anterioridad al aspecto claramente trascendente de la obra de Viola, tanto en su temática como en su fundamentación teórica, que otorga a su arte un marcado cariz sacramental.

Viola produce con su arte *hierofanías*<sup>290</sup>, presentando al espectador lo sagrado por medio de la estructura, narrativa y lenguaje particulares de sus videoinstalaciones; muestra lo sagrado a través de objetos físicos artísticos y simbologías ancestrales interiorizadas en lo más profundo de la consciencia humana. Con su transgresión iconográfica pretende mostrar al espectador en una sola obra, varias *hierofanías* que muevan a éste a conjugar con ellas una única consciencia particular de lo trascendente.

---

<sup>289</sup> “Posmodernidad”, *Diccionario de estética*, Crítica, Barcelona, 1998.

<sup>290</sup> El término hierofanía, -del griego *hieros* (ἱερός) = sagrado y *faneia* (φαίνειν)= manifestar-, acuñado por Mircea Eliade en su obra *Tratado de historia de las religiones*, es el acto de manifestación de lo sagrado.

Siendo de particular importancia la presencia cuasi omnimoda del agua y su simbología<sup>291</sup> en la obra de Viola, es de ineludible tratamiento en cualquier estudio sobre su obra. En este capítulo estudio detalladamente una serie de obras que considero fundamentales en su carrera artística y que reflejan el juego intelectual de Viola entorno al simbolismo del agua.

### **El llora por ti (“He Weeps for You”, 1976)**

Una de sus obras más destacadas en sus comienzos fue *He Weeps for You* (1976; Berlín, Neue N.G.) [14]. Instalación que mostró en la Documenta de Kassel 6.

Viola utiliza un circuito cerrado de televisión donde muestra al espectador la imagen proyectada en una gota de agua, en un ciclo de filmación y proyección, en el que se manifiesta la influencia de la filosofía oriental y del “eterno retorno”, creando una representación alegórica de la experiencia humana.

Viola desea producir un efecto dramático focalizando la atención sobre una gota de agua captada en primerísimo plano por la cámara, al tiempo que un micrófono conectado a un amplificador y colocado sobre un tambor, capta el sonido del golpeo acompañado de la gota sobre él, exagerando desmesuradamente su caída. Viola está motivado por el deseo de captar lo imperceptible mediante la creación de un hecho sonoro.

Los espectadores de pie delante del recipiente que contiene el agua, pueden ver en una pantalla grande un gran primer plano de la gota de agua, cuya forma contiene su reflejo invertido. Cada gota va cayendo lentamente sobre un tambor, cuyo sonido de choque contra el mismo es amplificado, constituyendo simbólicamente el originado por la destrucción de cada microcosmos.

---

<sup>291</sup> Para una visión global y ejemplificada de la simbología del agua en la cultura universal, es de obligada consulta la obra de ELIADE, M.: *Tratado de historia de las religiones I*, Ediciones cristiandad, Madrid, 1974, pp. 222-249.



[14] Bill Viola: *He Weeps for You* (1976). Instalación. Berlín, Neue N.G.

Familiarizado con la obra de William Blake y la filosofía hermética, la idea clásica del microcosmos resume el deseo de Viola a concentrarse en lo paradigmático, lo autónomo del mundo, a reducir y concentrar la dirección de los engranajes de la percepción consciente<sup>292</sup>.

Así el agua representada por la simple gota que golpea el tambor, deja de ser un mero instrumento anecdótico de la instalación y adquiere un significado en el inconsciente del espectador de “eterno retorno” cíclico; es la sustancia primordial de la que todas las formas nacen y a la que todas las formas vuelven por regresión o por cataclismo<sup>293</sup>.

### **El estanque que refleja (“The Reflecting Pool”, 1977)**

El manifiesto artístico de su creación nos lo brinda Viola en *The Reflecting Pool* [15], obra compleja y quizás la de mayor componente fantástica, donde podemos advertir diversas alegorías y significados que estarán presentes en todas sus obras.

La secuencia muestra por un lado, la imagen fija de un hombre que quiere zambullirse sobre la superficie serena de la piscina, y por el otro, la reflexión del agua que cuenta con un escenario cambiante con ondas inexplicables; así mismo se observa

---

<sup>292</sup> DUNCAN, M.- Op. cit.

<sup>293</sup> ELIADE, M.- Op. cit., p. 222.

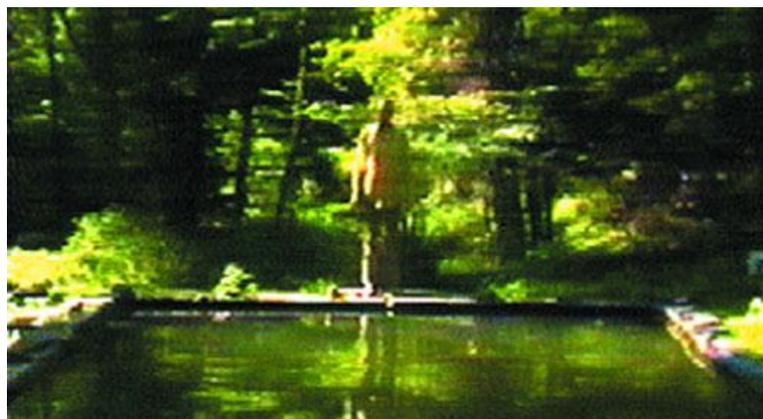
la repentina aparición de un par de figuras fantasmales, y la caída repentina de la noche. Por último, un hombre desnudo sale de la piscina y desaparece en la exuberante vegetación circundante.

Esta es la mera representación visual que un observador ideal, -que no dispusiera de cultura visual alguna-, podría colegir de su recepción; pero es evidente que *The Reflecting Pool* contiene una gran interacción de cuestiones y significados que la enriquecen sobremanera, y que pretendo ampliar releiendo toda la escena.

La escena completa comienza cuando se observa al propio Viola que surge en un claro de bosque encaminándose hacia el borde de un estanque, se quita sus zapatos y se contempla a sí mismo -cual Narciso [16]- en el “espejo” de la película de agua.



[16] Caravaggio: *Narciso* (1598-1599).  
Óleo sobre lienzo, 110x92 cm.  
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.



[15] Bill Viola: *The Reflecting Pool* (1977). Vídeo.

Cuando el ruido del motor de un avión poco a poco se desvanece en el fondo, se agacha preparándose para dar un gran salto gritando. Inmediatamente después de saltar, en ese fragmento de segundo que debería haber precedido a una inmersión en el agua, algo inesperado sucede: su cuerpo se congela en el aire y hace una pausa en posición fetal sobre la superficie del agua sin “reflejarse” en ella, el tiempo parece haberse detenido, pero lo desmienten las ondulaciones del agua debajo de él y el transcurso de las horas que se denota con la luz solar cambiante sobre la superficie del agua.

Su figura inmóvil parece gotear formando ondulaciones concéntricas en el estanque, al tiempo que sobre la superficie del “espejo” surge otra vez reflejada su imagen “ideal” -ya que todavía se encuentre suspendido en el aire-, de pie como al principio, para una vez que desaparece este “reflejo” tras otra perturbación en la superficie del agua, lo haga también su “realidad fetal suspendida” diluyéndose entre la fronda del bosque. Viola representa una piscina de agua en la que se observan reflejos que tienen vida propia.

A continuación vemos el “reflejo virtual” de una pareja primero, y después de un hombre, que también se diluyen en el agua, para dejar paso al surgimiento del estanque del protagonista del vídeo desnudo que retorna a la frondosidad del bosque donde surgió.

Viola hace un uso magistral del código temporal y compone un *collage* de imágenes de diferentes velocidades y husos horarios en esta obra, gracias a la visión de una sola cámara que se descompone en diferentes ventanas temporales<sup>294</sup>; por medio de la técnica del *cross-cutting*, Viola consigue montar diferentes niveles de narración, uno dentro de otro<sup>295</sup>. Con ello también refiere en su obra, como en tantas otras, al paso inexorable del tiempo cósmico y de la vida.

La película de agua del estanque en *The Reflecting Pool*, actúa como espejo y consigue, atrapando cada movimiento de la naturaleza y sus protagonistas, plasmar en fragmentos el transcurrir de los años de la vida de un hombre y sus cambios, ayudado también por la ralentización de la imagen (*slow-motion*) del vídeo; Viola refleja

---

<sup>294</sup> MARTIN, S.- Op. cit., p. 18.

<sup>295</sup> Op. cit., p. 20.

temporalmente la vida y la muerte humanas, y también un rito de bautismo, aunque la inmersión sea invisible para el observador.

En definitiva crea una compleja construcción temporal, donde vincula desde el principio, elementos narrativos y simbólicos<sup>296</sup>. Viola crea o transgrede alegorías por medio de sus imágenes sugerentes relativas al bautismo, la purificación espiritual, la muerte y la resurrección.

El espectador asiste en principio a una visión temporal cíclica de la naturaleza, pero con la presencia del estanque de agua, la acción cobra nuevos sentidos.

Respecto a la tradición iconográfica cristiana, la escena puede referir al bautismo de Cristo por Juan el Bautista (Jn. 1:29-32) y de este modo adquirir la significancia de un rito de *purificación e iluminación*, y así mismo, de la muerte y resurrección según el simbolismo del bautismo inspirado por san Pablo<sup>297</sup>:

“¿Ignoráis que todos nosotros, que hemos sido bautizados en Jesucristo, hemos sido bautizados en su muerte?” (Rom. 6,3)

Todo ello es presentado por Viola a los ojos del espectador, mediante la inmersión y salida del agua del personaje principal de la obra.

Otro motivo iconográfico de la mitología clásica asalta al espectador, es el mito de Narciso. Con la presencia del propio Viola en la obra, éste refuerza el pensamiento romántico de A. W. Schlegel, que en 1798 relacionó el ensimismamiento de Narciso a una introspección intelectual del propio artista en cada una de sus obras<sup>298</sup>; este narcisismo lo plasma Viola representándose a sí mismo como Narciso, no de modo directo e individualizado, sino contextualizado en una acción junto a otros personajes míticos.

---

<sup>296</sup> Op. cit., p. 92.

<sup>297</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, Serbal, Barcelona, 1996, p. 307.

<sup>298</sup> ALGANZA ROLDÁN, M.: “La tradición de Narciso en la literatura hispánica (siglos XIII-XVIII)”, *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*. Editorial Universidad de Granada, Granada, 2010, p. 91.

Con este autorretrato busca su autoafirmación como artista (*dignitas* renacentista<sup>299</sup>), la inmortalidad que acompaña al arte, y como dice George Steiner: “la expresión de su compulsión a la libertad, de su intento agonista de reposar, de conseguir el dominio sobre las formas y los significados de su propio ser”<sup>300</sup>. Este marcado individualismo y existencialismo de Viola, no hace más que reforzar los lazos de unión existentes entre su concepción artística y el romanticismo.

Reflejándose en el agua especular se conforma un autorretrato que profundiza reflexivamente sobre sus vivencias objetivas, y también, sobre las que subyacen en lo más profundo de su ser<sup>301</sup>. Viola emplea el motivo arquetípico del reflejo especular, mostrándonos su interior por medio del instrumento de su cuerpo, muy del gusto performativo del que es heredero.

Quizás sea esta la primera obra donde Viola empieza a explorar la psique humana por medio del paisaje como metáfora, para hacer visible lo insondable; el paso de lo racional al inconsciente y de la realidad visible a la sumergida, será a partir de esta obra una constante en su temática<sup>302</sup>.

Las alusiones a la fusión del ser humano con la naturaleza y el paisaje, son evidentes a través de los avatares de los seres reales o irreales de la escena. La omnipresencia de la naturaleza que se funde con el cuerpo y el pensamiento subjetivo del artista, provocando de igual modo en el espectador una sensación de apego hacia ella. Esta representación de la naturaleza entronca inicialmente con la influencia del pensamiento zen en Viola.

Los retratos románticos que prestaban especial atención a la luz y la atmósfera precisas para su minuciosa plasmación,<sup>303</sup> muestran también cierta conexión con Viola y la forma de elaborar su propio retrato postmoderno en este vídeo.

Pero la obra tiene un claro componente mitológico, siendo el intervalo entre las perturbaciones del agua provocadas por la inmersión y el emerger de imágenes

---

<sup>299</sup> RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M.: “Speculum animi: la autoimagen del artista”, *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*. Editorial Universidad de Granada, Granada, 2010, p. 112.

<sup>300</sup> Op. cit., p. 122.

<sup>301</sup> Op. cit., p. 107.

<sup>302</sup> MARIA GUASCH, A.- Op. cit., p. 449.

<sup>303</sup> RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M.- Op. cit., p. 117.

virtuales, el que nos ofrece la pista sobre el mito de Narciso (Ovidio, *Las metamorfosis*, III, 339 a 510), como integrante intelectual de esta obra de Viola.

Viola lo retoma siguiendo la secular costumbre de la representación artística y literaria de este mito<sup>304</sup>. Este tema de amor trágico lo vuelve a tratar en su serie *Amor/Muerte: el proyecto Tristán* ("Love/Death: The Tristan Project", 2005), aunque en este caso la pareja sublima su amor trágico mortal, sirviéndose de la unión mística de sus almas.

El adivino Tiresias vaticinó que Narciso alcanzaría la ancianidad "si no llega a conocerse a sí mismo", como nos indica Ovidio; esta frase realmente se refiere al conocimiento de su propia imagen, y por tanto, igual vaticinio le puede corresponder a la *imagen*, que mantendría su vigencia al no recrearse en sí misma y evolucionar su significado amoldándose a las necesidades simbólicas humanas.

Fatalmente Narciso se ve reflejado en la imagen especular acuática, cayendo en el maldito vaticinio. Se va debilitando su existencia en la creencia de la realidad ficticia de la *imagen*, que no es más que una recreación, en este caso de la naturaleza; del mismo modo, un Narciso contemporáneo podría perecer ante su imagen recreada en una pantalla que reflejara su imagen captada *in situ* por la cámara de una videoinstalación.

Es evidente que ambas peripecias vitales no han coincidido, al ser Narciso castigado por Némesis a instancia de las despechadas enamoradas y caer ensimismado y enamorado de su imagen especular hasta la muerte, y por el contrario, los avatares de la imagen simbólica son muy diferentes cuando ella misma muta y se transforma al reflejarse en el agua del estanque.

En *The Reflecting Pool*, Viola retoma la tradición de los juegos ópticos en la representación artística de los siglos XVI y XVII<sup>305</sup>, para mostrar ambas circunstancias y avatares de la *imagen* y Narciso; intenta captar nuestra mirada para que reflexionemos

---

<sup>304</sup> Para profundizar en las representaciones artísticas y literarias del mito de Narciso es un buen referente el libro de ALGANZA ROLDÁN, M. (ed.): *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2010.

<sup>305</sup> Para una visión panorámica de la tradición de los juegos ópticos en la representación artística de los siglos XVI y XVII, véase KEMP, M.: *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, Akal, Madrid, 2000.

sobre la dicotomía entre realidad y ficción, vida y arte, de modo que evitemos el error de Narciso y no perezcamos en el engaño.

No es de extrañar que este mito haya seducido a los artistas a lo largo de los siglos, ya que permite desarrollar el eterno debate de la función e idiosincrasia de la imagen artística. Pero Viola incide en ello, -a diferencia del resto de artistas-, mostrándonos la metamorfosis que padece la imagen a través del tiempo; el lenguaje videográfico le permite desplegar ante nosotros todo el ciclo vital, tanto de Narciso como de la *imagen*, al tiempo que los delimita magistralmente: ciclo de muerte para Narciso y de metamorfosis para la *imagen*.

Viola quiere dejar patente que la imagen artística subsiste a la vida humana, si bien es cierto que ambas sufren una metamorfosis que las mantiene presentes: la realidad física se trasmuta en energía o materia, mientras que la *imagen* cambia de significancia simbólica. La *imagen* mitológica de Narciso se retroalimenta de sus avatares e hibridaciones para cargarse de nuevos significados o modificar los precedentes, abriendo nuevas posibilidades de comunicación y narrativa artística.

Para Manlio Brusatin (1943), Viola por medio de Narciso<sup>306</sup> y la ninfa Eco, representa la separación y especularidad existente entre palabra e imagen.

Las imágenes, que se construyen y se contemplan, se persiguen entre sí y se atraen. Las cosas verdaderas y naturales se zambullen en un estanque (o imagen) artificial, disipándose cualquier artificio en la naturaleza. Si las *formas* no se regeneraran por su reabsorción periódica en las aguas, se desharían, se agotarían sus posibilidades creadoras y se apagarían definitivamente<sup>307</sup>. Se produce un enfrentamiento y un entrelazarse entre las imágenes y las palabras, perviviendo las primeras o no, según su materia icónica. Las imágenes afloran del estanque de Narciso.

El sueño del arte es perseguir las imágenes perdidas para formar nuevas memorias, tal y como hace Viola.

En este caso concreto, a Narciso será necesario liberarlo de sus virtudes narcisistas para reconocer al modelo de la vocación “iconólatra”. Esta vocación es la

---

<sup>306</sup> Para reconocer las referencias al mito de Narciso en esta obra de Viola, véase BRUSATIN, M.: *La historia de las imágenes*, Julio Ollero editor, Madrid, 1992, pp. 18, 20, 24-25, 33, 45, 119.

<sup>307</sup> ELIADE, M.- Op. cit., p. 246.

veneración y apropiación de la imagen, el deseo de identificar un icono como un sí mismo, en definitiva la dimensión y profundidad del estanque. Narciso es “ídolo e ídólatra de sí mismo”, y con su sacrificio, consagra a la imagen que huye de la energía de la proliferación de las imágenes en el estanque.

En el fantasma de palabras entrecortadas que es el espejo mudo de la ninfa Eco, las imágenes inmaduras de Narciso se hunden en el instante de su consagración.

Pero las imágenes atrapadas por el espectador, pueden quebrarse y destruir a su modelo o prototipo, al ser transformadas por el perceptor. La historia de las imágenes fluye en un desorden productivo de modelación y remodelación continuos de un principio de reconocimiento e identificación entre modelos y sujetos.

El espejo –el estanque de Viola-, recolecta memorias visuales, pero trastorna las imágenes, las disgrega, congelándolas en instantes. Reconoce los juegos de “identidad y diferencia” como instrumento de revelación entre la creación divina y el conocimiento humano, que se refleja para reconocerse. Al mismo tiempo es un engaño: objeto de una verdad enmascarada.

Esta imbricación de simbologías de diversas procedencias para obtener un resultado artístico complejo a vez que brillante, lo sustenta Viola por medio del conocimiento de estudios visuales y científicos contemporáneos que le sirven de guía.

Desde la óptica de Brusatin, enlazamos con la visión de los Estudios Visuales de Norman Bryson (n. 1949) que considera la visualidad como una construcción cultural, es decir, una visión socializada que sustenta una gran diversidad de visiones.

Llegado a este punto de reflexión en torno a *The Reflecting Pool* y referido al estudio concreto de la transgresión iconográfica del agua, se observa que ésta articula en ella los múltiples significados de la narración: bautismo ritual en un mundo de misterio sensual<sup>308</sup>; avatares de la imagen; y elemento de transición entre el mundo físico y el mental, entre la vida y la muerte. Con esta polivalencia simbólica, Viola plasma y pone de manifiesto a la vez todos y cada uno de los significados simbólicos del agua, transgrediendo la tradición en cuanto a representar en cada obra de arte el líquido elemento con muy escasas o unívocas significancias.

---

<sup>308</sup> DUNCAN, M.- Op. cit.

Con esta transgresión y fusión de visiones culturales múltiples, Viola abre al espectador un abanico de posibles reflexiones y significados de la obra de arte, provocándole la necesidad de interrogarse a sí mismo por su propia existencia, ocasionando una metamorfosis en su personalidad; ésta es la impronta que recorre todo su trabajo y fin último de su concepción artística.

**Chott-el-Djerid un retrato en luz y calor (“Chott-el-Djerid a Portrait in Light and Heat”, 1979)**

La obra es un retrato del desierto de Túnez que conduce al espectador entre hechos empíricamente verificables y la quimera imaginativa; es ejemplo de la prueba de los límites de la imagen.

Viola nos muestra los errores que en la percepción visual, producen las situaciones extremas de frío y calor en la naturaleza. Es la naturaleza la que domina al hombre y a la máquina (se observan en el vídeo fallos técnicos provocados por las temperaturas); es el paisaje y la *naturaleza sublime* romántica que lo domina todo con su poder y presencia. Esta visión de la naturaleza contrasta con la mirada documental del videoarte actual, que simplemente graba la obviedad científica, no cuestionando la relación entre el ser humano y el lado salvaje e indómito de la naturaleza. La mirada de la naturaleza de Viola, es espiritual, existencial y por ende romántica.

La experiencia del desierto es, por definición, una experiencia mística. Viola dice: "El poder que uno siente en el desierto proviene de su inmensidad", "es el poder que los Padres del Desierto experimentaron en el siglo IV, es el conocimiento de una existencia continua en el horizonte, en un lugar que no podemos ver o conocer"<sup>309</sup>.

En esta obra es en términos místicos, según Nicoletta Isar, como Viola trata el tema contrapuesto metafísicamente al ser, es decir, la nada; derivado este posicionamiento conceptual de la experiencia personal de Viola en el desierto, desde un enfoque cósmico-existencial<sup>310</sup>.

Para Viola, como los límites de la percepción en el desierto no pueden ser descritos convenientemente por la imagen ni la palabra, tiene que recurrir a la mística

---

<sup>309</sup> WALSH, J. (ed.) (2003)- Op. cit., p. 215.

<sup>310</sup> ISAR, N.- Op. cit., p. 342.

para dicha descripción. Es a partir de la línea del horizonte desértico, donde comienza a desarrollarse lo que Nicoletta Isar llama, *Hierotopía de Viola* (“Viola’s Hierotopy”)<sup>311</sup>; Isar la define como una especie de espacio en el límite de la visión, un lugar que “no podemos ver o conocer”.

Para Isar, *Un retrato en luz y calor*, es una visión “licuada”, donde “el calor convierte la luz en líquido” para el observador<sup>312</sup>; la visión de este tipo se denomina *extramisión*<sup>313</sup>, y es específica de las culturas orientales: se basa en la idea de que el espectador envía un rayo que toca el objeto visto y vuelve a la vista. Algo similar a lo que ocurre en la visión contemplativa mística al terminar ésta en un “torrente” visual. El “torrente” de oro es un topos de la visión mística, un medio unificador del observador y de todo lo visto en el trance contemplativo<sup>314</sup>.

Esta obra es un buen ejemplo de imagen cósmico-existencial, objetivada por medio de espejismos desérticos.



[17] Bill Viola: Chott-el-Djerid a Portrait in Light and Heat (1979). Vídeo.

<sup>311</sup> Op. cit., p. 342.

<sup>312</sup> YOUNGBLOOD, G.- Op. cit., p. 102.

<sup>313</sup> A diferencia de extramisión, común para las culturas orientales, la intromisión es un sentido más pasivo de ver, que se convirtió en una norma en el Oeste con los estudios de perspectiva, óptica y fisiología de la visión durante el Renacimiento. Los rayos de luz se reflejan en el objeto visto, en los ojos, y pasan al cerebro. Para más información sobre estas teorías, véase Nelson, R.: *To Say and To See: Ekphrasis and Vision in Byzantium. Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, Cambridge University Press, New York, 2000, pp. 143–168.

<sup>314</sup> ISAR, N.- Op. cit., pp. 342-343.

El agua es la protagonista en la obra de dos formas: la mística, como luz licuada ya descrita; y su ausencia física. Esta ausencia es el pretexto para el continuo tránsito humano (personas y vehículos) por lo inhóspito del desierto tórrido y helado [17] para conseguirla, ofreciendo Viola un concepto de vida como tránsito por la inmensa naturaleza cósmica.

Viola también juega con el tiempo en las escenas largas en las que se van haciendo nítidas las figuras que se acercan a nosotros desde la lejanía y el espejismo (ilusión óptica) producido por el calor del desierto, provocando la concentración del espectador en el hecho natural, y en la fugacidad de lo humano al recorrerlo.

El verdadero interés de la obra se centra en los momentos de transformación y cambio en la naturaleza, reflejando los que se ocasionan en el interior de la mente y comportamiento humanos.

### **El paso (“The Passing”, 1991)**

Para Viola, la figura central de su trabajo es el ser humano enmarcado en el espacio y el tiempo, que rigen su nacimiento, desarrollo y destino final; en definitiva, sus obras hablan de vida y muerte de forma poética en cuanto a su estética, y de modo espiritual en su concepto, como refleja plenamente en este vídeo. Esta obra es considerada por el artista como una respuesta personal a los extremos espirituales provocados por el nacimiento y la muerte en su familia<sup>315</sup>.

El vídeo transcurre con la plasmación de los cambios físicos del propio artista en una noche, dependiendo de las fases físicas y psicológicas del sueño.

Uno tras otro va apareciendo frente al espectador, todo el imaginario de Viola relacionado con el agua; imaginario que transgrede y con el que pretende simbolizar toda su vida.

Comienza ubicándonos como meros espectadores del universo, continuando con un primerísimo plano del ojo del artista que se cierra al dormir, introduciéndonos en su mundo onírico. El sueño da paso, acompañado por la respiración profunda del soñador,

---

<sup>315</sup> VIOLETTE, R. (ed.)- Op. cit., p. 15.

a una visión paisajística nocturna que se entremezcla con siluetas difusas de una muchacha.

De repente, observamos la imagen onírica de Viola en pijama, envuelto en sábanas, y sumergido en agua; es una escena de lucha entre Viola y el líquido elemento, que se resuelve emergiendo de las aguas la figura de un niño en la orilla de la playa. Aquí el agua es un elemento de transición, puerta onírica de comunicación entre las distintas etapas vitales del ser humano, enlazando con la regresión a lo preformal, el volver a nacer, porque la inmersión equivale a una disolución de las formas, y la salida de las aguas reproduce el gesto cosmogónico de la manifestación formal<sup>316</sup>.

Viola también fija su atención en sus sueños de niño y en los de su madre, compartiendo ambos el agua como hilo conductor, elemento de tránsito, transformación, vida y muerte. El agua como flujo continuo del mundo manifiesto budista, con la inconsciencia y el olvido<sup>317</sup>.

En otra escena crucial vemos a Viola penetrando en la oscuridad de un túnel ferroviario -paráfrasis de la caverna de Platón-, en alusión a la evolución vital, cultural y de aprendizaje de un niño que se siente fascinado y atraído por la llama de una vela de cumpleaños. Aquí aparece la llama del fuego como elemento budista de cambio o tránsito desde un estado de ignorancia a otro de sabiduría<sup>318</sup>.

Con este planteamiento de adquisición sapiencial, Viola nos quiere hacer reflexionar, -al igual que Platón-, sobre las dos realidades coexistentes: el mundo onírico, psicológico y de las ideas, simbolizado por el agua; y la realidad objetual.

En esta obra Viola realiza un tránsito por todas las etapas de su vida: nacimiento (niño surgiendo de las aguas); avatares de la vida (angustia por el peligro de ahogarse en el mar); y muerte (separación de su madre muerta).

El fundamento del vídeo es el discurso temporal, evidenciando que su transcurso es diferente para la naturaleza y el hombre; Viola lo evidencia contrastando el paso del tiempo en paisajes inmóviles, con la imagen de su madre moribunda.

---

<sup>316</sup> ELIADE, M.- Op. cit., pp. 222-223.

<sup>317</sup> "Agua", *Diccionario de símbolos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 12.

<sup>318</sup> "Fuego/Llama", *Diccionario de símbolos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 82.

Otro pilar de su narrativa es la importancia de la memoria, de los recuerdos infantiles, como elemento consustancial del hombre.

Una vez más mientras se visiona el vídeo, se constata el juego de Viola con el color o su ausencia -en este caso blanco y negro-, y el audio, para transmitir un cierto dramatismo solemne durante todo el visionado. Emplea imágenes nocturnas en blanco y negro y escenas subacuáticas, que representan un mundo crepuscular en el borde de la percepción y la conciencia humana donde aspectos múltiples de la mente como la memoria, realidad y fantasía se mezclan.

Se incide una y otra vez en el agua como aglutinante de su discurso, esta vez en el despertar de una pesadilla que obliga a Viola a beber de un vaso de agua; agua como fuente de sosiego y de vida.

El agua es el medio natural de los sueños, el primer elemento en el que habitamos en el vientre materno y al que debemos volver al final de la vida, y también con el que nos transformamos y regeneramos durante nuestra existencia terrenal. El alma humana envuelta en agua llega al mundo y lo abandona. Viola denota con estos presupuestos, su marcado carácter existencialista.

En la escena de la muerte de su madre, muestra la sala de estar de sus padres, y a continuación el lecho de muerte de su madre, enlazando ambas, con la aparición y desaparición súbita del propio Viola onírico sumergido en agua [18], que comunica las dos estancias; en sueños, Viola escenifica la muerte y la nostalgia por el ser amado. En este ámbito acuático surge la referencia plástica a la figura metamorfoseada de Proteo (Homero, *La Odisea* 4.351-570) y sus habilidades adivinatorias.



[18] Bill Viola: *El paso* ("The Passing", 1991). Vídeo.

En esta secuencia, se observa la sala de estar, -a modo de naturaleza muerta pictórica-, y el lecho de muerte de su madre; son visiones de una misma realidad de abandono y soledad.

Finaliza el vídeo de modo inquietante al mostrarse Viola sumergido en aguas someras, inconsciente, muerto o quizás soñando, donde encuentra la tranquilidad del líquido amniótico.

En el transcurso de la obra, el agua ejerce una multiplicidad de papeles simbólicos multiculturales, como queriendo Viola, acercar a la humanidad entera a la comprensión de su discurso artístico.

### **Tríptico de Nantes (“Nantes Tryptich”, 1992)**

*Nantes Tryptich* (1992) [19]: es una instalación de tres monitores de vídeo en color, una pantalla central traslúcida y proyección frontal, con dos pantallas laterales de retroproyección, y un equipo de sonorización amplificada.

En el panel izquierdo aparece la grabación en vídeo de un parto, es el nacimiento real de uno de los hijos del artista, mientras que en el panel derecho aparece su madre agonizante en el lecho de muerte. El panel central está ocupado por una figura masculina sumergida entre las turbulencias del agua, entre lo real y lo que se desvanece, representando el discurrir vital del ser humano entre el nacimiento y la muerte.



[19] Bill Viola: *Tríptico de Nantes* (1992). Vídeoinstalación y sonido.

El título y la disposición de las pantallas nos remiten a un retablo religioso católico, pero según Félix Duque puede estar más cerca del sentido y entramado de los

Misterios de Eleusis que del ritual eclesiástico<sup>319</sup>, ya que Viola tiene la intención de representar lo sagrado en medio de lo cotidiano<sup>320</sup>.

Para Viola, los elementos cósmicos de transformación (agua, fuego, aire), suelen ser de naturaleza *neutra*, situados entre la vida y la muerte<sup>321</sup>. En este caso concreto el agua también asume otros significados no explícitos, por medio de las apariciones en el panel central de uno de sus “ángeles” –personaje recurrente en sus obras-, que surge y se sumerge en el agua aunando en él la disolución y creación de la *forma*, el nacimiento y la muerte.

Esta bella e impactante instalación expresa el *eterno retorno* de vida y muerte en la existencia humana, y obliga a sumergirnos en nuestra consciencia en búsqueda de respuestas. Viola expresa de forma rotunda por vez primera en su carrera artística, la fusión personal de arte, filosofía y religión.

### **El cruce (“The Crossing”, 1996)**

En una habitación oscura, una video proyección de dos paneles idénticos enfrentados y dispuestos en simetría, muestra el avance ralentizado de dos hombres hacia el espectador. Cuando sus cuerpos casi llenan las pantallas, se detienen frente a él. En una de las pantallas, las gotas de agua empiezan a caer sobre su cabeza, en la otra, una pequeña llama se enciende bajo sus pies; el agua y el fuego irán aumentando gradualmente en intensidad, hasta que un torrente irresistible y una pared de llamas consumen su figura, apoderándose el fuego y el agua de las pantallas, para finalmente fundirse en negro y volver a comenzar la proyección. Todo ello en medio de un sonido envolvente de agua y crepitar de fuego cada vez más fuerte que acompasa la desaparición gradual de las dos figuras humanas.

Ambos protagonistas regresan de modo cíclico y continuo desde las tinieblas, como en un “eterno retorno” nietzscheano.

The Crossing ofrece dos espectáculos simultáneos con una intensidad, franqueza y enfoque, más allá del alcance estrictamente cinematográfico. El poder físico del sonido y las imágenes de los cuatro elementos -agua, aire, fuego y tierra-, hipnotizan al

---

<sup>319</sup> DUQUE, F.- Op. cit., pp. 177-178.

<sup>320</sup> Op. cit., p. 179.

<sup>321</sup> Op. cit., p. 177.

espectador con pantallas catárticas que muestran la fuerza del agua y el fuego, inspirando un estado puro de admiración y asombro<sup>322</sup> [20].

Viola juega con dos pantallas y sonidos atronadores para envolver al espectador y provocarle una experiencia mental psicodramática, que le revelará la existencia mítica de un héroe a merced del poder destructor y regenerador de la naturaleza.

Ningún ser humano necesita de la ayuda explicativa de cartelas o trípticos, para decirles que el fuego, el agua, la tierra y el aire, pueden ser abrumadores, aniquilando y creando nuevamente sus fuerzas y vidas<sup>323</sup>.

Los hombres están embarcados en un viaje que acaba en desmaterialización a través del agua y el fuego, produciéndose finalmente la purificación y el equilibrio en el silencio. Es la metáfora del tránsito del ser humano por la muerte, como regeneración y cambio. Mientras se observa la destrucción de la imagen humana, Viola transmite un sentimiento redentor<sup>324</sup>.



[20] Bill Viola: *The Crossing* (1996). Videoinstalación y sonido.

---

<sup>322</sup> DUNCAN, M.- Op. cit.

<sup>323</sup> Op. cit.

<sup>324</sup> RUSH, M.- Op. cit., p. 143.

El artista retoma y transgrede visualmente temas religiosos, como los cristianos del Bautismo y Pentecostés, y los rituales místicos con elementos naturales del agua y el fuego, el cielo y el infierno.

Viola se acerca quizás a la mística, donde las llamas y el agua son símbolos de un amor que todo lo consume, aniquilando el viejo *yo*, y transformándolo por medio de un estado de unión contemplativa con el Uno.

Para Viola el fuego y el agua son símbolos esenciales en su arte; en esta obra, el agua es disolución y muerte cuando nos sumergimos en ella, y esencia creativa cuando surgimos de ella, mientras el fuego supone fuerza transformadora y regeneradora<sup>325</sup>. Son agua y fuego “lustrales”, que ocasionan la purificación por destrucción simbólica<sup>326</sup>.

### **Cinco ángeles para el milenio (“Five Angels for the Millennium”, 2001)**

Desde el año 2001 son constantes las referencias a los ángeles mensajeros, que nos traen frente a nosotros y a través de la obra de arte, información de nuestro subconsciente<sup>327</sup>. Son un nuevo Proteo de figura discontinua y difusa, que se dirige al espectador para comunicarle asuntos de su propio subconsciente y vaticinarle quizás avatares del futuro. Son ángeles que evocan el absoluto.

Esta obra<sup>328</sup> es un claro ejemplo del binomio perfecto entre agua y *ángeles* en buena parte de la obra de Viola, -siendo éste el más claro exponente de este nuevo tipo iconográfico personal-, al circunscribirse todo él a los ámbitos vivenciales acuáticos de estos seres proteicos etéreos e indeterminados.

Por medio de las diferentes acciones de estos entes espirituales en el agua, dotan a ésta de diversos significados dependiendo de cada una de dichas acciones, señalando la poliédrica simbología que puede adoptar el líquido elemento.

Valiéndose de los ángeles y el agua como medio, Viola plasma la naturaleza humana de carácter espiritual centrada en los elementos primordiales (agua, fuego, aire)

---

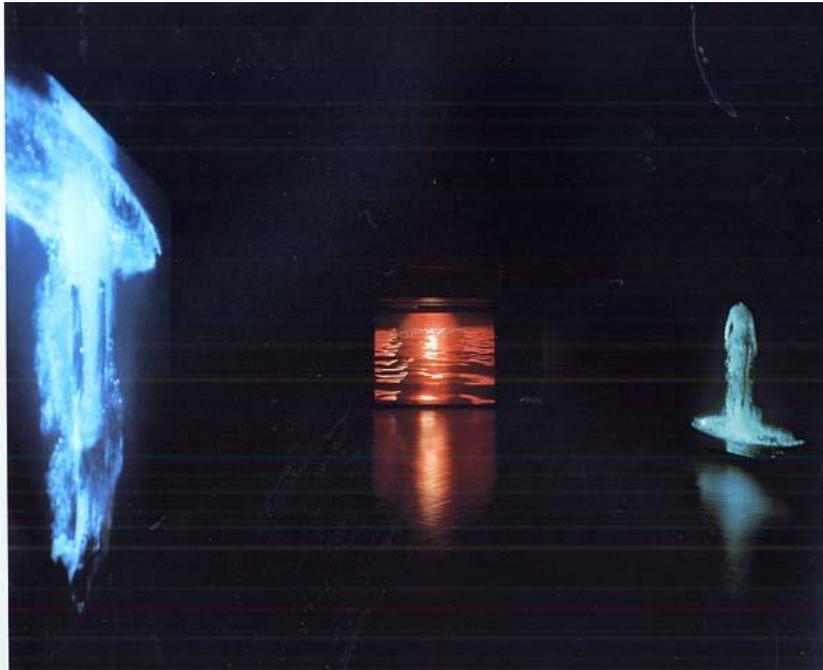
<sup>325</sup> “Agua”, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 2004.

<sup>326</sup> DUQUE, F.- Op. cit., p. 184.

<sup>327</sup> SOLANS, P.- Op. cit., p. 47.

<sup>328</sup> Para un mayor conocimiento de esta obra ver: GOERTZ, R.: *Five Angels by Bill Viola*, 2009, vídeo documental.

[21], y en las experiencias sobre las que se fundamenta (vida, muerte, sexo, emociones, etc.).



[21] Bill Viola: *Cinco ángeles para el milenio* ("Five Angels for the Millennium", 2001).

Videoinstalación y sonido.

Con sus imágenes pretende retrotraernos a los fundamentos primordiales de la humanidad, como hacían las imágenes cavernarias; son imágenes oníricas o de pensamiento que intermedian entre el mundo exterior y nuestros sentimientos más profundos y primarios.

La acción principal que Viola pide a sus ángeles es llevar a cabo una especie de salto de la vida, en consonancia con el pensamiento de Heidegger y Kirkegaard. "¿Por qué hay seres?", se pregunta retóricamente Heidegger en su *Introducción a la metafísica*; responde diciendo que esta realidad "tiene su fundamento en un salto". En desacuerdo con la física de este mundo, los ángeles de Viola están más en sintonía con el cuerpo místico, levitando y en continuo salto primordial y de éxtasis, como la figura paradigmática de los caballeros del infinito de Kirkegaard<sup>329</sup>:

---

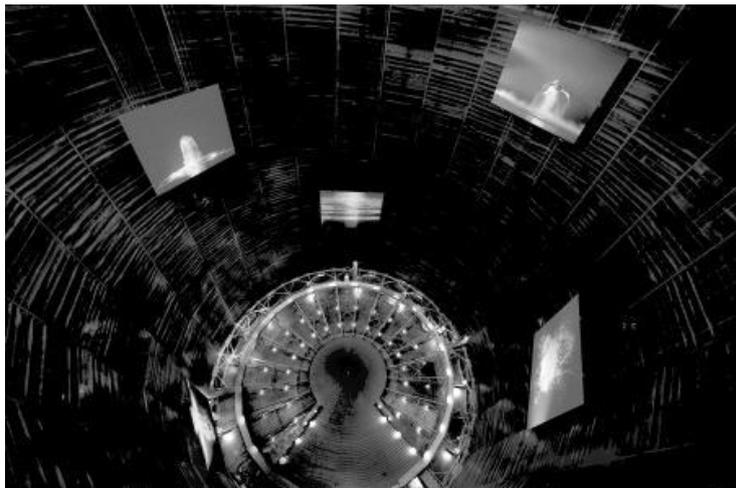
<sup>329</sup> ISAR, N.- Op. cit., pp. 344-345.

“Los caballeros del infinito son bailarines y alcanzan altura. Con un salto se elevan y vuelven a caer, lo que constituye un espectáculo muy entretenido, digno de contemplar. Pero en el momento de tocar el suelo de nuevo, no pueden quedarse instantáneamente fijos en una posición, sino que vacilan durante unos segundos; ese vacilar demuestra que son ajenos a este mundo”. (Temor y temblor, 51-52)

Los ángeles de Viola son, también, extranjeros en este mundo, una criatura del umbral entre visibilidad e invisibilidad, que levitan bajando y subiendo una y otra vez, hasta que realizan el salto definitivo al elemento primordial agua.

Durante la grabación de su obra, Viola compara la espiritualidad que se alcanza en el interior de una catedral, con la experimentada en el gran espacio industrial que emplea de plató cinematográfico; le interesa la espiritualidad, no la religión institucionalizada y espacialmente determinada. Otra característica común entre estos dos espacios “sagrados”, es el comportamiento similar del binomio sonido-espacio, ejemplificado con el eco.

En el espacio expositivo de esta obra, el “Gasometer at Ruhr Triennale”, los ángeles efectúan una especie de danza cósmica de Shiva, alrededor de todo el perímetro de la inmensa sala industrial [21.1]; Viola representa el paradigma mismo de un movimiento circular que es sagrado<sup>330</sup>.



[21.1] Espacio expositivo de esta obra, en el “Gasometer at Ruhr Triennale”.

---

<sup>330</sup> ISAR, N.- Op. cit., p. 345.

En palabras de Gene Youngblood: "Esta circularidad es la esencia de la visión de Viola de ser en el mundo. Es una visión de unidad trascendente en el que el medio, el testigo, y en el mundo constituyen un espacio cerrado autónomo, donde se interaccionan y construyen entre sí. Esta visión es tan contemporánea como la ciencia cognitiva, tan antigua como el Tao, tan universal como el silencio en el centro del círculo. Viola toca el silencio en cada uno de nosotros, haciéndonos creer que resuena. Esto, más que la imagen o el sonido, es el poder de su arte"<sup>331</sup>.

Los *ángeles de luz* que se sumergen y surgen repetidamente del agua, pueden representar el nacer y el morir o cualquier otra ensoñación de lo absoluto que Viola infiere con sus imágenes potentes y de belleza sublime al espectador, para que resuelva éste lo enigmático de su propio pensamiento frente la contemplación de la obra.

### **Aparición ("Emergence", 2002)**

Esta obra forma parte de la serie *Las Pasiones* ("The Passions") en la que Viola considera las pasiones humanas como un caos, el descontrol de uno mismo, asumido como algo consustancial a la vida<sup>332</sup>. Le interesan los aspectos más secretos de la naturaleza humana, los que no puede dominar nuestro ser consciente y son pasto de las veleidades de la naturaleza.

A parte de esta temática pasional que recorre toda la serie, en *Emergence*, Viola centra uno de sus intereses en la comunicación gestual y emocional anterior al lenguaje. Compara los gestos simbólicos del cristianismo, como la postura de las manos en oración o las del Pantocrátor, con las de Buda; efectúa una vez más, la fusión simbólica entre culturas para noquear al espectador y centrar su reflexión intelectual sobre el hecho desconcertante representado.

El otro principal foco de atención lo sitúa en transgredir las significancias iconográficas cristianas transmitidas de generación en generación, empleando el agua como hilo conductor y protagonista.

*Aparición* [22], fue un encargo concreto del Getty Museum. Esta pieza se basa en el fresco de Masolino da Panicale (1383-1440), *Pietà* (1424) [23], que representa a

---

<sup>331</sup> YOUNGBLOOD, G.- Op. cit., p. 114.

<sup>332</sup> KIDEL, M.: *Bill Viola and Emergence*, 2003, vídeo documental.

Cristo de medio cuerpo en el sarcófago, sostenido por su madre y María Magdalena, a ambos lados.

También son evidentes otras influencias en Viola de la pintura renacentista, siguiendo la estética de pintores como Giotto, Duccio o Massaccio, a través del color y la composición equilibrada mediante formas geométricas (triángulo de la composición formada por los tres personajes y rectángulo con la cruz en el centro de la imagen).



[22] Bill Viola: *Emergence* (2002).



[23] Masolino: *Pietà* (1424).

Fresco, 280 x 118 cm.

Museo della Collegiata, Empoli.

Viola pretende fusionar en el videoarte digital, la pintura y el cine, pero observándose un giro hacia lo simbólico religioso, no sólo en la obra que le sirve de inspiración, sino también en las túnicas de las representaciones piadosas medievales que visten las dos plañideras -alejado del atuendo hippy de las protagonistas de *El saludo* ("The Greeting", 1995)-, y también en las poses de los cuerpos y la recogida del cadáver que emerge de la pila (pila bautismal y sepulcro)<sup>333</sup>. La obra, presentada en vídeo de alta definición y a cámara lenta, contiene una deslumbrante claridad que refuerza lo conmovedor de este acto.

---

<sup>333</sup> DUQUE, F.- Op. cit., p. 192.

Viola no le interesan estas imágenes piadosas, sino la transformación de su significado cuando son captadas por el espectador actual, convirtiéndose en otro tipo de cosa, imbuida quizás por una nueva espiritualidad contemporánea.

En su vídeo el ojo contemporáneo vislumbra la representación de un ahogamiento, pero cualquier otro espectador puede interpretar un alumbramiento atendido por dos parteras [21.1]; esta multiplicidad de interpretaciones y lecturas es lo que realmente busca el artista, mover al espectador a conferir significancia a la obra de arte desde su particular punto de vista vivencial. Las imágenes tienen vida propia al no estar encorsetadas simbólicamente gracias a la hibridación de múltiples significados culturales que Viola fusiona en sus obras.



[21.1] Bill Viola: *Emergence* (2002).

La escena completa muestra a dos mujeres que aparecen sentadas a los lados de un pozo de mármol, una de las mujeres -la más joven- vuelve su cabeza al pozo del que de repente comienza a surgir la figura de un hombre; la salida provoca que se derrame

agua por los bordes del pozo. El agua llama la atención de la otra mujer que se vuelve. El cuerpo del hombre surge por completo para caer como desmayado inmediatamente, las mujeres lo recuestan en el suelo y lo cubren con una sábana, terminando la escena con la mujer mayor llorando y la más joven abrazando el cuerpo con ternura.

Varios tipos iconográficos pagano-religiosos se vislumbran en esta proyección. Por un lado el *nacimiento*, la figura que surge del pozo con el agua que inunda el suelo como elemento generador de vida, a modo quizás, de Virgen María como manantial de vida. Por otro, la *resurrección*, el cuerpo blanco resplandeciente del hombre sale del pozo mientras las dos mujeres parecen sorprendidas por lo que sucede. Por último el cuerpo del hombre que ha surgido parece sin vida y la situación se transforma en una *pietà* cristiana.

Viola muestra al espectador cristiano el motivo de la "lamentación por Cristo muerto", ejecutando su turbadora transgresión iconográfica por medio de un surgimiento de las aguas -como acción regeneradora y dadora de vida-, a modo de "Resurrección de Cristo" en un cuerpo muerto. Disloca de este modo la representación cristiana del hecho, provocando al espectador con su nihilismo religioso<sup>334</sup>.

Viola muestra un cristianismo sin redención y sin resurrección<sup>335</sup>. Es evidente que ante la visión de esta obra, un fervoroso creyente católico puede sentir un íntimo rechinar de conceptos y creencias, e incluso rechazo por la misma al ver a Cristo resucitado pero muerto.

Otra cuestión inquietante que suscita la obra es, ¿quién resucita?; según Félix Duque, es el amor fraterno y universal que nos une a nuestros seres amados, después de cualquier trance doloroso y violento.

Cuestión recurrente en sus obras es el concepto del *eterno retorno* temporal y vivencial, que en el caso de esta obra, se evidencia al sugerir una muerte y resurrección continuas frente al espectador al transgredir la iconografía cristiana, provocando así una "puesta frente al abismo" -como diría Pilar Pedraza-, un adentrarse en lo más profundo del *yo*, para acabar completando la obra por medio de la *autogénesis* (visión crítica) del espectador.

---

<sup>334</sup> Op. cit., p. 193.

<sup>335</sup> Op. cit., p. 193.

### Avanzando cada día ("Going Forth by Day", 2002)

Esta instalación se considera la respuesta artística de Viola a los atentados del 11 de septiembre de 2001 en el World Trade Center de Nueva York, siendo resultado de las investigaciones del artista sobre las representaciones del Apocalipsis a lo largo de la historia del arte, que dieron como resultado su inspiración directa en los frescos de Luca Signorelli de la catedral de Orvieto<sup>336</sup>.

Viola toma como referencia la pintura al fresco para crear una poderosa instalación que analiza los ciclos del nacimiento, la muerte y el renacer<sup>337</sup>.

La instalación consta de cinco escenas (*Fire Birth; The Path; The Deluge; The Voyage; y The First Light*) [24] simultáneamente proyectadas en un ciclo sin fin sobre las paredes de una sala, que aúnan la producción cinematográfica, la inspiración pictórica y la instalación, como tantas otras producciones del artista.



[24] Bill Viola: *Avanzando cada día* ("Going Forth by Day", 2002). Videoinstalación.

---

<sup>336</sup> VALENTINI, V.: "On the Dramaturgical Aspects of Bill Viola's Multimedia Installation's", *Performance Research* 14: 3 (2009), p. 55.

<sup>337</sup> FURIÓ VITA, D.: *Posibilidades artísticas de la imagen electrónica: el Chroma-Key*, Tesis doctoral dirigida por la Dra. Amparo Carbonell Tatay y leída el julio de 2008, Universidad Politécnica de Valencia, p. 364.

Viola no presenta al espectador una historia o narración lineal características del cine o el vídeo, sino que dispone las proyecciones a modo de frescos medievales, provocando que el espectador deba decidir cómo captar aquello que le interesa y construir su propia historia. La instalación consigue que el espectador perciba y experimente una pintura en el espacio y el tiempo<sup>338</sup>, transgrediendo la lógica visual contemporánea.

En toda la instalación existen constantes referencias al “eterno retorno” (proyección cíclica), y a los elementos primordiales de la naturaleza como son el agua y el fuego. Será el fuego quien de la bienvenida al espectador, haciéndole pasar por una puerta contra la que se proyecta *Fire Birth* [24.1], representando la imagen de un cuerpo sumergido en agua roja en llamas en alusión a la purificación del cuerpo<sup>339</sup>.



[24.1] Bill Viola: *Fire Birth*, 2002.

La continua referencia al arte del pasado se observa en dos de las cinco proyecciones que hacen referencia a obras pictóricas del Quattrocento italiano. Estas referencias pictóricas se hacen evidentes en *The Path*, basado en la serie de pinturas de Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (c. 1483), y en *The Voyage* donde hace una

---

<sup>338</sup> VALENTINI, V.: “On the Dramaturgical Aspects of Bill Viola’s Multimedia Installation’s”, *Performance Research* 14: 3 (2009), p. 58.

<sup>339</sup> FURIÓ VITA, D.: *Posibilidades artísticas de la imagen electrónica: el Chroma-Key*, Tesis doctoral dirigida por la Dra. Amparo Carbonell Tatay y leída el julio de 2008, Universidad Politécnica de Valencia, p. 366.

copia mimética del cuadro de Giotto, *El nacimiento de la Virgen* (1266) [25], a pesar de darle un giro especular, quedando el cobertizo al lado opuesto en que lo dispuso Giotto<sup>340</sup>.

Respecto de la transgresión iconográfica efectuada por Viola en esta instalación, es obvio que emplea el agua como eje vertebrador de la misma en todas las proyecciones salvo *The Path*. Ya he comentado *Fire Birth*, donde uno de sus “ángeles” acuáticos está sumergido en agua roja ígnea, fusionando de este modo, la simbología purificadora de ambos elementos primordiales.

En *The Voyage* [24.2] la imagen resultante es un collage de diferentes partes de una imagen unívoca; son, por un lado, el agua donde atraca la barca y en la cual se realizará el viaje con todos los enseres de un difunto, y por otro lado, su casa. Viola toma de Giotto el espacio, ampliando y modificando su significado. Si el cuadro está referido al “Nacimiento de la Virgen”, aquí se refiere a la muerte del cuerpo y al viaje de su alma a la otra vida simbolizado por una barca<sup>341</sup>, que como la de Caronte surca la laguna Estigia (Virgilio, *Eneida* vi 369).



[24.2] Bill Viola: *The Voyage*, 2002.

---

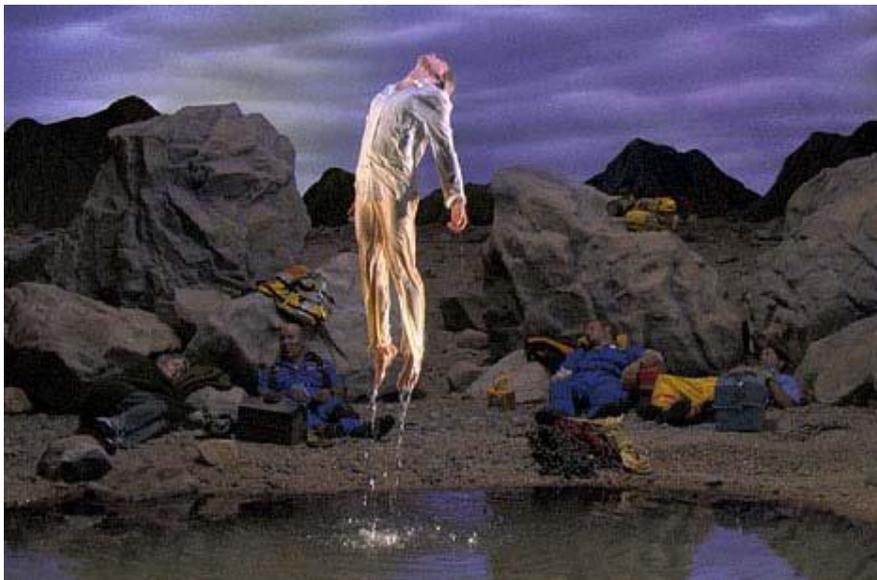
<sup>340</sup> FURIÓ VITA, D.- Op. cit., pp. 366-367.

<sup>341</sup> Op. cit., p. 368.



[25] Giotto di Bondone (1267-1337): *El nacimiento de la Virgen*. Fresco. Cappella Scrovegni de Padova.

*First Light* [24.3] representa a un cuerpo de luz que emerge ascendiendo de un lago en la noche frente a personas durmientes, para posteriormente desaparecer en la oscuridad.



[24.3] Bill Viola: *First Light*, 2002.

Viola alude a la muerte y resurrección empleando una vez más la figura de uno de sus “ángeles”, cuya presencia no es percibida por los humanos<sup>342</sup>. Es una escena que refiere para un cristiano, a la de la oración en el huerto de los olivos de Jesús y sus apóstoles.

Termina el protagonismo del agua en esta videoinstalación con *The Deluge* [24.4], donde Viola busca el protagonismo del agua como símbolo de destrucción relacionado con el Diluvio, objetivándolo a modo de representación teatral, donde los actores son sorprendidos por una avalancha de agua en el interior de un edificio que les obliga a abandonarlo a toda prisa entre gritos de pánico.



[24.4] Bill Viola: *The Deluge*, 2002.

La visión dramática de este vídeo muestra al espectador una época abolida por la catástrofe, para comenzar una nueva era, regida por “hombres nuevos”<sup>343</sup>.

---

<sup>342</sup> SOLANS, P.- Op. cit., p. 48.

<sup>343</sup> ELIADE, M.- Op. cit., p. 245.

**Amor / Muerte: El proyecto Tristán (“Love / Death: The Tristan Project”, 2005)**

La representación amorosa y sensual, unida al simbolismo acuático, es escasa en la obra de Viola, pero cuenta con dos excepciones de alta calidad narrativa y conceptual como *The Reflecting Pool* (1977) y *Amor/Muerte: El proyecto Tristán* (“Love / Death: The Tristan Project”, 2005).

La videoinstalación de Viola sirvió como escenografía digital a la ópera de Richard Wagner *Tristán e Isolda* (“Tristan und Isolde”, 1865), representada en 1995 en la Opera Nationale de París, con direcciones escénica de Peter Sellars y orquestal de Esa-Pekka Salonen.

Viola plasmó este drama amoroso en varios vídeo proyectados en dos pantallas en el escenario, no siendo meras figuraciones de la música wagneriana, sino una representación metafórica del drama, aunque Viola baraje los mismos conceptos profundos de la existencia humana, como la regeneración, el amor y la muerte.

Sirva como ejemplo el primer acto donde Viola muestra su obra *Abluciones* (“Ablutions”, 2005), como un ritual prolongado de purificación, en el que los personajes se desvisten y hacen abluciones [26] antes de sumergirse en el agua juntos, que les prepara para el sacrificio simbólico y la muerte necesaria para la transformación y el renacimiento de ellos mismos<sup>344</sup>.



[26] Bill Viola: *Abluciones* (“Ablutions”, 2005). Videoinstalación.

---

<sup>344</sup> Op. cit., pp. 228-229.

La decisión mutua de beber la muerte (la poción) sumerge a los amantes bajo la superficie de un océano infinito de un mundo invisible inmaterial<sup>345</sup>, mientras en las representaciones teatrales de la ópera de Wagner, los dos personajes mantienen la apariencia de ser indiferentes el uno al otro para no revelar sus verdaderos sentimientos.

Viola no haya dudado en embarcarse en el *Tristan Project* al sentirse arropado por Wagner en la búsqueda de lo psicológico y trascendente para superar los avatares terrenales del amor.

La ópera de Wagner, *Tristán e Isolda*, es considerada por muchos la obra más erótica de la historia de la música, en la que la tonalidad misma parece estar suspendida en una irresolución cromática a medida que los amantes se esfuerzan por alcanzar un nivel de plenitud erótica que es imposible en la vida real<sup>346</sup>.

En la obra artística de ambos la audacia compositiva persigue un mismo fin, romper la estética de su tiempo y transmitir al espectador la experiencia estética trascendente. Viola y Wagner son revolucionarios artísticos que emplean medios científico-tecnológicos (alteración de la percepción visual; *slow motion*) y de composición musical (*Leitmotiv*<sup>347</sup>; “acorde de Tristán”<sup>348</sup>) respectivamente, para cautivar la atención y reflexión intelectual de su época.

El *Leitmotiv* es para Wagner un elemento psicoanalítico a la vez que estético<sup>349</sup>; emplea el territorio de la consciencia del espectador al igual que Viola, para desplegar frente a él, un mundo mitológico sustentante del real. El *Leitmotiv* tiene una

---

<sup>345</sup> Crítica operística de Terence Watson, “Bill Viola: The Tristan Project” en [http://www.wagner.org.au/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=58:tristan-project&catid=37:views-2009&Itemid=72](http://www.wagner.org.au/site/index.php?option=com_content&view=article&id=58:tristan-project&catid=37:views-2009&Itemid=72) consultado el 22/11/2011.

<sup>346</sup> “Erotismo en la música”, *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

<sup>347</sup> *Leitmotiv* es un término acuñado a mediados de la década de 1860 por el historiador musical A. W. Ambros para describir un motivo o tema recurrente en una pieza musical (generalmente en ópera) que representa a un personaje, objeto, emoción o idea concreta. Se utiliza en especial asociado con las óperas tardías de Wagner. (“Leitmotiv”, *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008).

<sup>348</sup> Se refiere al acorde conformado por las notas fa-si-re# '-sol# ' o una enarmonía de éstas. Es obvio que Wagner no fue el primer compositor que supo explotar el carácter expresivo y estructural de este acorde, pero por el lugar prominente que ocupa como acorde inicial del Preludio al primer acto de *Tristan und Isolda*, y por el significado simbólico explícito que tiene en la obra, muchos músicos y teóricos posteriores han otorgado a este acorde una importancia particular como el primer paso decisivo en dirección a la música nueva del siglo XX, a menudo antitonal. (“Acorde de Tristán”, *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008).

<sup>349</sup> TRÍAS, E.: *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Círculo de lectores, Barcelona, 2010, p. 318.

significación simbólica constructiva; es el entramado con el que Wagner construye el escenario sacro de sus obras<sup>350</sup>, del mismo que Viola emplea la simbología del agua para edificar su narración arquetípica y esencial.

Wagner considerará a partir de *Tristán e Isolda*, que la música es también pensamiento y conocimiento, superando la dificultad de representar en acordes musicales el intelecto y la razón; por medio del contrapunto en el *Leitmotiv*, moldea una red simbólico-musical que aúna el goce estético e intelectual, refutando así tanto su propia teoría, -como la de Nietzsche y el Romanticismo-, de que el arte es únicamente expresión del sentimiento subjetivo. La música wagneriana "abre los oídos del alma", para expresar acústicamente la percepción visual platónica<sup>351</sup>. Así, de igual modo que Wagner fusiona en su obra testamentaria, *Parsifal* (1882), el arte, la filosofía y lo teológico<sup>352</sup>, Viola consigue reunir el intelecto, la percepción sensorial y la experiencia trascendente en sus obras.

En la obra de ambos artistas encontramos el goce estético e intelectual, conformando estas dos virtudes un arte sagrado. En *Tristán e Isolda* y otras obras, Wagner transita desde una religión hasta un *ceremonial escénico sacro* de liturgia musical, que nos muestra la salvación ajena a la *Weltlauf* (el curso del mundo hegeliano)<sup>353</sup>, contraviniendo la "muerte del arte". Viola y Wagner con su particular concepto totalizador del arte resucitan el arte pero transformándolo, dotándole de nuevos significados y funciones.

Otra cuestión común a considerar en ambos artistas es la *sanación* que proporciona el goce intelectual de la obra de arte. Eugenio Trías lo comenta respecto de las óperas wagnerianas<sup>354</sup>, y los neurólogos intentan encontrar en Viola esta *sanación* o modo paliativo de enfermedades mentales, como se muestra en el proyecto *Arte y Cultura como Terapia contra el Alzheimer: emociones en silencio con la colaboración*

---

<sup>350</sup> Op. cit., p. 330.

<sup>351</sup> Op. cit., p. 311.

<sup>352</sup> Op. cit., pp. 305-306.

<sup>353</sup> Op. cit., pp. 301-302.

<sup>354</sup> Op. cit., p. 330.

de Bill Viola en colaboración con la Unidad de Demencias del hospital Virgen de la Arrixaca de Murcia<sup>355</sup>.

Tras indagar en las influencias que otros movimientos y artistas han tenido en su narrativa y lenguaje artísticos, considero que no es casual el interés de Viola por la obra operística de Richard Wagner; se siente cómodo al lado del lenguaje totalizador wagneriano, produciéndose una peculiar y efectiva simbiosis e intercambio entre el lenguaje operístico de la *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”) y el videoarte cinematográfico de Viola.

La *Gesamtkunstwerk* debía presentarse en condiciones ideales como un ritual social que involucrara tanto a los intérpretes como al público<sup>356</sup>; una participación activa del espectador provocada de igual modo por Viola, para que sus obras sean vividas y dotadas de sentido por el receptor.

Carl Maria von Weber (1786-1826) escribió sobre la *Gesamtkunstwerk*: “el ideal alemán, es decir una obra de arte autosuficiente en la que cada elemento y cada contribución de las artes relacionadas están integrados de cierta manera y se disuelven para crear un nuevo arte”<sup>357</sup>; por tanto, se puede inferir de estas palabras, que la “obra de arte total” es un nuevo lenguaje artístico, siendo Viola el artista contemporáneo que lo ha recreado con la unión integral de las nuevas tecnologías, el pensamiento filosófico y religioso, y la ciencia de la percepción. Basarse en la religión para la expresión del mito, es otra gran coincidencia entre Wagner y Viola. Ambas transgresiones también poseen raíces distintas: Viola se inspira en la mística totalizadora oriental y cristiana, y Wagner en las ideas de Ludwig Feuerbach (1804-1872) sobre la cristiandad como expresión del mito<sup>358</sup>.

Una vez constatados los motivos conceptuales por los que Viola se ha podido sentir atraído por la obra de Wagner, paso al análisis pormenorizado de *Amor/Muerte: El proyecto Tristán* (“Love / Death: The Tristan Project”, 2005).

---

<sup>355</sup> Para una información completa del proyecto véase, ANTÚNEZ ALMAGRO, C. y ARNARDÓTTIR, H (ed.)- Op. cit.

<sup>356</sup> “Richard Wagner”, *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

<sup>357</sup> “Weber, Carl Maria”, *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

<sup>358</sup> “Richard Wagner”, *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

La visión de Viola es una expresión visual de la idea original de Wagner del aria *Liebestod*, cuyo título original fue *Verklärung* (“Transfiguración”)<sup>359</sup>.

En la secuencia titulada *Viaje nocturno* (“Night Journey”)<sup>360</sup>, correspondiente al segundo acto de la ópera, nos sitúa en el palacio del rey Marke prometido de Isolda, donde ésta, en la oscuridad de la noche y en sus aposentos espera la visita de su amante Tristán; pero gracias al traidor Melot, el rey es advertido de este encuentro amoroso y descubre la traición de Isolda, provocando el acuerdo entre los amantes sorprendidos de morir juntos para perpetuar su relación en el más allá. Viola realiza su particular lectura de la escena y la construye alrededor de la toma de conciencia humana del destino, mostrada de dos modos diferentes, con una acción y una contemplación. El propio Viola comenta sobre su obra: “Las imágenes nos muestran a la vez, una *acción* de Tristán en el transcurso de su recorrido hacia el fuego, y una *contemplación* de Isolda durante el encendido pausado de unas velas para llenar de luz una estancia; pero estos dos recorridos conducen a ambos personajes a un mismo destino”<sup>361</sup>. El destino común de ambos transcurre a través del deseo y el dolor, la muerte y finalmente el renacimiento.

Las acciones comienzan y terminan igual, entre tinieblas, rasgadas y desintegradas por el fuego y la luz. Son las tinieblas de “la noche oscura del alma”, místicas, lugar de transformación de la pareja de amantes.

Tristán surge de la oscuridad para traspasar vigorosamente una hoguera [27] – como en alguna fiesta mediterránea ancestral-, y se vuelve inmaterial al fundirse con el fuego e inundar la pantalla, haciéndonos partícipes de su avatar místico. Es la depuración a través del rito ígneo, el ciclo de la muerte y la regeneración posterior.

Esta escena continúa con la protagonizada por su amada iniciándose también en la oscuridad, transformándose ésta paulatinamente en luz, gracias al encendido de unas velas que nos muestran la silueta de Isolda y una estancia presidida por un estanque donde se reflejan las llamas de las velas y su propia imagen [27.1].

---

<sup>359</sup> ISAR, N.- Op. cit., p. 346.

<sup>360</sup> Para un análisis mayor de esta obra ver SOLANS, P.- Op. cit., pp. 45-52.

<sup>361</sup> Ajuntament de Pollença (ed.): *Bill Viola. Night Journey*. Catálogo de la exposición Pollença, Iglesia del Convento de Santo Domingo, 2006, p. 44.



[27] Bill Viola: *Viaje nocturno* (“Night Journey”, 2005). Videoinstalación.



[27.1] Bill Viola: *Viaje nocturno* (“Night Journey”, 2005).

De esta forma Viola asocia el fuego abrasador y regenerador a Tristán (lo masculino) que se quema atravesando el fuego pasional del amor, mientras que la calma de la luz y el resplandor del amor se asocian a Isolda (lo femenino).

Si en su instalación anterior, *El Cruce* (“The Crossing”, 1996), las dos fases de la materia (agua y fuego) aparecen como imágenes dispares, en esta escena de Isolda crea una tercera etapa en la que ambos elementos se colapsan, y la imagen resultante es una imagen "en el medio", donde el cuerpo es metamorfoseado<sup>362</sup>. El fuego y el agua también se fusionan e interactúan con Isolda en un momento en que se *sumerge* en fuego y éste se transforma en agua al final de la escena; Isolda se sumerge en el estanque mientras avanza hacia el espectador, desmaterializándose hasta fundirse con él en cuerpo y alma, haciéndole partícipe de su suerte, y acabando al igual que Tristán, en la oscuridad, en la muerte. Viola graba la reflexión en el agua de la figura de Isolda envuelta en las llamas de las velas; cuando Isolda se sumerge en su propio reflejo del estanque que tiene enfrente, observamos tan sólo las llamas y el fondo azul en la superficie removida del agua [27.2] [27.3], creando Viola un cuerpo trascendente, transparente y contradictorio en su consistencia, y cuya verdadera materialidad es el vídeo en la pantalla de plasma<sup>363</sup>. Isolda es la “llama de amor viva” que transita por el agua purificadora como fuente regeneradora de la muerte.



[27.2] [27.3] Bill Viola: *Viaje nocturno* (“Night Journey”, 2005). Videoinstalación.

---

<sup>362</sup> ISAR, N.- Op. cit., p. 346.

<sup>363</sup> Op. cit., p. 347.

En esta escena concreta, Viola transforma la muerte trágica en meditación trascendente, rompiendo con la tradición occidental de la tragedia griega, el nihilismo y el existencialismo. La totalidad de la escena es una metáfora mística del alma y sus diversos estados de transformación a través de los elementos primordiales, hasta alcanzar el amor divino y la disolución corporal que permite alcanzar el conocimiento.

Centrándome en el papel del agua en esta obra, comienza de modo destacado en el primer acto, como ya he comentado con anterioridad, partiendo de un ritual prolongado de ablución purificador y regenerador, que puede asociarse a un Bautismo cristiano, como rito iniciático que abre las puertas a una nueva vida.

En la imagen final de Tristán que nos brinda Viola en su vídeo *La ascensión de Tristán* (“Tristan’s Ascension - The Sound of a Mountain Under a Waterfall”) [28], del tercer acto de la ópera, el líquido elemento cobra máximo protagonismo al succionar una torre de agua el cuerpo de Tristán que asciende en levitación elevándolo a las alturas, mientras se disuelve lentamente en agua a los acordes del aria final, proporcionando una sensación de trascendencia más que de muerte; el agua en ascensión simbolizada el alma en definitiva comunión con la divinidad mística, ya que en todas las visiones y en todos los éxtasis místicos se incluye una subida al cielo<sup>364</sup>. Viola por medio de la transgresión del mito de Tristán y del sentido trágico del acto final, se desmarca de Wagner, y transmuta este desenlace fatal en una experiencia trascendente y mística.

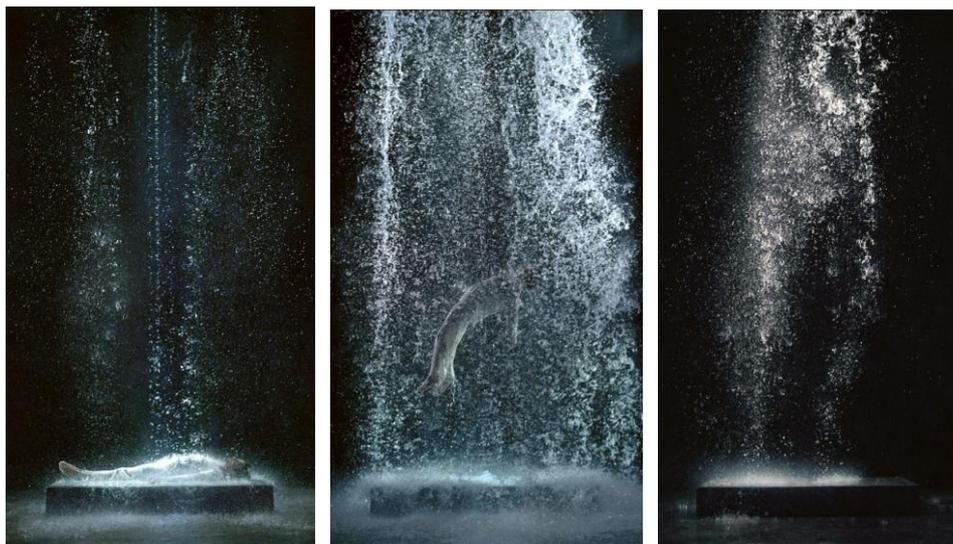
Será en este acto tercero donde Viola describe la disolución del *yo* en las diferentes etapas de la muerte, el proceso delicado y terrible de la separación y desintegración de los componentes físicos, perceptuales y conceptuales de la consciencia<sup>365</sup>.

En definitiva y durante el transcurso de la ópera, el agua adoptará el papel de elemento transformador, límite entre la vida y la muerte, para terminar siendo fuente de vida mística.

---

<sup>364</sup> ELIADE, M.- Op. cit., pp. 136-137.

<sup>365</sup> Crítica operística de Terence Watson, “Bill Viola: The Tristan Project” en [http://www.wagner.org.au/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=58:tristan-project&catid=37:views-2009&Itemid=72](http://www.wagner.org.au/site/index.php?option=com_content&view=article&id=58:tristan-project&catid=37:views-2009&Itemid=72) consultado el 22/11/2011.



[28] [28.1] [28.2] Bill Viola: *La ascensión de Tristán*, 2005. Videoinstalación.

**Océano sin orilla (“Ocean Without a Shore”, 2007)**

Esta instalación representó a Estados Unidos en la 52ª Bienal de Venecia, exhibiéndose en la pequeña iglesia de St. Gallo (siglo XVI); una vez más Viola busca el contenedor perfecto para sus obras, y de esta forma, que interactúen y se complementen significativamente ante el espectador. En concreto Viola quiere mostrar el ambiente que proporcionaban a los creyentes los altares en los orígenes del cristianismo, por medio de una instalación de pantallas planas encastadas en las hornacinas de los altares de la iglesia [29].



[29] Bill Viola: *Océano sin orilla* (“Ocean Without a Shore”, 2007). Videoinstalación.

En esta obra Viola quiso explorar la vida y la muerte, relacionando ambas con cascadas de agua que separan dichos estados existenciales, -cual puerta que los comunica-, siendo atravesada por seres humanos en el tránsito de la vida a la muerte. Según Viola, los seres humanos vienen temporalmente de la muerte (cuerpos en blanco y negro) a la vida (cuerpos en color) [29.1], al traspasar una fina lámina vertical de agua que separa ambos mundos<sup>366</sup>; representa la vida y muerte de la consciencia humana, separadas por el líquido elemento primordial que transforma y metamorfosea al ser humano.



[29.1] Bill Viola: *Océano sin orilla* (“Ocean Without a Shore”, 2007). Videoinstalación.

Una vez más el agua como elemento intercultural, mostrando en este caso la fragilidad de la vida y la fina línea que separa la vida y la muerte; agua como elemento clásico mitológico, frontera entre el mundo de los vivos y los muertos<sup>367</sup>.

---

<sup>366</sup> Tate/Bloomberg: *Ocean Without a Shore*, vídeo documental.

<sup>367</sup> HANSEN, W.: *Los mitos clásicos*, Crítica, Barcelona, 2011, pp. 142-143.

Aquí el agua cumple un doble papel: el de toma de conciencia, y el renacer de nuevo en otra dimensión existencial enmarcada en un ámbito religioso de adoración a los santos.

## **5 Conclusiones**

Destacaré como resumen de esta investigación tres aportaciones del arte de Viola: un retorno a conceptos estéticos medievales; su particular y magistral revolución de la técnica y lenguaje videográfico; y la persecución y fomento de una nueva recepción del videoarte empleando la transgresión iconográfica y los estudios científicos sobre la percepción.

El conjunto de sus aportaciones novedosas provocan en el espectador la *autogénesis* (visión crítica) al colocarlo frente a lo desconocido, para que se replantee sus certezas y dote de nuevos significados a los elementos simbólicos de la obra de arte.

Uno de los resultados de mi investigación ha sido comprobar el retorno de Viola a conceptos estéticos medievales, comprobando que no es únicamente un artista moderno pues perviven en él todas las influencias de la filosofía y la estética medieval.

Considero que esta característica novedosa de su obra, debe ser más y mejor estudiada en investigaciones puntuales sobre el tema, abordadas desde la estética.

Referente a su particular revolución de la técnica y lenguaje videográfico, las obras de Viola pretenden evadirnos de nuestra vida cotidiana y del hastío, proponiéndonos una experiencia estética placentera inducida por elementos y acciones visuales no comunes en el videoarte, que nos guía a través de conceptos universales filosóficos y culturales que invitan a la reflexión interior e individual. Quizás ningún otro artista en el arte contemporáneo, ha sido capaz de retomar el tema de la metafísica de la imagen con tal distinción poética.

Su creación de un viaje espacio temporal en el mismo instante de visualización de sus obras, rompe con la lógica lineal del arte tradicional, y confirma su genialidad. En la ejecución de sus proyectos, Viola alcanza hitos en el desarrollo técnico del videoarte que han conseguido influir de manera incuestionable en otros lenguajes artísticos como el cine y los “mass media”.

La relevancia y vastedad del tema técnico y de lenguaje en la obra de Viola, permiten una mayor profundización en los mismos, y la apertura de nuevas líneas de investigación tecnológica y semiótica.

La creación de una nueva recepción del videoarte empleando la transgresión iconográfica y los estudios científicos sobre la percepción, junto con sus constantes referencias al arte clásico, hace de él un artista diferenciado del resto de videoartistas por el empleo de unas determinadas imágenes icónicas y códigos personales que las modifican.

Identificar cada uno de estos códigos personales puede abrir nuevos campos de investigación e interpretación de su obra, desde la iconología y la ciencia.

La apreciable cantidad de obras de arte, unido a su autonomía y genialidad creativas, pueden parecer una dificultad añadida para el historiador que se acerque a Viola, pero en realidad, le proporcionan también un amplio abanico de temas para focalizar sus estudios.

Pero el gran hallazgo creativo de Viola se basa en confrontar al espectador frente a las pasiones humanas despojadas de elementos culturales, realizando con ello un camino de ida y vuelta de siglos, para abrir una nueva dimensión para el arte; un arte cargado de sentimientos profundos, belleza y compasión que hasta este momento no tenía una adecuada codificación.

Como hicieran antes el teatro griego, las catedrales, y la ópera, Viola como un "humanista postmoderno" o "idealista neo-romántico", pretende plantear una visión totalizadora del mundo, un sistema filosófico cerrado y completo, valiéndose de las reflexiones intelectuales alrededor del arte, la religión, la filosofía y la psicología de la percepción, fusionándolas en un complejo entramado tecnológico y científico para la consecución de la "obra de arte total".

En definitiva, la memoria, la espiritualidad y el tiempo, son los componentes inmateriales con los que Viola nutre a la tecnología videográfica y a la ciencia, para confeccionar y plasmar su transgresión iconográfica postmoderna; transgresión cuyo eje es la simbología acuática.

Como colofón a mi trabajo sobre el estudio del agua como eje principal de la obra artística de Bill Viola, considero que la mayor aportación que realizo en él, es comprobar y verificar que Viola logra desde el arte contemporáneo el tratamiento crítico y transgresor del arte del pasado mediante un intrincado juego de hibridaciones culturales, de pensamiento y científico-técnicas, que conforman cada una de sus obras.

Considero, así mismo, que desde la óptica de la historiografía del arte se pueden abordar temas complejos del arte contemporáneo sin necesidad de sentir rechazo por ellos, ni acudir en ayuda de disciplinas con escasa sintonía y poco acordes tradicionalmente con asuntos artísticos.

## 6. Referencias bibliográficas.

### 6.1 Obras de consulta.

ALGANZA ROLDÁN, M.: “La tradición de Narciso en la literatura hispánica (siglos XIII-XVIII)”, *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*. Editorial Universidad de Granada, Granada, 2010, pp. 79-91.

ANTÚNEZ ALMAGRO, C. y ARNARDÓTTIR, H (eds.): *Emociones en silencio: arte y cultura como terapia contra el Alzheimer*, Tres fronteras, Murcia, 2011.

BELTING, H.: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001.

BRUSATIN, M.: *La historia de las imágenes*, Julio Ollero editor, Madrid, 1992.

BRYSON, N.: “La tradición y sus descontentos”, *Tradición y deseo. De David a Delacroix*. Madrid, Akal, 2002, pp. 19-52.

CARRILLO, J.: “*Habitar y transitar: reflexiones sobre los espacios de la vida en el arte actual*”, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra, Madrid, 2004, pp. 127-155.

CASTELLS, M.: *La era de la información I*, Alianza, Madrid, 1997.

CATALÁ DOMENECH, J.M.: *La forma del real. Introducció als estudis visuals*, UOC, Barcelona, 2008.

CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 2004.

CIRLOT, L.: “La revitalización de las imágenes del cuerpo renacentista en la obra de Bill Viola”, *Arte Arquitectura y Sociedad Digital*. Universitat de Barcelona y Escola superior d'arquitectura, Barcelona, 2006, pp. 9-16.

COOPER, J.C.: *Diccionario de símbolos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

CRISPOLTI, E.: *Cómo estudiar el Arte Contemporáneo*, Celeste Ediciones, Madrid, 2001.

- CHILVERS, I.: *Diccionarios Oxford-Complutense. Arte del siglo XX*, Ed. Complutense, Madrid, 2001.
- DANTO, A. C.: “La idea de obra maestra en el arte contemporáneo”, *¿Qué es una obra maestra?*. Crítica, Barcelona, 2002, pp. 131-147.
- ELIADE, M.: *Tratado de historia de las religiones I*, Ediciones cristiandad, Madrid, 1974.
- ESCOBAR, T.: “Estética de las artes populares. Cuestiones sobre el arte popular”, *Estética*. Editorial Trotta, Madrid, 2003, pp. 281-302.
- HALL, J.: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, 2 vols.
- HANSEN, W.: *Los mitos clásicos*, Crítica, Barcelona, 2011.
- HEIDEGGER, M.: “La época de la imagen del mundo (1938)”, *Caminos de bosque*. Alianza, Madrid, 1998, pp. 63-90.
- HENCKMANN, W. y LOTTER, K. (eds.): *Diccionario de estética*, Critica, Barcelona, 1998.
- HERNANDO, J.: “Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica”, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra, Madrid, 2004, pp. 53-84.
- INGO F. WALTHER, A. (ed.): *Arte del siglo XX*, Taschen, Colonia, 2001.
- JAQUES PI, J.: *La estética del románico y el gótico*, A. Machado libros, Madrid, 2003.
- JIMÉNEZ, J.: *Teoría del arte*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2002.
- KEMP, M.: *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, Akal, Madrid, 2000.
- LATHAM, A. (ed.): *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.
- LUCIE-SMITH, E.: *Artes visuales en el siglo XX*, Könemann, Colonia, 2000.

MACEY, D.: "Jacques Lacan (1901-1981). Psicoanalista francés", *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, pp. 192-198.

MARCHÁN FIZ, S.: "La obra de arte total: génesis de una categoría estético-artística y sus transformaciones", *Arte Moderno. Ideas y conceptos*. Fundación Mapfre, Madrid, 2008, pp. 127-165.

MARIA GUASCH, A.: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000.

MARTIN, S.: *Videoarte*, Taschen, Colonia, 2006.

MARTÍN-BARBERO, J.: "Estética de los medios audiovisuales", *Estética*. Trotta, Madrid, 2003, pp. 303-328.

MAYAYO, P.: "La reinención del cuerpo", *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra, Madrid, 2004, pp. 85-125.

MORIN, E.: *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1995.

NELSON, R.: *To Say and To See: Ekphrasis and Vision in Byzantium. Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, Cambridge University Press, New York, 2000.

OCAMPO, E. y PERÁN, M.: *Teorías del arte*, Icaria, Barcelona, 1998.

OYARZÚN, P.: "Categorías estéticas", *Estética*. Trotta, Madrid, 2003, pp. 67-100.

PAUL LIESSMANN, K.: *Filosofía del arte moderno*, Herder, Barcelona, 2006.

PERÁN, M.: "Space Invaders (o el arte entre la disolución y la distinción)", *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra, Madrid, 2004, pp. 157-166.

POPPER, F.: *Art of the Electronic Age*, Thames & Hudson, Londres, 1997.

RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, Serbal, Barcelona, 1996.

RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M.: “Speculum animi: la autoimagen del artista”, *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*. Editorial Universidad de Granada, Granada, 2010, pp. 107-126.

RUSH, M.: *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*, Destino, Barcelona, 2002.

SÁNCHEZ ARGILÉS, M.: “Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad”, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra, Madrid, 2004, pp. 199-215.

SHINER, L.: *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2004.

TERRICABRAS, J. M. (ed.): *Diccionario J. Ferrater Mora de filosofía*, Círculo de lectores, Barcelona, 2001, 4 vols.

TRÍAS, E.: *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Círculo de lectores, Barcelona, 2010.

WITTGENSTEIN, L.: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza, Madrid, 1995.

ZAMORA, J.A.: “Estética y religión”, *Estética*. Trotta, Madrid, 2003, pp.345-374.

## **6.2 Estudios y catálogos.**

Ajuntament de Pollença (ed.): *Bill Viola. Night Journey*. Catálogo de la exposición Pollença, Iglesia del Convento de Santo Domingo, 2006.

BELTING, H. y VIOLA, B.: “Conversación”, *Las Pasiones*. Catálogo de la exposición Madrid, Fundación La Caixa, 2004, pp. 153-184.

CASTRO, E. (ed.): “Diálogo con Bill Viola”, *Ubicarte* (2005).

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (ed.): *Bill Viola: Las horas invisibles*. Catálogo de la exposición Granada, Museo de Bellas Artes, 2007.

DUNCAN, M.: “Bill Viola: Altered Perceptions”, *Art in America*. Catálogo de la exposición Nueva York, James Cohan Gallery, 1998.

DUQUE, F.: "Bill Viola versus Hegel", *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, pp. 139-196.

FURIÓ VITA, D.: *Posibilidades artísticas de la imagen electrónica: el Chroma-Key*, Tesis doctoral dirigida por la Dra. Amparo Carbonell Tatay y leída en julio de 2008, Universidad Politécnica de Valencia.

ISAR, N.: "Vision and performance. A hierotopic approach to contemporary art", *Hierotopy. Comparative Studies of Sacred Spaces*. Indrik, Moscú, 2009, pp. 328-362.

JARQUE, V.: "Bill Viola. Videoarte y filosofía", *Archivos de la filmoteca* 55 (2007), pp. 208-210.

JUDSON, W. D.: "Bill Viola: Allegories in Subjective Perception", *Art Journal* 4 (1995), pp. 30-35.

LAUTER, R., SYRING, M.L., ZUTTER, J., (eds.): *Más allá de la Mirada. Imágenes no vistas*. Catálogo de la Exposición Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993.

ROSS, D. A. (ed.): *Bill Viola*. Catálogo de la exposición Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1997.

SHAMBHALA Sun Magazine (ed.): "La luz entra en tí", *Arte y Parte* 68 (2007), pp. 32-47.

SOLANS, P.: "El resplandor de la luz", *Bill Viola. Night Journey*. Catálogo de la exposición Pollença, Iglesia del Convento de Santo Domingo, 2006, pp. 45-52.

VALENTINI, V.: "On the Dramaturgical Aspects of Bill Viola's Multimedia Installation's", *Performance Research* 14: 3 (2009), pp. 54-64.

VIOLETTE, R. (ed.): *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, Thames & Hudson, Londres, 1995.

WALSH, J. (ed.): *The Passions*. Catálogo de la exposición Londres, The J. Paul Getty Museum de Los Ángeles en colaboración con The National Gallery de Londres, 2003.

WALSH, J. (ed.): *Las Pasiones*. Catálogo de la exposición Madrid, Fundación La Caixa, 2004.

YOUNGBLOOD, G.: “Metaphysical Structuralism: The Videotapes of Bill Viola”, *Millennium Film Journal* 20–2 (1989), pp. 88-114.

### 6.3 Recursos Web.

La conferencia de la doctora Bolte Taylor en [http://www.ted.com/talks/jill\\_bolte\\_taylor\\_s\\_powerful\\_stroke\\_of\\_insight.html](http://www.ted.com/talks/jill_bolte_taylor_s_powerful_stroke_of_insight.html) consultado el 14/10/2011.

Viola considera el objetivo de su cámara como su visión y el montaje de sus grabaciones como su propio pensamiento, en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/television/metropolis-bill-viola/996783/>, consultado el 02/10/2011.

El juego está disponible en <http://www.thenightjourney.com> consultado el 20/11/2011.

HARTNEY, M.: “Video art”, en Grove Art Online: <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/grove/art/T089276> consultado el 5/06/2010.

STONARD, J. P.: “Viola, Bill”, en Grove Art Online: <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/grove/art/T096533> consultado el 5/06/2010.

Las ventas electrónicas de obras de Bill Viola en el diario “El País”, en [http://www.elpais.com/articulo/Tendencias/adquirir/tracey/emin/euros/elpepitdc/20111123elpepitdc\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Tendencias/adquirir/tracey/emin/euros/elpepitdc/20111123elpepitdc_1/Tes) consultado el 23/11/2011.

Crítica operística de Terence Watson, “Bill Viola: The Tristan Project” en [http://www.wagner.org.au/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=58:tristan-proyect&catid=37:views-2009&Itemid=72](http://www.wagner.org.au/site/index.php?option=com_content&view=article&id=58:tristan-proyect&catid=37:views-2009&Itemid=72) consultado el 22/11/2011.

## 7 Apéndices.

### Apéndice I

Transcripción literal de la biografía oficial de Bill Viola.

#### **ARTIST BIOGRAPHY**<sup>368</sup>

Bill Viola (b.1951) is internationally recognized as one of today's leading artists. He has been instrumental in the establishment of video as a vital form of contemporary art, and in so doing has helped to greatly expand its scope in terms of technology, content, and historical reach. For 40 years he has created videotapes, architectural video installations, sound environments, electronic music performances, flat panel video pieces, and works for television broadcast. Viola's video installations—total environments that envelop the viewer in image and sound—employ state-of-the-art technologies and are distinguished by their precision and direct simplicity. They are shown in museums and galleries worldwide and are found in many distinguished collections. His single channel videotapes have been widely broadcast and presented cinematically, while his writings have been extensively published, and translated for international readers. Viola uses video to explore the phenomena of sense perception as an avenue to self-knowledge. His works focus on universal human experiences—birth, death, the unfolding of consciousness—and have roots in both Eastern and Western art as well as spiritual traditions, including Zen Buddhism, Islamic Sufism, and Christian mysticism. Using the inner language of subjective thoughts and collective memories, his videos communicate to a wide audience, allowing viewers to experience the work directly, and in their own personal way.

Bill Viola received his BFA in Experimental Studios from Syracuse University in 1973 where he studied visual art with Jack Nelson and electronic music with Franklin Morris. During the 1970s he lived for 18 months in Florence, Italy, as technical director of production for *Art/Tapes/22*, one of the first video art studios in Europe, and then traveled widely to study and record traditional performing arts in the Solomon Islands, Java, Bali, and Japan. Viola was invited to be artist-in-residence at the WNET Channel 13 Television Laboratory in New York from 1976-1980 where he created a series of

---

<sup>368</sup> Biografía extraída de la página web oficial de Bill Viola, en <http://www.billviola.com/biograph.htm> consultada el 26/11/2011.

works, many of which were premiered on television. In 1977 Viola was invited to show his videotapes at La Trobe University (Melbourne, Australia) by cultural arts director Kira Perov who, a year later, joined him in New York where they married and began a lifelong collaboration working and traveling together.

In 1979 Viola and Perov traveled to the Sahara desert, Tunisia to record mirages. The following year Viola was awarded a U.S./Japan Creative Artist Fellowship and they lived in Japan for a year and a half where they studied Zen Buddhism with Master Daien Tanaka, and Viola became the first artist-in-residence at Sony Corporation's Atsugi research laboratories. Viola and Perov returned to the U. S. at the end of 1981 and settled in Long Beach, California, initiating projects to create art works based on medical imaging technologies of the human body at a local hospital, animal consciousness at the San Diego Zoo, and fire walking rituals among the Hindu communities in Fiji. In 1987 they traveled for five months throughout the American Southwest photographing Native American rock art sites, and recording nocturnal desert landscapes with a series of specialized video cameras. More recently, at the end of 2005, they journeyed with their two sons to Dharamsala, India to record a prayer blessing with the Dalai Lama.

Music has always been an important part of Viola's life and work. From 1973-1980 he performed with avant-garde composer David Tudor as a member of his Rainforest ensemble, later called Composers Inside Electronics. Viola has also created videos to accompany music compositions including 20th century composer Edgard Varèse' *Déserts* in 1994 with the Ensemble Modern, and, in 2000, a three-song video suite for the rock group Nine Inch Nails' world tour. In 2004 Viola began collaborating with director Peter Sellars and conductor Esa-Pekka Salonen to create a new production of Richard Wagner's opera, *Tristan und Isolde*, which was presented in project form by the Los Angeles Philharmonic in December 2004, and later at the Lincoln Center for the Performing Arts, New York (2007). The complete opera received its world premiere at the Opéra National de Paris, Bastille in April 2005.

Since the early 1970s Viola's video art works have been seen all over the world. Exhibitions include *Bill Viola: Installations and Videotapes*, Museum of Modern Art, New York, 1987; *Bill Viola: Unseen Images*, seven installations toured six venues in

Europe, 1992-1994, organized by the Kunsthalle Düsseldorf and Kira Perov. Viola represented the U.S. at the 46th Venice Biennale in 1995 with *Buried Secrets*, a series of five new installation works. In 1997 the Whitney Museum of American Art organized *Bill Viola: A 25-Year Survey* that included over 35 installations and videotapes and traveled for two years to six museums in the United States and Europe. In 2002 Viola completed his most ambitious project, *Going Forth By Day*, a five part projected digital “fresco” cycle, his first work in High-Definition video, commissioned by the Deutsche Guggenheim Berlin and the Guggenheim Museum, New York. *Bill Viola: The Passions*, a new series inspired by late medieval and early Renaissance art, was exhibited at the J. Paul Getty Museum, Los Angeles in 2003 then traveled to the National Gallery, London, the Fundación “La Caixa” in Madrid and the National Gallery of Australia, Canberra. One of the largest exhibitions of Viola’s installations to date, *Bill Viola: Hatsu-Yume (First Dream) (2006-2007)*, drew over 340,000 visitors to the Mori Art Museum in Tokyo. In 2007 nine installations were shown at the Zachęta National Gallery of Art, Warsaw; and *Ocean Without a shore* was created for the 15th century Church of San Gallo during the Venice Biennale. In 2008 *Bill Viola: Visioni interiori*, a survey exhibition organized by Kira Perov, was presented in Rome at the Palazzo delle Esposizioni.

Viola is the recipient of numerous awards and honors, including a John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Fellowship in 1989, and the first Medienkunstpreis in 1993, presented jointly by Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, and Siemens Kulturprogramm, in Germany. He holds honorary doctorates from Syracuse University (1995), The School of the Art Institute of Chicago (1997), California Institute of the Arts (2000), and Royal College of Art, London (2004) among others, and was inducted into the American Academy of Arts and Sciences in 2000. In 1998 Viola was invited to be a Scholar at the Getty Research Institute, Los Angeles and in 2009 received the Eugene McDermott Award in the Arts, MIT. In 2006 he was awarded Commander of the Order of Arts and Letters by the French Government. Bill Viola and Kira Perov, his wife and long-time collaborator, live and work in Long Beach, California.

## **CAREER**

Captain of the "TV Squad," 5th grade, P.S. 20, Queens, New York, 1960

Independent artist since 1973

Artist-in-residence, WNET Thirteen Television Laboratory, New York, 1976-81

Lived in Japan on cultural exchange fellowship. Studied with Zen priest/painter Daien Tanaka, 1980-81

Artist-in-residence at Sony Corporation's Atsugi Laboratories, 1981

Instructor, Advanced Video, California Institute of the Arts, Valencia, California, 1983

Represented the United States at the 46th Venice Biennale in the US Pavilion, 1995

Getty Scholar-in-residence at The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, 1998

Elected to American Academy of Arts and Sciences, United States, 2000

Commander of the Order of Arts and Letters, France, 2006

## **AWARDS**

1984 Polaroid Video Art Award for outstanding achievement, USA

1987 Maya Deren Award, American Film Institute, USA

1989 John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Award, USA

1993 Skowhegan Medal (Video Installation), USA

1993 Medienkunstpreis, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, and Siemens Kulturprogramm, Germany

2003 Cultural Leadership Award, American Federal of Arts, USA

2006 NORD/LB Art Prize, Bremen, Germany

2009 Eugene McDermott Award in the Arts, MIT, Cambridge, MA

2009 Catalonia International Prize, Barcelona, Spain

### **HONORARY DEGREES**

1995 Degree of Doctor of Fine Arts, Syracuse University, New York, USA

1997 Degree of Doctor of Fine Arts, The Art Institute of Chicago, Illinois, USA

1998 Degree of Doctor of Fine Arts, California College of Arts and Crafts, Oakland, California, USA

1999 Degree of Doctor of Fine Arts, Massachusetts College of Art, Boston, Massachusetts, USA

2000 Degree of Doctor of Fine Arts, California Institute of the Arts, Valencia, California, USA

2000 Degree of Doctor of Fine Arts, University of Sunderland, Sunderland, England

2004 Degree of Doctor of Fine Arts, Royal College of Art, London, England

2005 Degree of Doctor of Fine Arts, Columbia College, Chicago, Illinois, USA

2006 Degree of Doctor of Fine Arts, Otis College of Art and Design, Los Angeles, California, USA

### **SELECTED ONE-PERSON EXHIBITIONS**

1973 "New Video Work," Everson Museum of Art, Syracuse, New York

1974 "Bill Viola: Video and Sound Installations," The Kitchen Center, New York 1979  
"Projects: Bill Viola," The Museum of Modern Art, New York

1983 "Bill Viola," ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France

1985 "Summer 1985," Museum of Contemporary Art, Los Angeles

1985 "Bill Viola," Moderna Museet, Stockholm, Sweden

1987 "Bill Viola: Installations and Videotapes," The Museum of Modern Art, New York

1988 "Bill Viola: Survey of a Decade," Contemporary Arts Museum, Houston, Texas

1989 "Bill Viola," Fukui Prefectural Museum of Art, Fukui City, Japan, part of The 3rd Fukui International Video Biennale.

1990 "Bill Viola: The Sleep of Reason," Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Jouy-en-Josas, France

1992 "Bill Viola: Nantes Triptych," Chappelle de l'Oratoire, Musée des Beaux-Arts, Nantes, France

1992 "Bill Viola," Donald Young Gallery, Seattle, Washington (five installations)

1992 "Bill Viola: Two Installations," Anthony d'Offay Gallery, London, England

1992 "Bill Viola. Unseen Images," Stadtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Germany. Travels to: Moderna Museet, Stockholm, Sweden (1993); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain (1993); Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Switzerland (1993); Whitechapel Art Gallery, London, England (1993), Tel Aviv Museum of Art, Israel (1994)

1994 "Bill Viola: Stations," American Center inaugural opening, Paris, France

1994 "Bill Viola: Território do Invisível/Site of the Unseen," Centro Cultural/Banco do Brazil, Rio de Janeiro, Brazil

1995 "Buried Secrets," United States Pavilion, 46th Venice Biennale, Venice, Italy. Travels to Kestner-Gesellschaft, Hannover, Germany (1995); Arizona State University Art Museum (1996)

1996 "Bill Viola: New Work," Savannah College of Art and Design, Savannah, Georgia (installation)

1996 "Bill Viola: The Messenger," Durham Cathedral, Visual Arts UK 1996, Durham, England. Travels to South London Gallery, London, England (1996); Video Positiva-Moviola, Liverpool, England; The Fruitmarket Gallery, Edinburgh, Scotland; Oriol Mostyn, Gwynedd, Wales; The Douglas Hyde Gallery, Trinity College, Dublin, Ireland (1997)

1996 "Bill Viola: Trilogy: Fire, Water, Breath," Chapelle Saint-Louise de la Salpetrière, Festival d'Automne, Paris

1997 "Bill Viola: Fire, Water, Breath," Guggenheim Museum (SoHo), New York

1997 "Bill Viola: A 25-Year Survey" organized by the Whitney Museum of American Art. Travels to Los Angeles County Museum of Art; Whitney Museum of American Art, New York (1998); Stedelijk Museum, Amsterdam (1998); Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Germany (1999); San Francisco Museum of Modern Art, California (1999); Art Institute of Chicago, Illinois (1999-2000)

2000 "The World of Appearances," Helaba Main Tower, Frankfurt, Germany (permanent installation)

2000 "Bill Viola: New Work," James Cohan Gallery, New York

2001 "Bill Viola: Five Angels for the Millennium," Anthony d'Offay Gallery, London

2002 "Bill Viola: Going Forth By Day," Deutsche Guggenheim, Berlin

2003 "Bill Viola: The Passions," Getty Museum, Los Angeles

2003 "Bill Viola," Kukje Gallery, Seoul, Korea

2003 "Bill Viola: Five Angels for the Millennium," Ruhrtriennale, Gasometer, Oberhausen, Germany

2003 "Bill Viola: The Passions," National Gallery, London

2004 "Bill Viola: Temporality and Transcendence," Guggenheim, Bilbao, Spain

2005 "Bill Viola: The Passions," Fundación "la Caixa," Madrid, Spain; and National Gallery of Australia, Canberra

2005 "Bill Viola Visions," ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Denmark

2005 "Bill Viola," James Cohan Gallery, New York, USA

2005 "Tristan und Isolde," fully staged opera premiere at the Opéra National de Paris, France

2006 "Bill Viola – Video", 2006 Recipient of the NORD/LB Art Prize, Kunsthalle Bremen, Bremen, Germany

2006 "LOVE/DEATH The Tristan Project," Haunch of Venison, and St. Olave's College (two venues), London, UK

2006 "Bill Viola: Hatsu-Yume (First Dream)," Mori Art Museum, Tokyo, Japan

2007 "Bill Viola: Las Horas Invisibles," Museo de Bellas Artes de Granada, Palacio de Carlos V (Alhambra), Spain

2007 "Bill Viola," Zacheta National Gallery of Art, Warsaw, Poland

2007 "Ocean Without a Shore," Church of San Gallo, Venice, Italy

2008 "Bill Viola: The Tristan Project," Art Gallery of New South Wales, and St Saviour's Church, Sydney, Australia

2008 "Bill Viola: Transfigurations." Kukje Gallery, Seoul, Korea

2008 "Ocean Without a Shore," National Gallery of Victoria, Australia

2008 "Bill Viola: Visioni interiori," Palazzo delle Esposizioni, Rome, Italy

## **Apéndice II**

Posición de Bill Viola en el mercado del arte actual (primario y secundario), según el portal especializado Artfacts.

| Name                                |            |           | Ranking<br>2011 |    | Points 2011          | Links   |
|-------------------------------------|------------|-----------|-----------------|----|----------------------|---|
| <a href="#">Andy Warhol</a>         | 1928-1987  | US        | 1               | ±0 | 128,277.89 +5,435.46 |             |
| <a href="#">Pablo Picasso</a>       | 1881-1973  | ES        | 2               | ±0 | 122,527.84 +5,828.17 |             |
| <a href="#">Bruce Nauman</a>        | *1941 (70) | US        | 3               | ±0 | 72,030.37 +3,453.79  |             |
| <a href="#">Gerhard Richter</a>     | *1932 (79) | DE        | 4               | ±0 | 68,870.24 +3,455.75  |             |
| <a href="#">Joseph Beuys</a>        | 1921-1986  | DE        | 5               | ±0 | 66,537.25 +3,387.73  |             |
| <a href="#">Sol LeWitt</a>          | 1928-2007  | US        | 6               | ±0 | 59,363.17 +2,617.87  |             |
| <a href="#">Cindy Sherman</a>       | *1954 (57) | US        | 7               | +1 | 52,836.89 +2,034.38  |             |
| <a href="#">Robert Rauschenberg</a> | 1925-2008  | US        | 8               | -1 | 52,416.90 +1,509.49  |             |
| <a href="#">Louise Bourgeois</a>    | 1911-2010  | FR        | 9               | +1 | 48,651.64 +2,569.32  |             |
| <a href="#">Ed Ruscha</a>           | *1937 (74) | US        | 10              | -1 | 48,273.22 +1,753.53  |             |
| <a href="#">Sigmar Polke</a>        | 1941-2010  | DE        | 11              | +1 | 45,672.80 +2,904.70  |             |
| <a href="#">Paul Klee</a>           | 1879-1940  | DE,<br>CH | 12              | -1 | 45,207.72 +1,784.43  |      |
| <a href="#">John Baldessari</a>     | *1931 (80) | US        | 13              | +1 | 44,854.68 +2,396.40  |             |
| <a href="#">Georg Baselitz</a>      | *1938 (73) | DE        | 14              | -1 | 44,302.93 +1,797.33  |             |
| <a href="#">Lawrence Weiner</a>     | *1940 (71) | US        | 15              | +1 | 43,076.32 +1,888.18  |             |
| <a href="#">Roy Lichtenstein</a>    | 1923-1997  | US        | 16              | -1 | 42,965.47 +1,396.53  |         |
| <a href="#">Martin Kippenberger</a> | 1953-1997  | DE        | 17              | +1 | 41,674.51 +1,994.64  |     |
| <a href="#">Henri Matisse</a>       | 1869-1954  | FR        | 18              | -1 | 41,521.85 +763.62    |      |
| <a href="#">William Kentridge</a>   | *1955 (56) | ZA        | 19              | ±0 | 41,029.57 +1,726.54  |     |
| <a href="#">Thomas Ruff</a>         | *1958 (53) | DE        | 20              | +1 | 40,750.79 +2,561.51  |     |
| <a href="#">Olafur Eliasson</a>     | *1967 (44) | DK        | 21              | -1 | 39,884.99 +965.78    |     |
| <a href="#">Man Ray</a>             | 1890-1976  | US        | 22              | ±0 | 39,084.10 +2,372.45  |      |
| <a href="#">Douglas Gordon</a>      | *1966 (45) | UK        | 23              | ±0 | 38,208.60 +1,503.38  |      |
| <a href="#">Fischli &amp; Weiss</a> |            | CH        | 24              | +4 | 38,089.77 +2,412.47  |      |
| <a href="#">Joàn Miró</a>           | 1893-1983  | ES        | 25              | -1 | 37,835.19 +1,282.52  |     |
| <a href="#">Dan Graham</a>          | *1942 (69) | US        | 26              | -1 | 37,758.07 +1,503.60  |     |
| <a href="#">Max Ernst</a>           | 1891-1976  | DE        | 27              | ±0 | 37,469.28 +1,668.03  |     |
| <a href="#">Mike Kelley</a>         | *1954 (57) | US        | 28              | +1 | 37,042.08 +1,763.83  |      |
| <a href="#">Jasper Johns</a>        | *1930 (81) | US        | 29              | -3 | 36,939.07 +896.35    |     |
| <a href="#">Franz West</a>          | *1947 (64) | AT        | 30              | +2 | 36,343.50 +2,258.10  |     |
| <a href="#">Donald Judd</a>         | 1928-1994  | US        | 31              | -1 | 36,074.22 +1,156.55  |     |
| <a href="#">Andreas Gursky</a>      | *1955 (56) | DE        | 32              | -1 | 35,614.36 +1,366.21  |     |
| <a href="#">Paul McCarthy</a>       | *1945 (66) | US        | 33              | ±0 | 35,011.76 +1,282.82  |     |
| <a href="#">Marcel Duchamp</a>      | 1887-1968  | FR        | 34              | ±0 | 34,968.84 +1,268.52  |      |
| <a href="#">Rosemarie Trockel</a>   | *1952 (59) | DE        | 35              | +2 | 34,866.47 +2,474.81  |     |
| <a href="#">Vasily Kandinsky</a>    | 1866-1944  | RU        | 36              | ±0 | 34,616.45 +1,938.32  |      |
| <a href="#">Nam June Paik</a>       | 1932-2006  | US,<br>KR | 37              | -2 | 34,599.12 +1,160.97  |      |

|                                       |                   |           |           |           |                  |                |  |  |  |
|---------------------------------------|-------------------|-----------|-----------|-----------|------------------|----------------|--|--|--|
| <a href="#">Richard Serra</a>         | *1939 (72)        | US        | 38        | ±0        | 33,855.19        | +2,086.10      |  |  |  |
| <a href="#">Max Beckmann</a>          | 1884-1950         | DE        | 39        | +1        | 33,076.64        | +2,247.24      |  |  |  |
| <a href="#">Wolfgang Tillmans</a>     | *1968 (43)        | DE        | 40        | -1        | 33,072.61        | +1,576.43      |  |  |  |
| <a href="#">Francis Alÿs</a>          | *1959 (52)        | BE        | 41        | +1        | 32,946.12        | +2,544.14      |  |  |  |
| <a href="#">Alberto Giacometti</a>    | 1901-1966         | CH        | 42        | +3        | 32,364.68        | +2,008.87      |  |  |  |
| <a href="#">Pipilotti Rist</a>        | *1962 (49)        | CH        | 43        | +4        | 32,307.10        | +2,395.97      |  |  |  |
| <a href="#">Ernst Ludwig Kirchner</a> | 1880-1938         | DE        | 44        | ±0        | 31,757.08        | +1,384.44      |  |  |  |
| <a href="#">Tony Oursler</a>          | *1957 (54)        | US        | 45        | -4        | 31,739.41        | +1,045.10      |  |  |  |
| <a href="#">Mona Hatoum</a>           | *1952 (59)        | LB        | 46        | -3        | 31,466.34        | +1,092.03      |  |  |  |
| <a href="#">Anselm Kiefer</a>         | *1945 (66)        | DE        | 47        | +1        | 31,299.72        | +1,445.37      |  |  |  |
| <a href="#">Thomas Struth</a>         | *1954 (57)        | DE        | 48        | +7        | 31,034.29        | +1,775.39      |  |  |  |
| <a href="#">Arnulf Rainer</a>         | *1929 (82)        | AT        | 49        | -3        | 31,016.59        | +667.68        |  |  |  |
| <a href="#">Marina Abramovic</a>      | *1946 (65)        | RS        | 50        | ±0        | 30,919.39        | +1,272.62      |  |  |  |
| <a href="#">Rodney Graham</a>         | *1949 (62)        | CA        | 51        | -2        | 30,592.97        | +803.40        |  |  |  |
| <a href="#">Nan Goldin</a>            | *1953 (58)        | US        | 52        | -1        | 30,372.55        | +899.57        |  |  |  |
| <a href="#">Jeff Koons</a>            | *1955 (56)        | US        | 53        | +1        | 30,276.55        | +995.80        |  |  |  |
| <b><a href="#">Bill Viola</a></b>     | <b>*1951 (60)</b> | <b>US</b> | <b>54</b> | <b>-2</b> | <b>30,029.11</b> | <b>+704.67</b> |  |  |  |
| <a href="#">Ellsworth Kelly</a>       | *1923 (88)        | US        | 55        | +2        | 30,016.02        | +1,454.03      |  |  |  |
| <a href="#">Salvador Dalí</a>         | 1904-1989         | ES        | 56        | ±0        | 30,015.83        | +1,152.23      |  |  |  |
| <a href="#">Felix Gonzalez-Torres</a> | 1957-1996         | CU        | 57        | +2        | 29,972.04        | +1,579.53      |  |  |  |
| <a href="#">Claes Oldenburg</a>       | *1929 (82)        | SE,<br>US | 58        | -5        | 29,942.36        | +634.58        |  |  |  |
| <a href="#">Dieter Roth</a>           | 1930-1998         | DE,<br>CH | 59        | +3        | 29,790.78        | +2,041.08      |  |  |  |
| <a href="#">Valie Export</a>          | *1940 (71)        | AT        | 60        | +1        | 29,776.24        | +1,859.13      |  |  |  |
| <a href="#">Damien Hirst</a>          | *1965 (46)        | UK        | 61        | -1        | 29,487.15        | +1,193.90      |  |  |  |
| <a href="#">Christian Boltanski</a>   | *1944 (67)        | FR        | 62        | +2        | 29,194.40        | +1,676.41      |  |  |  |
| <a href="#">Vito Acconci</a>          | *1940 (71)        | US        | 63        | -5        | 29,129.30        | +620.34        |  |  |  |
| <a href="#">Erwin Wurm</a>            | *1954 (57)        | AT        | 64        | -1        | 29,065.47        | +1,436.18      |  |  |  |
| <a href="#">Carl Andre</a>            | *1935 (76)        | US        | 65        | +3        | 29,006.97        | +1,870.28      |  |  |  |
| <a href="#">Gilbert &amp; George</a>  |                   | UK        | 66        | +1        | 28,643.83        | +1,420.66      |  |  |  |
| <a href="#">Jenny Holzer</a>          | *1950 (61)        | US        | 67        | -2        | 28,587.58        | +1,149.92      |  |  |  |
| <a href="#">Marcel Broodthaers</a>    | 1924-1976         | BE        | 68        | +1        | 28,168.08        | +1,296.48      |  |  |  |
| <a href="#">Gabriel Orozco</a>        | *1962 (49)        | MX        | 69        | +5        | 28,093.49        | +1,494.22      |  |  |  |
| <a href="#">Willem de Kooning</a>     | 1904-1997         | NL        | 70        | +5        | 27,804.89        | +1,219.08      |  |  |  |
| <a href="#">Paul Cézanne</a>          | 1839-1906         | FR        | 71        | -5        | 27,768.35        | +535.21        |  |  |  |
| <a href="#">Kiki Smith</a>            | *1954 (57)        | US        | 72        | -1        | 27,653.65        | +857.14        |  |  |  |
| <a href="#">Günther Förg</a>          | *1952 (59)        | DE        | 73        | -3        | 27,562.53        | +720.60        |  |  |  |
| <a href="#">Jeff Wall</a>             | *1946 (65)        | CA        | 74        | +2        | 27,399.80        | +864.23        |  |  |  |
| <a href="#">Maurizio Cattelan</a>     | *1960 (51)        | IT        | 75        | +7        | 27,301.13        | +1,414.72      |  |  |  |

|   |            |           |     |     |           |           |  |  |  |  |
|---|------------|-----------|-----|-----|-----------|-----------|--|--|--|--|
| <a href="#">Richard Prince</a>            | *1949 (62) | US        | 76  | -3  | 27,298.89 | +688.43   |  |  |  |  |
| <a href="#">Raymond Pettibon</a>          | *1957 (54) | US        | 77  | +2  | 27,187.48 | +1,072.36 |  |  |  |  |
| <a href="#">Frank Stella</a>              | *1936 (75) | US        | 78  | +2  | 27,147.26 | +1,124.37 |  |  |  |  |
| <a href="#">Pierre Huyghe</a>             | *1962 (49) | FR        | 79  | -7  | 27,114.38 | +454.65   |  |  |  |  |
| <a href="#">Gordon Matta-Clark</a>        | 1943-1978  | US        | 80  | +8  | 27,095.75 | +2,121.03 |  |  |  |  |
| <a href="#">Antoni Tàpies</a>             | *1923 (88) | ES        | 81  | ±0  | 26,878.43 | +893.77   |  |  |  |  |
| <a href="#">Claude Monet</a>              | 1840-1926  | FR        | 82  | -4  | 26,764.16 | +602.12   |  |  |  |  |
| <a href="#">Tacita Dean</a>               | *1965 (46) | UK        | 83  | +9  | 26,608.62 | +2,011.62 |  |  |  |  |
| <a href="#">Alexander Calder</a>          | 1898-1976  | US        | 84  | -7  | 26,533.40 | +369.68   |  |  |  |  |
| <a href="#">Dan Flavin</a>                | 1933-1996  | US        | 85  | ±0  | 26,392.44 | +951.95   |  |  |  |  |
| <a href="#">Liam Gillick</a>              | *1964 (47) | UK        | 86  | -2  | 26,292.85 | +829.29   |  |  |  |  |
| <a href="#">Ilya &amp; Emilia Kabakov</a> |            | RU        | 87  | -4  | 26,216.40 | +507.23   |  |  |  |  |
| <a href="#">David Hockney</a>             | *1937 (74) | UK        | 88  | -1  | 26,074.12 | +738.66   |  |  |  |  |
| <a href="#">Vincent van Gogh</a>          | 1853-1890  | NL        | 89  | -3  | 25,912.27 | +489.37   |  |  |  |  |
| <a href="#">Cy Twombly</a>                | 1928-2011  | US        | 90  | +12 | 25,802.86 | +1,989.00 |  |  |  |  |
| <a href="#">Christian Marclay</a>         | *1955 (56) | US        | 91  | +16 | 25,732.48 | +2,192.54 |  |  |  |  |
| <a href="#">Daniel Buren</a>              | *1938 (73) | FR        | 92  | +4  | 25,723.10 | +1,328.95 |  |  |  |  |
| <a href="#">Hiroshi Sugimoto</a>          | *1948 (63) | JP        | 93  | +1  | 25,715.14 | +1,175.04 |  |  |  |  |
| <a href="#">Tony Cragg</a>                | *1949 (62) | UK        | 94  | +4  | 25,660.36 | +1,354.99 |  |  |  |  |
| <a href="#">Yoko Ono</a>                  | *1933 (78) | JP        | 95  | -4  | 25,619.03 | +1,014.93 |  |  |  |  |
| <a href="#">Lucio Fontana</a>             | 1899-1968  | IT,<br>AR | 96  | -6  | 25,608.25 | +828.24   |  |  |  |  |
| <a href="#">Jonathan Monk</a>             | *1969 (42) | UK        | 97  | -4  | 25,477.76 | +933.86   |  |  |  |  |
| <a href="#">Shirin Neshat</a>             | *1957 (54) | IR        | 98  | -9  | 25,424.83 | +579.87   |  |  |  |  |
| <a href="#">Fernand Léger</a>             | 1881-1955  | FR        | 99  | -2  | 25,371.31 | +1,053.21 |  |  |  |  |
| <a href="#">Yayoi Kusama</a>              | *1929 (82) | JP        | 100 | ±0  | 25,098.83 | +1,016.04 |  |  |  |  |

Fuente: Artfacts en <http://www.artfacts.net/en/artists/top100.html> consultado el día 29/11/2011.

## 8 Lista de imágenes.

[1] Bill Viola: *Lo no dicho: plata y oro* (“Unspoken: Silver & Gold”, 2001). Videoinstalación. Arken Museum, Dinamarca. Foto: © Kira Perov. Página, 32.

[2] Bill Viola: *Passage* (1987). Vídeo proyección. Foto: © Bill Viola. Página, 34.

[3] Bill Viola: *Habitación para san Juan de la Cruz* (“Room for St. John of the Cross”, 1983). Videoinstalación y sonido. Foto: © Bill Viola. Página, 36.

[4] Bill Viola: *La habitación de Catalina* (“Catherine’s room”, 2001). Videoinstalación. Foto: © Kira Perov. Página, 40.

[4.1] Bill Viola: panel cuarto de *La habitación de Catalina* (“Catherine’s room”, 2001). Videoinstalación. Foto: © Kira Perov. Página, 41.

[4.2] Bill Viola: panel quinto de *La habitación de Catalina* (“Catherine’s room”, 2001). Videoinstalación. Foto: © Kira Perov. Página, 42.

[5] Andrea di Bartolo (c. 1370-1428): *Santa Catalina de Siena en oración* (1393-1394). Temple sobre tabla. Getty Museum, Los Ángeles, EE.UU. Página, 40.

[6] Bill Viola: *Mujer de fuego* (“Firewoman”, 2005). Videoinstalación y sonido, panel de proyección de 580 x 326 cm. Foto: © Kira Perov. Página, 41.

[7] Edward Hooper (1882-1967): *Habitación de hotel* (1931). Óleo sobre lienzo, 152,4 x 165,7 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Página, 42.

[8] Bill Viola: *El saludo* (“The Greeting”, 1995). Vídeo sobre pantalla de retroproyección. Foto: © Kira Perov. Página, 48.

[9] Jacopo da Pontormo (1494–1556): *La Visitación* (c. 1528-29). Óleo sobre tabla, 202 x 156 cm. Iglesia de la Santissima Annunziata de Carmignano. Página, 48.

[10] Bill Viola: *Quinteto de atónitos* (“The Quintet of the Astonished”, 2000). Vídeo sobre pantalla de retroproyección y sonido, 137,2 x 243,8 cm. The Broad Art Foundation, Santa Mónica, EE. UU. Foto: © Kira Perov. Página, 49.

- [11] Hieronymus Bosch (1450-1516): *La burla de Cristo* (c.1490-1500). Óleo sobre tabla, 73x59 cm; National Gallery de Londres. Página, 49.
- [12] Bill Viola: *Seis cabezas* ("Six Heads", 2000). Videoinstalación. Foto: © Kira Perov. Página, 76.
- [13] Antonio de Pereda y Salgado (1611-1678): *Estudio de cabezas*. Óleo. Página, 76.
- [14] Bill Viola: *El llora por ti* ("He Weeps for You", 1976). Instalación. Berlín, Neue N.G. Foto: © Bill Viola. Página, 89.
- [15] Bill Viola: *El estanque que refleja* ("The Reflecting Pool", 1977). Vídeo. Foto: © Bill Viola. Página, 90.
- [16] Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610): *Narciso* (1598-1599). Óleo sobre lienzo, 110x92 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma. Página, 90.
- [17] Bill Viola: *Chott-el-Djerid un retrato en luz y calor* ("Chott-el-Djerid a Portrait in Light and Heat", 1979). Vídeo. Foto: © Bill Viola. Página, 98.
- [18] Bill Viola: *El paso* ("The Passing", 1991). Vídeo. Foto: © Bill Viola. Página, 101.
- [19] Bill Viola: *Tríptico de Nantes* ("Nantes Tryptich", 1992). Instalación de tres monitores de vídeo en color, una pantalla central traslúcida y proyección frontal, con dos pantallas laterales de retroproyección, y un equipo de sonorización amplificada. Tate Gallery de Londres. Foto: © Bill Viola. Página, 102.
- [20] Bill Viola: *El cruce* ("The Crossing", 1996). Videoinstalación: proyección de dos paneles idénticos enfrentados y dispuestos en simetría, y sonido. Foto: © Kira Perov. Página, 104.
- [21] Bill Viola: *Cinco ángeles para el milenio* ("Five Angels for the Millennium", 2001). Videoinstalación y sonido. Foto: © Kira Perov. Página, 106.
- [21.1] Vista de la instalación de Bill Viola: *Cinco ángeles para el milenio* ("Five Angels for the Millennium", 2001). Videoinstalación y sonido. Foto: © Kira Perov. Página, 107.

[22] [22.1] Bill Viola: *Aparición* (“Emergence”, 2002). Videoinstalación, retroproyección. Foto: © Kira Perov. Página, 109 y 110.

[23] Masolino da Panicale (1383-1440): *Pietà* (1424). Fresco, 280 x 118 cm. Museo della Collegiata, Empoli. Página, 109.

[24] Bill Viola: *Avanzando cada día* (“Going Forth by Day”, 2002). Videoinstalación. Foto: © Mathias Schormann. Página, 112.

[24.1] Bill Viola: *Fire Birth*, vídeo de *Avanzando cada día* (“Going Forth by Day”, 2002). Videoinstalación. Foto: © Mathias Schormann. Página, 113.

[24.2] Bill Viola: *The Voyage*, vídeo de *Avanzando cada día* (“Going Forth by Day”, 2002). Videoinstalación. Foto: © Mathias Schormann. Página, 114.

[24.3] Bill Viola: *First Light*, vídeo de *Avanzando cada día* (“Going Forth by Day”, 2002). Videoinstalación. Foto: © Mathias Schormann. Página, 115.

[24.4] Bill Viola: *The Deluge*, vídeo de *Avanzando cada día* (“Going Forth by Day”, 2002). Videoinstalación. Foto: © Mathias Schormann. Página, 116.

[25] Giotto di Bondone (1267-1337): *El nacimiento de la Virgen*. Fresco. Cappella Scrovegni de Padova. Página, 115.

[26] Bill Viola: *Abluciones* (“Ablutions”, 2005). Videoinstalación. Foto: © Kira Perov. Página, 117.

[27] [27.1] Bill Viola: *Viaje nocturno* (“Night Journey”, 2005). Videoinstalación. Foto: © Kira Perov. Página, 122.

[27.2] [27.3] Bill Viola: *Viaje nocturno* (“Night Journey”, 2005). Videoinstalación. Foto: © Kira Perov. Página, 123.

[28] [28.1] [28.2] Bill Viola: *La ascensión de Tristán* (“Tristan’s Ascension - The Sound of a Mountain Under a Waterfall”, 2005). Videoinstalación. Foto: © Kira Perov. Página, 125.

[29] [29.1] **Bill Viola:** *Océano sin orilla* (“Ocean Without a Shore”, 2007).  
Videoinstalación. Foto: © Thierry Bal. Página, 125 y 126.

## **ANEXO VIDEOGRÁFICO (DVD Vídeo).**

### **Imágenes del trabajo.**

### **Videos y entrevistas sobre sus obras.**

KIDEL, M.: *Bill Viola and Emergence*, 2003, vídeo documental.

Tate/Bloomberg: *Ocean Without a Shore*, 2007, vídeo documental.

VIOLA, B.: *Chott-el-Djerid (a portrait in light and heat)*, 1979, vídeo.

VIOLA, B.: *The Passing*, 1991, vídeo.

VIOLA, B.: *The Reflecting Pool*, 1977, vídeo.

VIOLA, B.: *The Eye of the Heart*, 2003, vídeo documental.