

# Agua y medio ambiente en el videoarte de Bill Viola

## Resumen

El videoartista norteamericano Bill Viola (Nueva York, 1951), el más reconocido, laureado y cotizado en todo el mundo, ha adoptado el agua como una de las claves fundamentales en su obra. En este artículo se analiza una selección de sus piezas en las que este elemento forma parte, su significado y el papel que juega en el proceso artístico. También se incluyen algunas de las creaciones más referencialmente medioambientales durante el período analizado (1972-2002), que se corresponde con sus treinta años de trayectoria, hasta su puesta en escena más emblemática: *Las Pasiones* (2003).

Federico  
Martínez Utrera

Universidad  
Rey Juan Carlos

## 1. Introducción. El videoarte y Bill Viola: contexto histórico

Los historiadores coinciden en que el videoarte nació en 1963, cuando el artista coreano-norteamericano Nam June Paik rodó y exhibió con su cámara portátil de vídeo —la ya célebre Portapak— la visita del Papa Pablo VI a Estados Unidos; y cuando Wolf Vostell, el artista alemán que se afincó en Malpartida (Cáceres), presentó en la Galería Smollin de Nueva York su *TV De-Collage*, que hoy forma parte de la colección del Museo Reina Sofía. Fueron los pioneros y procedían del movimiento *Fluxus*, la última vanguardia artística en mitad de este siglo.

Bill Viola pertenece a una segunda generación de videoartistas que salió a la luz sólo diez años después. Él era el más joven de un heterogéneo grupo que en la primavera de 1973 participa en *Circuit: A Video Invitational*, una exposición del Museo Everson de Nueva York en la que 52 artistas son invitados a exhibir sus vídeos. La muestra itineraría por la Henry Gallery de la Universidad de Washington (Seattle), la Cranbrook Academy of Art Museum de Bloomfield Hills (Michigan), Los Angeles County Museum y el Greenville County Museum de Carolina del Sur. Estuvieron Vito Acconci, John Baldessari, Peter Campus, Joan Jonas, Shigeo Kubota, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Nam June Paik, Richard Serra, Woody y Steina Vasulka y, entre otros, un joven neoyorkino de 22 años que firmaba entonces como “William Viola” y que presentó su vídeo-instalación sonora de 1972 *Instant Replay* (30 minutos, blanco y negro) (Ross, 1973).

No fue además la única exposición. El John F. Kennedy Center for the Performing Arts de Washington celebra en 1974 su muestra *Art Now: A Celebration of the American Arts*. Y allí está de nuevo la obra de Viola (23 años), junto a los “veteranos”: Paik (42), Jonas (38), Kubota (37), Campus (37), Acconci (34), Downey (34), Schneider (34), Gillette (33), Korot (29)... Según el crítico Davidson Gigliotti, esta

es la primera gran exposición donde los videoartistas son incluidos en un contexto con artistas de otras disciplinas, “ratificando hasta cierto punto la llegada del vídeo como una de las Bellas Artes” (Gigliotti, 2000).

El propio Viola no olvida que antes que estos dos eventos se pudo ver *TV as a Creative Medium* en la Howard Wise Gallery (1969); *Vision and Television* del también artista y periodista Russell Connor, que fue acogida en la Brandeis University (1970); el *Ten Video Performances*, exposición del Finch College Museum of Contemporary Art de Nueva York (1971)<sup>1</sup> y los inicios de la programación de videoarte en el Long Beach Museum of Art (1974), hoy desaparecida. Junto a la distribuidora Electronic Arts Intermix (EAI), la galería de Leo Castelli y la celebración de dos grandes ciclos de debates en el MoMa de Nueva York (*Open Circuits*) y el Everson de Syracuse (*Video and the Museum*), son otros grandes hitos que el videoartista destaca en esta etapa.

Viola también menciona al colectivo *Videofreex* (David Cort, Curtis Ratcliff y Parry Teasdale) por su programa televisivo “pirata” y alternativo *Subject to Change* (diciembre de 1969), que produjo la CBS TV de forma experimental, aunque por irreverente nunca se emitió. Eso sí, con el dinero de su producción, los integrantes de Videofreex compraron un (entonces) sofisticado sistema de edición que pusieron a disposición de otros artistas independientes. Por eso recuerda de aquella época a muchos videoartistas que en 1973 expusieron en el *Circuit: A Video Invitational* del museo Everson, a otros tantos de *Guerrilla Television* y a unos últimos *lobos solitarios* como Les Levine, Keith Sonnier, William Wegman, Paul Klos, John Alpert...

A pesar de esta actividad, las galerías no aceptaron el videoarte hasta que éste se hubo consolidado y antes fueron los propios artistas los que pusieron en marcha espacios alternativos de creación y exhibición. En 1971 surge *The Kitchen* en Nueva York por el matrimonio artístico de Steina y Woody Vasulka, y Bill Viola expone allí en 1974. En Florencia (Italia) es la mecenas Maria Gloria Bicocchi quien crea *Art/Tapes 22* ese mismo año y allí trabaja Viola hasta 1977, mientras que en Japón nace “Video Gallery Scan” en el barrio de Harajuku de Tokyo gracias al artista Fujiko Nakaya, donde también exhibe Bill Viola en 1980.

El movimiento del videoarte llega a los museos de Europa algo más tarde. Fue en 1976 cuando el Pompidou adquiere su primera obra *New Media: Present Continuous Past(s)* (1974) de Dan Graham. Continuaron los museos Stedelijk (Ams-

---

<sup>1</sup> En realidad fueron doce, según la ficha de Davidson Gigliotti: *Ten Video Performances*. Finch College Museum of Art, New York, 1971 [davidsonfiles.org].

terdam), Ludwig (Colonia), Kunstmuseum (Berna, Basilea, Zurich), Centro de la Imagen Contemporánea (Ginebra), Flokwang (Esse), MoMA y Whitney (Nueva York) y Museo de Arte Moderno. A estos 11 se suman hoy 7 más: Ministerio de Cultura (Francia), Tate Modern (Londres), Museo de Arte Contemporáneo (Montreal), ZKM (Karlsruhe) y tres españoles: MACBA y Caixaforum (Barcelona) y MUSAC (León), a los que habría que añadir el Reina Sofía (Madrid). Existen además coleccionistas privados: los más célebres son Kramlich (San Francisco), Goetz (Munich), Lemaître (Londres) y Salomon (París), a los que hay que sumar al matrimonio español formado por los navarros Emilio Pi y Helena Fernandino y a Ingrid Oppenheim, la pionera coleccionista de videoarte de Alemania. (Van Assche, 2005: 14.)

Viola apunta en sus trabajos y ensayos teóricos la trascendental mutación que a su juicio está sufriendo la obra de arte en esta nueva *edad digital*, donde lo visual del siglo XX parece dar paso a lo óptico del siglo XXI: la progresiva sustitución del lienzo, el pincel y la luz por el plasma, la cámara y el tiempo. Según el videoartista, su nueva paleta expresiva se compone de cuatro “colores” primarios: alegría, tristeza, odio y miedo. Y en la época de la reproducibilidad técnica, que diría Walter Benjamin, el artista no es ya necesariamente alguien que dibuja bien, sino alguien que piensa bien.

## 2. El agua: un accidente inicial

Bill Viola sufrió de niño un accidente en Trout Lake (Nueva York), donde estuvo a punto de ahogarse en una balsa natural. No fue una fatal casualidad, sino una peripecia surgida de un cierto azar objetivo: le gustaba el agua, sumergirse en ella, bucear en las profundidades. A su juicio, el significado del agua es muy profundo, y de hecho, infinito:

“Todos venimos del agua, la vida a la Tierra empieza con las bacterias, los peces, las ballenas, el hombre [...]. Toda la vida que vemos viene del agua. El agua es el elemento con mayor presencia en todos los elementos del mundo, tiene muchas propiedades materiales, y es la primera composición del cuerpo. Cuando creamos vida, se protege dentro del vientre de las mujeres y vive en el agua. Es una sustancia esencial, fundamental y profundamente espiritual. Da la vida, pero igual que el resto de elementos, también se la puede llevar, como pasa cuando hay inundaciones. Es terriblemente fuerte. Cuando yo tenía seis años y estaba de vacaciones con la familia, me gustaba sumergirme. Cuando estaba bajo el agua y veía ese mundo increíble, me di cuenta de que todo lo que vemos no es una experiencia completa, la mayoría de las cosas son invisibles al ojo. Todo eso conecta el agua con el ser humano de una

manera muy profunda. La obra *The Messenger*, que se puede ver en la iglesia de Sant Nicolau [Girona], trata de la continuidad del ciclo de la vida, desde el nacimiento hasta una especie de forma de existencia, un proceso de condensación y un nacimiento en el aire. Al mismo tiempo ocurre una vuelta hacia las profundidades. La clave de la pieza es darse cuenta de que hay un ciclo que se repite continuamente. Nunca te detienes en la vida a pensar que 'moriré, me desintegraré, pero los hijos seguirán adelante igual que mis padres me concibieron de la nada y yo lo continuaré'. Si no ves este ciclo eterno acabarás deprimiéndote y entristeciéndote" (García Moreno, 2009).

El videoartista ha contado esta terrible circunstancia en varias ocasiones, pues ha dado lugar a este motivo tan significativo en sus obras. Y, más concretamente, la inmersión. Para una persona nacida bajo el signo de acuario quizás no suponga un gran hallazgo, pero lo cierto es que todo tiene su origen en ese accidente:

"Recuerdo de caerme a un lago [...]. Casi me muero. Las imágenes que poseo de esto son increíblemente hermosas, un mundo sereno azul verdoso que no tenía ni idea que existiera debajo de la superficie" (Nash, 1990: 72).

Son tantas las veces que le preguntan y tantas las que responde sobre la misma escena que Viola teme quizás que padezca una cierta neurosis. De hecho, confiesa que es la clase de idea que se le repite numerosas veces en su mente. Y hablando una vez del trauma con un médico en Phoenix (Arizona), durante una cena entre colegas y coleccionistas, uno de ellos, que le había estado mirando y con el que le parecía que existía cierta conexión, se le acercó a los postres y le preguntó a bocajarro: "¿Ha tenido alguna experiencia cercana a la muerte?". El tipo le contó la suya con pacientes clínicamente muertos que llegaban a la sala de urgencias pero regresan a la vida. Y le aseguró que durante toda su existencia conservaban una huella. Viola cree que reúne las características de este tipo de accidentados y asume que cuando fue rescatado por su tío a la superficie, vomitó, comenzó a llorar y se convirtió en un niño "aterrorizado". Sin embargo, como a esa edad las emociones son la mayor parte de la conciencia y la memoria se compone fundamentalmente de las sensaciones de recuerdo, más que el recuerdo en sí, le ha quedado esa imagen brutal, pero también grata, de un mundo apenas vislumbrado "y que es la cosa más maravillosa que he visto nunca" (Tusa, 2002).

Lo cierto es que la inmersión como renacimiento o regeneración, además de ser adoptada por varios credos como un tránsito religioso, está presente también en la poesía. Los versos que más se aproximan a la experiencia de Bill Viola los he encontrado en Juan de Yepes, más conocido por su nombre artístico y religioso de "San Juan de la Cruz" (1542-1591), que con el paso de los años estará tan vinculado a Bill Viola. Además se produce una circunstancia biográfica similar:

“En estos días [hacia 1547] tiene lugar un hecho cuyo carácter extraordinario, desapercibido a los que lo presencian, revelará años más tarde el propio Juan de Yepes, trocado ya en fray Juan de la Cruz. Juegan los niños de Fontiveros en torno a una laguna cenagosa, de esas que existen en las afueras de tantos pueblos castellanos. Entre los niños está el hijo menor de Catalina Álvarez, la tejedora. Arrimados al borde de la laguna, zambullen en el agua con fuerza y perpendicularmente, unas varillas, que recogen al salir de nuevo a la superficie. Se inclina Juan a coger la suya, le vence el peso del cuerpecico, cae al agua y se hunde hasta el fondo de la charca. Sus manos llegan a tocar el cieno. Sale flotando a la superficie y vuelve a hundirse; ‘y vido, estando dentro, una señora muy hermosa que le pedía la mano, alargándole la suya, y él no se la quería dar por no ensuciarla; y estando en esta ocasión llegó un labrador y con una ijada que llevaba le alzó y sacó fuera’. Así lo contará fray Juan de la Cruz pocos años antes de su muerte, allá por tierras de Andalucía ante una laguna cenagosa, que le hizo recordar la laguna y el episodio de Fontiveros” (Valente, 2008: 310).

Como Yepes, el videoartista encuentra el agua y la noche como las dos imágenes poéticas más esenciales. “Agua tenebrosa en las nubes del aire”; “a la vista de las aguas descendía” y el más conocido “¡Oh cristalina fuente, si en esos tus semblantes plateados, formases de repente, los ojos deseados, que tengo en mis entrañas dibujados!”. La fuente no refleja una imagen sino una mirada, y compartirla es símbolo de máxima unión, algo sólo posible por amor. Lo trascendente no es ver sino ser capaz de ver algo o ser entrevistado.

El poeta José Angel Valente (1929-2000) cree que esta idea sobre la mirada recoge la tradición islámica del poeta Rumi (1207-1273), junto a las místicas sufí y cristiana: “cuando tu ojo se ha hecho ojo para mi corazón, mi corazón ciego se ha anegado en la visión” y “transforma tu cuerpo entero en visión; hazte mirada”. Pero junto a ellas conviven también en Yepes las ópticas de Hallay, Eckhart y sobre todo Shustary: “El hombre / es como el ojo reflejado / de la Persona invisible. / Tú eres ese ojo reflejado, y Él la luz del ojo. / En ese ojo, es su propio ojo lo que su ojo ve”. Al tiempo, Valente recuerda como “la mediación son las aguas, la transparencia de las aguas, donde ya no hay imágenes” y el amado necesita esa mediación “para hacerse visible”.

### 3. Room for St. John of the Cross (1983)

La obra de Bill Viola *Room for St. John of the Cross* [“Habitación para San Juan de la Cruz”] se inaugura primero en la exposición *Video as Attitude* celebrada en dos centros: el Museum of Fine Arts (Santa Fe) y el Museum of New Mexico (Albuquerque), entre el 13 de mayo y el 26 de junio de 1983. En la muestra participaron otros

artistas como Steina y Woody Vasulka, Allan Kaprow, Robert Gaylor, Gary Hill, Bruce Nauman y Francesc Torres y fue comisariada por Patrick Clancy, “experto escritor y teórico tan bueno como artista”, mientras que John Hanhardt (Whitney Museum of American Art) añadió su perspectiva en un simposium de apertura. Catherine Lord revela que la exposición fue debida principalmente a dos personas: Steina Vasulka y Patrick Clancy (Zwinger, 1983).

La propia Catherine Lord fue una de las primeras críticas de arte en ver la obra. En su opinión, la *Habitación para San Juan de la Cruz* de Bill Viola usó una estrategia hábilmente perversa para atraer al espectador a la participación. La instalación fue “un ineludible acto de agresión exterior”, ya que la resonante onda de ruidos procedente del audio dominaba todo el espacio de la galería de Santa Fe. Para introducirse físicamente dentro de la obra se bajaba por un corredor oscuro hacia una gran habitación de techos altos que también había sido pintada de negro. En este cuarto oscuro, el sonido era aún más fuerte y emanaba de una enorme proyección en blanco y negro desde lo alto de una pared. Entrecortadas, unas imágenes de montañas tomadas a mano desde un coche en movimiento, leídas como figuras negras enrolladas y retorcidas, imágenes de vuelos sin control:

“Debajo de esto, con su parpadeante luz gris, había un rectángulo de tugsteno —la ventana de la habitación, más o menos del mismo tamaño que una en la que el místico español San Juan de la Cruz fue hecho prisionero y torturado en 1577, una habitación demasiado pequeña para estar de pie o tumbado—”.

Allí, San Juan había escrito la mayoría de su poesía. Sólo podía verse la habitación de Viola de rodillas, de uno en uno, desde fuera. Dentro, la sucia y limitada estancia contenía una mesa y una silla de madera, un vaso de agua y una jarra. Además, estaba la otra parte del vídeo, un monitor muy pequeño, con el único color de toda la habitación en su pantalla —una perfecta y estática imagen del Monte Rainier, con un cielo azul brillante, nieve blanca y la hierba verde en primer plano—. En la banda sonora, sólo audible si uno pegaba totalmente la oreja a la habitación, Lord percibe “un acto de voyeurismo forzosamente combinado con el rezo” donde uno oía la poesía de San Juan “en un rápido, suave español”. Y concluye: “El resultado era la construcción de una imagen de santidad, paz y libertad que, como en la poesía de San Juan, es una opción totalmente íntima” (Lord, 1983).

*Room for St. John of the Cross* también supuso un gran impacto para quienes la observaron después en el MoMA de Nueva York. Uno de ellos fue el crítico Jean Christophe Amman:

“Recuerdo bien el “shock” que sentí. En medio de la habitación vi una pequeña casa cuadrada de piedra, rodeada por las grandes grietas de una cordillera, profundos barrancos y nubes amenazadoras. En esta casa había una mesa sencilla y encima una garrafa de agua, un vaso y un monitor. La imagen y el color reflejaban quietud. Esto se mostraba desde una alta meseta con el suelo pedregoso y pocos árboles. Parecía que si asomabas la cabeza por la pequeña ventana, el ruido de la tormenta bruscamente disminuía y de repente notabas que las hojas se movían con cuidado, casi imperceptiblemente, por el viento” (Viola, 1995: 15).

El videoartista se considera partícipe de una larga tradición artística que comprende tanto su propio bagaje cultural europeo como la cultura oriental y euroasiática antigua que se ha conocido a finales del siglo XX. También el modelo francés del siglo XIX de la vanguardia postacademicista y su rechazo de la tradición. Aunque haya sido absolutamente necesario al principio, piensa que el rechazo de la tradición, después de una larga evolución que ha durado 150 años, plantea ahora serios problemas:

“En especial, nuestras conexiones con la cultura oriental no deberían ser subestimadas. No hay que olvidar que uno de los grandes acontecimientos de nuestro siglo ha sido la transmisión del antiguo conocimiento oriental a Occidente, por seres tan extraordinarios como el japonés D. T. Suzuki, discípulo laico del Zen y el historiador de arte de Sri Lanka A. K. Coomaraswamy” (Zutter, 1993: 32-33).

Esta inquietud suya ha sido una constante a lo largo de su vida. En otra ocasión confiesa que se sumergió en las obras de la mística, oriental y occidental, y muy pronto personajes como Jelaluddin Rumi, Chuang Tzu, San Juan de la Cruz y el Maestro Eckhart empezaron a encarnar en sus ojos las cualidades y la verdadera naturaleza del trabajo del artista, que él sentía se hallaba confundido y distraído en el curso de las expresiones materiales a lo largo de la historia de los hechos humanos. Comprendió que el misticismo era una tendencia humana básica, más que un específico movimiento histórico, y esto le aclaró muchos aspectos acerca de la naturaleza universal de la experiencia mística, como la esencia de la creatividad y de la inspiración, respecto a los éxitos del aislamiento frente a la comunidad y al papel del punto de vista individual en la sociedad, “haciendo también más clara mi propia práctica artística” (Vega, 2007: 280).

Su tesis es que la conexión entre Europa y Oriente “corre profunda” aunque haya sido solapada por el Renacimiento y la Revolución Industrial: “En la era de los viajes por avión es fácil olvidar que puedes ir caminando desde Kamchatka a Iberia. Hubo misioneros budistas en Jerusalén en tiempos de Cristo y el apóstol Tomás

estuvo un tiempo en la India”. Y es que junto a “materia prima” hay otras palabras que a Viola le gusta pronunciar en español cuando se explica: “vía positiva” y “vía negativa”. Aluden a la teoría del llamado “Pseudo-Dionisio”, personaje histórico mal conocido del que se creía, por homonimia, que era discípulo de San Pablo cuando era un neoplatónico del siglo IV. Su tesis –que asume Viola– es que no es posible el conocimiento por lo positivo –lo que algo es–, sino por lo negativo: descubrir lo que no es (Viola, 1995: 249).

#### 4. *He weeps for you* (1976) [“Él llora por ti”]

La primera vez que he visto mencionado el nombre de Bill Viola en España fue en el número 27 de la revista de Barcelona *Artes Plásticas*, dirigida por Xabier Sabata Serra, correspondiente a diciembre de 1978 y primeros meses de 1979. El videoarte aún no había encontrado su denominación definitiva ni tampoco su camino, si es que estos dos asuntos se han resuelto aún hoy. De hecho, esa pionera mención fue una mera reproducción de un artículo, traducido al castellano, que se había publicado en el catálogo de la *Documenta 6* de Kassel (Alemania) un año antes (1977) a cargo del especialista Wulf Herzogenrath. Se limita a calificar como “espectaculares” lo que llama sus “instalaciones de vídeo” y alude, aunque sin mencionar su título, a su obra *He Weeps for You* (1976), que describe y comenta en 23 líneas y media. Además reproduce una fotografía colectiva, que hoy adquiere tintes históricos, en la que se le ve en Kassel junto a Nam June Paik y su pareja Shigeeko Kubota, Vito Acconci, Beryl Korot y Joan Jonas.

Esto es lo que pudieron leer entonces de Bill Viola y su obra los lectores de *Artes Plásticas*:

“El espacio gota de Bill Viola es un ejemplo para una instalación “closed circuit”. Una cámara provista de una lente de gran aumento filma una gota de agua en lenta formación en la que se refleja el espacio, y por lo tanto también el espectador. A ritmo lento y regular, éste ve la formación de su imagen desde el principio y la ampliación en un proyector de vídeo. El espectador se ve a sí mismo en tiempo real, pero modificado mediante una forma que constantemente se deshace; la igualdad de tiempo parece haber sido anulada a través de la gota en la que se refleja la imagen. En este contexto de vídeo el espectador se ve por primera vez (si dejamos de lado ciertos efectos de espejo) como parte y al mismo tiempo único punto de referencia de una obra de arte cuya estructura, composición y forma ha sido determinada por el artista” (Herzogenrath, 1979: 20).

Entre las aportaciones tecnológicas que Bill Viola introduce en este vídeo se encuentra también la experimentación con el agua o en medios acuáticos. Y en *He weeps for you* se sirve de sus propiedades ópticas. Él mismo explica que esta obra surgió de una experiencia muy vulgar y corriente, al caminar una noche bajo la lluvia con las gafas puestas. Las gotas de agua no le dejaban ver. Se las quitó para limpiarlas, miró hacia abajo y se dio cuenta de que cada una de ellas contenía una pequeña imagen:

“El agua es un medio translúcido y tiene propiedades ópticas, refracta la luz como una pequeña lente. Así que comencé a experimentar con pequeñas gotas de agua y comencé a conseguir cada vez una mayor magnificación con las lentes de una cámara de vídeo. Cuando te acercas a la gota puedes ver dentro de ella todo un micromundo”.

Su idea era crear una instalación para que la gente pudiera tener esencialmente la misma experiencia y descubrimiento que él tuvo: “Una cámara enfoca en circuito cerrado la válvula con la gota y transmite la imagen a la pared de la habitación en la que la gente puede entrar y salir permanentemente” (Pérez Onia, 1991: 63).

Viola ha reiterado como, en efecto, esa noche lluviosa iba caminando hacia su casa en Nueva York cuando tuvo que pararse a limpiar las gotas de lluvia de sus gafas. Mientras las sujetaba, pasó junto a él un coche e inmediatamente observó la imagen de sus faros a través de las pequeñas gotas de lluvia adheridas a la superficie de los cristales. Miró con más atención. Pasó otro coche. Podía ver claramente dentro de cada gota una pequeña imagen perfecta de la calle, con las luces y los coches que pasaban:

“Limpié las gafas y me las puse para poder ver. Miré alrededor y vi que las gotas de agua que había en el capó de un coche aparcado también reflejaban la escena de la calle. De hecho me di cuenta de que cada gota de agua, incluso las de la lluvia que caía, hacía lo mismo. Ver las imágenes en las gotas de los cristales de mis gafas me ayudó a darme cuenta de que esas imágenes no eran reflejos, sino imágenes ópticas. Cada gota se comportaba como una pequeña lente gran angular que creaba una imagen del mundo alrededor. Entusiasmado, volví corriendo al estudio, cogí la cámara de vídeo y empecé a experimentar aumentando la imagen de la gota de agua” (Viola, 2007: 3).

Cuando concluye la obra, el propio autor le da una gran relevancia al agua y describe la pieza como un espacio oscuro, con un tubo de cobre descendiendo desde el techo, terminando en una pequeña válvula dorada, “desde la cual surge lentamente una sola gota de agua”. En directo, una cámara de vídeo en color, instalada con una lente especial accesoria usada para amplificar extremadamente un

primer plano, está enfocando la gota. La cámara está conectada a un vídeo-proyector que visualiza la gota de agua hinchándose en una gran pantalla en la parte trasera del espacio. Las propiedades ópticas de la gota de agua hacen que actúe como una lente gran angular, aflorando una imagen de la habitación y de aquello que hay dentro de ella. La gota crece de tamaño gradualmente, hinchando la tensión de la superficie de su volumen hasta que llena la pantalla:

“De repente, se sale de la imagen y se oye un enérgico y resonante sonido al aterrizar en un tambor que lo amplifica. Entonces, en un infinito ciclo de repetición, una nueva gota comienza a surgir y de nuevo llena la pantalla. Las escalas simultáneamente representadas en este sistema videoacuático en directo, establecen una conexión con la filosofía tradicional o la creencia de que todo en mí refleja un orden superior de existencia. Esta idea ha sido expresada en ancestrales términos religiosos como una correspondencia simbólica entre lo mundano (la tierra) y lo divino (el cielo), y está también representada en teorías de física contemporánea que describen como cada partícula de materia en el espacio contiene conocimiento o información del sistema entero” (Hyde y Viola, 1997).

A la periodista Anabel Abril tampoco le pasó desapercibida esta conexión de Viola con el medio ambiente. En una de sus primeras entrevistas en un medio de lengua española, ella lo describía así:

“Americano de 33 años que lleva 13 trabajando el vídeo como medio de expresión artística. Sus obras, les llama ‘poemas visuales’, transmiten originalidad por los cuatro costados; y la materia básica de la que parte para realizarlas es casi siempre la naturaleza; la tierra, el aire, el fuego, el agua, la ciudad, el campo, la vida de un niño durante los primeros cinco minutos de su nacimiento [...]. Estuvo en el 11º Festival de Vídeo de San Sebastián, donde causó un gran impacto con sus aportaciones” (Abril, 1983).

### 5. *Five Angels for the Millennium* (2001) [“Cinco ángeles para el milenio”]

Es otra pieza acuática que trata sobre lo que no puede verse, sobre las cosas que no están en la superficie. Cada una de las cinco imágenes proyectadas que conforman esta obra muestra a un hombre que se sumerge en una piscina de agua oscura, acompañado por un sonido alto, estrepitoso. Una de las imágenes, *Creation Angel* [“Ángel de la Creación”], se ve desde una posición que está encima de la superficie acuática, en tanto que las otras cuatro se ven desde debajo del agua. El hombre sólo se zambulle una vez durante el ciclo de cada panel, y aparece únicamente de manera momentánea:

“La mayoría del tiempo vemos la escena vacía. Las secuencias tienen longitudes diferentes, por lo que cada vez que se repiten, la aparición del ‘Ángel’ tiene lugar en momentos distintos en relación con las otras pantallas, lo que hace que sea imposible predecir cuándo tendrá lugar su próxima aparición. La estructura temporal de la obra es básicamente musical, como una fuga. Proyecté todo el conjunto sobre el papel, como si fuese una especie de partitura visual” (Viola, 2004: 179).

Viola le da la razón al crítico John Walsh cuando dice que las imágenes de *Five Angels* encarnan un tipo de transformación. No hay cortes en las secuencias, no hay montaje en el sentido tradicional del término. Solamente hay una permutación gradual de la progresión continua e inexorable que se aproxima o se aleja del momento de la zambullida en el agua:

“Este es otro aspecto importante del tiempo, un aspecto que nuestras formas visuales convencionales, como la televisión o las películas, tienen muchas dificultades para representar. Y sin embargo esta “visión profunda” constituye una parte vital de la experiencia humana que se alimenta de nuestras capacidades de concentración e identificación, ambas características de la experiencia visionaria”.

Además hay otro rasgo de los *Five Angels* que Viola destaca: las cosas sólo ocurren una vez. Después de haber vivido con las imágenes en la sala de edición durante tanto tiempo, le sorprendía ver cuánta gente se perdía la llegada del “Ángel” cuando la obra se mostraba en una sala de exposiciones. Los personajes no están en pantalla durante tanto tiempo, y la gente que acaba de llegar a la instalación se distingue bien porque necesita ir de un lado a otro de la sala cada vez que oye el impacto explosivo de la zambullida:

“Nadie quiere perderse nada, pero en realidad —y esta es una de las definiciones de un milagro— algo ocurre tan solo una vez, ¡y entonces la mayoría de nosotros no estamos allí para verlo! [Risas]. Ahí es precisamente donde empieza la historia, el arte” (Viola, 2004: 186).

## 6. *Il Vapore* (1975) [“El vapor”]

Si nos remontamos a su primera exposición en Italia, allí es la instalación *Il Vapore*, que se exhibe en la sede de un colectivo de artistas independientes de Florencia, la que también usa el agua a su manera. Fue mostrada sólo por un día en un espacio llamado *Zona*, dirigido por Maurizio Nannuci. Para Viola, *Il Vapore* es su trabajo preferido de esta serie, porque fue la primera vez que realizó una obra en el extranjero. Estaba formado por una cámara, un monitor y un spot (foco).

En primer plano había una olla con agua que hierve y que se evapora lentamente. Dentro había colocado unas hojas de eucalipto que producían un olor muy fuerte. La acción, que fue grabada anteriormente, era el propio Viola llenando la olla y tomando el agua de otra. Lo hacía vertiendo en la primera el agua con un jarro. Cuando la gente entraba en la habitación percibía el fuerte olor a eucalipto:

“Se trataba de la única pieza que, además de ser una obra de arte, puede curar el resfriado”, comentó jocosamente. Una vez en la habitación, la gente podía ver de sí misma sólo las piernas junto a la otra figura que ya no aparecía más<sup>2</sup>.

## 7. Migration (1976) [“Migración”]

El sentido medioambiental del lugar tiene una importancia relevante en la obra de Bill Viola. El videoartista ha viajado por todo el mundo con el fin de reunir imágenes para sus cintas y descubrió que cuanto más intensa era su experiencia rodando en un lugar determinado, mayor era la energía que absorbía la obra. Viola suele decir que sus viajes le han enseñado que siempre existe un único “lugar adecuado” en el que puede nacer a la vida una idea, que el único esfuerzo de hacer un vídeo consiste en encontrar ese “lugar adecuado”, que el vídeo es sensible a mucho más de lo que la cámara “ve” y “oye” el micrófono, y que lo que llamamos “cultura” y “espíritu humano” pueden considerarse como expresión colectiva e interpretación de la abrumadora energía del paisaje:

“En 1976 hice un trabajo titulado *Migración*, en el que enfocaba la cámara sobre una sola gota de agua y mostraba que las propiedades ópticas de la misma creaban una lente de ojo de pez en miniatura, y por consiguiente, una imagen de toda la habitación, y todo el que se encontraba en ella resultaba visible en cada gota. En 1979 fui al desierto de Túnez y grabé, utilizando una lente telescópica especial acoplada a la cámara de vídeo, espejismos y otros fenómenos visuales provocados por los efectos del intenso calor sobre ondas de luz que viajaban a través de una enorme distancia abierta. Siempre he considerado que esas dos obras se encuentran íntimamente unidas —una de ellas se dirige hacia el exterior, investigación del espacio infinito, y la otra hacia el interior, investigación del micromundo—, y ambas al hacerlo van a dar al mismo lugar” (Viola, 1987).

<sup>2</sup> Información oficial procedente del Ministerio de Cultura italiano y disponible en [parc.beniculturali.it/ita/appuntamenti/mostre/viola.htm](http://parc.beniculturali.it/ita/appuntamenti/mostre/viola.htm). // *Vapore* fue expuesto de nuevo en el Museo Hendrick C. Andersen de Roma del 4 al 20 de mayo de 2007. El propio videoartista explica el sentido de esta instalación y su inspiración en un poema de Jallumin Rumi en Viola (1995: 38).

## 8. *The Reflecting Pool* (1980) [“La piscina reflectante”]

Es una colección de cinco vídeos independientes que también tienen el agua como parte de su trasunto central. Así, mientras *Silent Life* había sido rodado en el Long Island Jewish Hospital para captar el momento en que un bebé ve sus primeras imágenes del mundo tras “salir del huevo”, *The Reflecting Pool*, una obra ya emblemática, es una inmersión ralentizada en una piscina y podría aludir metafóricamente a su accidente infantil. *Moonblood*, en cambio, lo describe él mismo como:

“...una expresión del principio femenino, una obra en tres partes relatando un concepto personal de mujer y madre. Día y noche convergen en la silueta de una mujer en una ventana —aguas torrenciales en invierno y la serena interacción del cambio de luz al alba, revelado en un vaso de agua en el desierto al amanecer”.

No es casualidad, pues, su dedicatoria: “Para Kira”.

Fue en su condición de “artista residente” en el programa “Artists’ Television Workshop” de la WXXI-TV de Rochester (Nueva York) cuando BV reúne estos 5 trabajos, incluido *Ancient of Days*. El último, *Vegetable Memory*, se lo dedica a la memoria del persa Rumi, al que considera el más grande poeta del siglo XIII, “mi fuente suprema de inspiración y a mi entender una de las más grandes figuras literarias y religiosas de todos los tiempos”. Esta pieza representa una transición hacia su estancia en Japón, pues interviene el ingeniero Shinohara.

Los archivos de la Media Study Buffalo desvelan más información sobre la exposición que tuvo lugar el 5 de diciembre de 1979, en el 207 de Delaware Avenue, donde Viola estrena por primera vez *The Reflecting Pool*, ampliándose luego hasta el 18 de diciembre con una amplia retrospectiva. Allí el propio autor explica el significado de este estudio de la emblemática y majestuosa montaña. La instalación se basa tanto en el conocimiento del sistema de vídeo-proyección en color *Advent* como en la convergencia óptica de tres proyectores independientes para formar la imagen percibida —uno para el rojo, uno para el verde, uno para la luz azul... En la obra, los rayos del proyector son reflejados en la superficie del agua y en la pantalla, creando un sistema aún más delicado para el registro perfecto de los tres colores. Cuando el agua está absolutamente quieta, la convergencia exacta es posible. Sin embargo, la menor vibración o movimiento de aire puede configurar la imagen caóticamente, con la posibilidad de disolver completamente la imagen con una vibración fuerte y muy grande. Según Viola, la instalación se refiere a la naturaleza de la montaña como imagen, más que a la situación más comúnmente percibida

de la imagen de la montaña. Ella en sí misma es una forma de fortaleza, sólida e inmóvil, un monumento al tiempo. Sin embargo, aquí su forma aparece como una imagen frágil. En el sistema de proyección reflejado, la estabilidad de la imagen es completamente dependiente del estado de la superficie de agua: “Incluso el cambio de las corrientes de aire causado por el paso de una persona a través del espacio puede producir un efecto visible”, apostilla el videoartista, que añade que el carácter aparentemente inmóvil, sólido y constante de la imagen de la montaña, es por lo tanto sólo debido a una coincidencia, en cada momento, de una serie de factores, independientes y minuciosamente variables —la existencia de la imagen como un delicado y equilibrado sistema óptico se hace evidente después de un corto período de tiempo transcurrido en el espacio—. Por eso la “montaña” está en constante desmoronamiento y reconstitución: “Se convierte en metáfora de la existencia de la montaña como una imagen conceptual en la mente”<sup>3</sup>.

Las imágenes rodadas en este parque nacional norteamericano que sirve de contexto a este maravilloso monumento natural coronado con agua en estado sólido, sirvieron tanto para *Moving Stillness (Mt. Rainier)* como para *Ancient of Days* (1979-1981) y para *Room for St. John of the Cross* (1983), donde aparece como imagen de fondo, aunque también grabó en Owens Valley (Sierra Nevada Mountains) y otros ven incluso el Monte Whitney. El artista Malcolm Bonney colaboró como diseñador para la instalación *Moving Stillness* y cuenta como diseñó una piscina de veinte pies, una pantalla de proyección trasera y una posición de ángulo variable para el proyector de vídeo en color de doscientas libras para proyecciones fuera del agua en pantalla trasera. Cada 30 segundos, la imagen se proyectaba fuera y el reflejo del agua se rompería con una gota de agua procedente de un gotero de laboratorio preestablecido, conectada a una botella centrada sobre la proyección, que se refleja en la pantalla de proyección trasera: “Bill hizo los 40 minutos de cinta del Monte Rainier desde un trípode”, precisa<sup>4</sup>. También obsequiaría con la afortunada denominación de esa experiencia a una de las obras de la serie *Las Pasiones*, precisamente la titulada *Silent Mountain* (2001) (Neumaier, 2004: 54)

## 9. *The Messenger* (1996) [“El mensajero”]

Antes de revisar esta obra habría que hacer parada y fonda acuática en París. Si *Composers Inside Electronics*, el grupo acústico al que pertenecía, había acudido a la capital francesa con el Festival de Otoño del Musee Galliera en 1976 y regresó

<sup>3</sup> Documento del Media Study Buffalo en Archivo Vasulka.

<sup>4</sup> La experiencia de Malcolm Bonney en malcolmbonneyart.com

en 1979, esta vez Viola reaparece cuatro años después como artista visual y no como músico en el Musée d'Art Moderne (1983). Y fue precisamente en París donde Viola comienza a modificar sus apriorismos y prejuicios adquiridos con anterioridad sobre el vídeo, al entablar uno de sus primeros diálogos con la pintura clásica:

“Del lado técnico, sin embargo, empezaba a tener serias dudas y ambigüedades sobre la naturaleza de mi medio, el vídeo. Durante toda mi formación universitaria y más allá se me había instado a interpretar el funcionamiento de mi videocámara y mi grabadora, y toda tecnología analógica, como un sucedáneo de las operacion de los sentidos humanos; en otras palabras, una emulación del acto de percibir. Mi experiencia me decía otra cosa. En primer lugar, mi videocámara me estaba enseñando continuamente cosas que yo por mi mismo no era capaz de ver: las cara de los ocupantes de un coche que se aproximaba en la distancia, un gato negro en un callejón oscuro en mitad de la noche, un reflejo en el interior de una gota de agua, pedazos diminutos de cristal volando en todas direcciones tras el impacto de una piedra, el aspecto exacto que ayer presentaba mi casa. En segundo lugar, a veces las imágenes que registraba parecían más reales que la realidad, electrones brillantes que creaban una imagen luminosa de luz de sol dorada en las ramas de un árbol, pero otras veces eran efímeras y pasajeras; días de trabajo en una cinta se podían borrar sin querer, y bastaba accionar el interruptor para desterrar la imagen a un mundo frío de silencio y tinieblas. Mirar las grandes obras de arte del pasado era ciertamente estimulante e inspirador para mi sentido visual, pero además, me estaba diciendo otra cosa”.

El título *The Messenger* nace del origen griego de la palabra, dónde mensajero significa “ángel”:

“Un ángel es el único ser que puede ir de lo inmaterial a lo material, pasa del cielo a la tierra; todos tenemos parte de ángel y de animal, por eso a veces podemos ser como ángeles y otras como demonios”, piensa Viola.

Y el angélico proyecto se tornó diabólico<sup>5</sup>.

Lo luciferino es la censura. Y no es una empresa televisiva la que encuentra problemas con la emisión de un vídeo de Bill Viola sino una institución religiosa, aún siendo de las más liberales de Inglaterra. La Capellanía de las Artes y la Recreación (*Chaplaincy to the Arts and Recreation in North East England*) quería conmemorar en 1996 el Año de las Artes Visuales en la Catedral de Durham, edificio de 900 años de historia catalogado como Patrimonio de la Humanidad. Además de contratar a un “artista residente”, deseaban repetir la experiencia del año anterior, cuando el

<sup>5</sup> “Girona acoge una obra de Bill Viola, ganador del XXI Premio Internacional Catalunya”. Europa Press, 25 de junio de 2009.

artista Tony Sinden había exhibido una vídeo instalación en la catedral. Viola exponía entonces en la Whitechapel Gallery de Londres y el delegado eclesiástico para esta clase de asuntos artísticos, Bill Hall, sugirió que la comisión encargada de esta efeméride la visitase. Era un admirador de Viola.

Viola acepta finalmente el trabajo pues realmente la catedral le conmovía. A Hall le comparó su primera sensación con el impacto que produce “una montaña emergiendo entre las nubes” en plena naturaleza. El fuego y el agua, el ritmo y el espacio, dieron lugar a *The Messenger*.

Pero no siempre llueve a gusto de todos. La revista *Exit*, en un número monográfico que titula expresamente como *Censurados/Censored*, recoge las vicisitudes de 30 artistas que padecieron de una u otra manera el sigiloso cuchillo de la guillotina artística. Ahí figura el testimonio del propio Bill Hall, quien relata como con ocasión de la celebración del Año de las Artes Visuales en el Reino Unido (1996) comisarió *The Messenger*. Hall precisa que no fue un proyecto comisariado por el Deán de Durham, que tan sólo podía aprobar la proyección final de la obra en la catedral, pero confiesa que como era una pieza para un lugar muy específico, negoció con ellos la proyección y les remitió informes puntuales. Sin embargo, y aunque no era posible ver la obra acabada hasta la noche anterior al visionado por parte de la prensa, su aceptación del trabajo fue muy positiva.

El problema se originó por la imagen de una figura desnuda proyectada en gran formato en un espacio público, lo cual “suscitó dudas legales en las mentes de algunos”:

“Se consultó a la policía la mañana siguiente. Ellos aconsejaron que la obra podría constituir una provocación del orden público y, como resultado de la discusión posterior, se concluyó que podría causar un encuentro traumático. Pensaron, por ejemplo, en una persona joven que podía haber sufrido abusos sexuales. Esto significaba que el Deán de la Capellanía se enfrentaba a la necesidad de adoptar una respuesta pastoral. Esta respuesta se materializó en la colocación de unas pantallas delante de la imagen proyectada para que las personas no se la encontraran inesperadamente. Con el visionado de la prensa a tan sólo tres horas, acepté este compromiso encantado puesto que era más aceptable que las alternativas posibles, entre las cuales se barajaba impedir que la obra fuera expuesta en la catedral” (Hall, 2002).

Realmente la supervisión y fiscalización religiosa y policial fue innecesaria, así como la inclusión de las pantallas que tapaban la obra a los espectadores más desprevenidos. Según el propio Hall, no fueron quejas sino alabanzas lo que despertó *The Messenger* con el público más propicio, pues entre sus visitantes estuvo

una madre que perdió a un hijo ahogado, otros familiares que se habían quedado sin sus seres queridos e incluso dos personas enfermas de depresión. El comisario percibió en ellos una respuesta común que le hicieron llegar: “todos ellos describen una sensación de calma y, en algunos casos, curación o terapia, en presencia de *The Messenger*”.

Pero el decano y el capítulo de Durham se mostraron inflexibles y las pantallas se colocaron para esconder al mensajero. En el colmo del paroxismo o la histeria, también se cubrió una imagen aneja de Cristo en la Cruz que se mostraba igualmente semidesnudo. Hall lamentaba el hecho de que algunos cristianos se mostraran “ofendidos” por estas imágenes religiosas y advertía que con las pantallas y trapos que ocultaban estas obras también disminuía el “impacto de vulnerabilidad y degradación” que ofrecía la imagen de la crucifixión, la misma fragilidad que encarna igualmente un bebé en el acto de su nacimiento: “Esa desnudez no es obscena ni erótica, es esencial para la metáfora y nunca más *The Messenger* será visto entre pantallas”. Y en efecto, la obra de Viola se vio libre de veladuras en la Capilla de San Petriere en París, el Oratorio adyacente a la Catedral Anglicana de Liverpool, la South London Gallery y la Galería Fruitmarket de Edimburgo<sup>6</sup> (Hall, 2002).

## 10. *Tunings from the Mountain* (1980) [“Sintonías de la montaña”]

La referencia medioambiental de otra obra de Bill Viola la encontramos nuevamente en un documento del archivo Vasulka. En una sucinta biografía cuenta como en 1980 Viola llenó el valle de un río con ocho canales de sonido como una original escultura sonora, realizada en colaboración con el artista de *Cloud Art*, Fujiko Nakaya, en un evento de ocho días que tuvo lugar en las montañas cerca de Nikko, Japón<sup>7</sup>.

Barbara London amplía estos iniciales contactos nipones cuando descubre que Viola presentó sus cintas de vídeo en museos y medios alternativos en todo Japón, y con frecuencia se reunió con artistas más jóvenes. Colaboró con el escultor Fujiko Nakaya y produjo *Sintonías de la Montaña* (1980), acústica para su escultura

<sup>6</sup> Las restantes declaraciones de Bill Hall están extraídas de la audioguía de la Fruitmarket Gallery, en la que es entrevistado por la periodista Amanda Hogg [entrevista completa en [artschaplaincy.org.uk](http://artschaplaincy.org.uk)].

<sup>7</sup> Archivo Vasulka, Ithaca Video Festival, 1982. El *Cloud Art* es una disciplina artística que basa su trabajo en las formas de las nubes o la niebla, que se plasma o se idea en fotografías, instalaciones, pintura o escultura e incluso como vemos aquí, complementándose con sonido.

de niebla al aire libre del *Fog, Sound, and Light Festival* en Kawaji Onsen. En esta pieza que modula y amplifica sonidos ambientales naturales, toca en directo con un grupo tradicional de Taiko (percusión) (London, 1987).

La cita se refiere a la participación de Viola en el Festival of Light, Sound, and Fog de Tochigi en Kawaji (Japón), en el que realiza junto a Fujiko Nakaya esa escultura de niebla. Nakaya tenía entonces 47 años y había vivido en Estados Unidos, donde contactó con el grupo “Experiments in Art and Technology” (EAT), creado por Billy Kluver y Robert Rauschenberg. Su primera escultura de niebla la había realizado en el Pabellón Pepsi de la Feria Internacional de Osaka en 1970, elemento que simultanea con el vídeo. Tras participar en la Bienal de Tokio con el vídeo *Statics of an Egg*, crea con niebla la escenografía del concierto de David Tudor *Island Eye, Island Ear* en la isla de Knavelskar (Suecia). Antes de tropezarse con un joven Viola de 29 años, recibió el premio Australian Cultural Award por una instalación expuesta en la Bienal de Sydney.

Sobre él, el crítico Yuji Morioka escribió que desde el proyecto del Pabellón Pepsi, todos los variados proyectos desarrollados por Nakaya habían creado los ambientes de relación interactiva. Una pequeña isla en Suecia, sonidos de David Tudor, niños y viejos, perros y pajaritos, cráteres refugio, un río, bidones, una “performance” en vivo con Bill Viola, iluminación, una charca, hojas de otoño, bailarines de Trisha Brown, el concepto “Square”, un jardín como un ecosistema, camiones volquetes, un puente colgante, cerezos en flor por la noche, constructivista sólido... Cada uno de estos elementos fundidos en la niebla y en sincronización con la atmósfera, traían a la vida una nueva forma de relación donde nadie asume los papeles de sujeto u objeto, carga o ventaja (Morioka, 1980).

## 11. *The Sleep of Reason* (1988) [“El Sueño de la razón”]

La curiosidad inicial de Viola por San Juan de la Cruz quizás le trajera como regalo visitar España. Su biógrafo, John Walsh, confirma que cuando entra en el Museo del Prado, por primera vez una pintura le hace llorar: un célebre grabado de Goya le inspira el título *The sleep of Reason* [“El sueño de la razón”], pesadillas a las que el artista da forma contemporánea y que expone dos años después en el Carnegie International de Pittsburg.

El vídeo es admirable: en un alto, brilla la luz de una habitación donde se aloja un ramo de flores y un monitor sirve de base a un cofre antiguo. Como si soplara el viento, los sueños proyectan en la televisión las caras de un hombre durmiendo

y a veces de una mujer también. Inesperadamente la luz se apaga y desaparecen. Entonces, enormes imágenes aparecen en las paredes con sus ruidos correspondientes: bosques ardiendo, animales que huyen, personas bajo agua que tratan de orientarse y moverse hacia arriba, casas que se desploman... Vuelve la luz y las caras regresan al monitor:

“Percibí claramente como llevamos la muerte dentro, día a día, y como sentía que nuestra existencia está afectada por el miedo, no a algo específico, sino miedo puro y simple. Pero por mucho que estas imágenes asusten y sean literalmente conmovedoras, también alivian. Quizás porque están alejadas de la experiencia cotidiana y te sumergen en la belleza. O también porque nos reconcilian con nuestro ser. Un artista viene y nos dice que no somos sobrehumanos, no somos héroes, el hombre no fue inventado por la TV, *Dinastía* o *Dallas*. Reconciliarse con uno mismo, la catarsis, no intimida: al contrario, moviliza las fuerzas que son sinceramente propias, no los clichés que nos endosaron”, señala el crítico Amann (Viola, 1995: 16).

## 12. *To pray without ceasing* (1992) [“Orar sin cesar”]

El periodo de luto y duelo de Viola por la muerte de su madre lo representa mejor que ninguna otra su obra *Orar sin Cesar*. Es, según su propia descripción, un “Libro de Horas” contemporáneo que supone una vigilia a través de un vídeo que ininterrumpidamente, durante 24 horas al día en dos ciclos de 12, siete días a la semana, se exhibe en el escaparate de la galería Donald Young de Seattle. La luz se sincroniza con los contrastes de la mañana, el atardecer o la noche mediante un ordenador, con una voz que continuamente recita los poemas de *Song of Myself* de Walt Whitman. Viola fragmenta esta obra velatorio en 12 “oraciones”, de entre 15 minutos y dos horas, que describen el ciclo individual y universal de la vida: Luz/Fuego; Tierra/Naturaleza; Animal; Nacimiento; Infancia; Comunidad; Viaje/Tránsito; Personalidad Individual; Cuerpo Físico; Caída/Desintegración; Disolución/Inmersión y Agua/Oscuridad.

## 13. *What is Not and That Which is* (1992) [“Lo que es y lo que no es”]

Cuando *Tríptico de Nantes* se exhibe en la Whitechapel Gallery de Londres en febrero de 1993 bajo la exposición titulada *Imágenes No Vistas*, lo hace junto a *What is Not and That Which is* (1992) [“Lo que es y lo que no es”], una videoinstalación con siete monitores que, situados de manera secuencial, forman un autorretrato con todas sus imágenes juntas, según el videoartista. No es difícil advertir que Bill

Viola —que aparece en dos de ellas— está sufriendo: un vaso que se hace añicos; el videoartista en suspensión acuática —retomando así una idea de *The Passing* que va a seguir profundizando en el futuro hasta hacerla casi esencial—; un hilo de agua que se va por el sumidero; de nuevo Bill comiendo solo; las olas batiendo en la orilla durante una marejada; la mano de un hombre —presumiblemente también Viola— luchando contra un violento torrente de agua; y una enorme roca por la que pasa el día y la noche (Hyde y Viola, 1997).

#### 14. *Dessert* (1994) [“Desiertos”]

Junto a *The Greeting*, en *Buried Secrets* figura *Dessert*, a cuyo estreno asistió Donald Kuspit, que pudo charlar con el videoartista:

“Cuando hablé con él en la inauguración, estaba en buena forma, abierto, comunicativo y de buen humor: sereno, hablador y positivamente feliz. Orgullosamente explicó los primeros pasos técnicos de la obra: su primicia musical (la obra de Edgard Varèse del mismo nombre), grabada por una orquesta, Frankfurt’s Ensemble Modern, para la ocasión. Lo primero que hizo fue construir su propio escenario en lugar de buscar un espacio adecuado. Incluso fue capaz de crear una balsa de agua frente a la sala que construyó. Se sentía, dijo, como un pintor abstracto, libre de jugar con variables ‘imaginistas’<sup>8</sup>. El desierto, por supuesto, es la estrella de la obra, y él no lo construyó —pero lo reinventó como un espejo de su mente—. Viola aprecia la severidad del desierto, su piedra bruta irregular y el espacio luminoso y abrasador. Extrañamente urgente, es un lugar peligroso y arriesgado, repleto de cambios rápidos, un terreno perceptivo irregular cargado de amenazas de muerte. El desierto parece acecharle a uno hasta cuando uno sólo le echa un vistazo. Hay un ritmo extraño en su silencio que la música electrónica de Varèse parece invocar, subrayando en lugar de puntuar, mientras que, paralelamente y haciéndose eco de ello, un proteico Viola, maniáco enamorado de las imágenes, parece encarnarlas” (Kuspit, 1995).

<sup>8</sup> Se refiere al movimiento imaginista de Ezra Pound:

“Dice Pound que el imaginismo se basa en los tres principios siguientes: 1. Tratamiento directo de la ‘cosa’. Ya sea subjetiva u objetiva. 2. No usar en absoluto ninguna palabra que no contribuya a la presentación. 3. Respecto al ritmo: componer con la secuencia de la frase musical. No con la secuencia de un metrónimo [...]. Descartes ha debido decir ‘¡Percibo, luego existo!’ porque nuestra primera vía de experimentación es a través de los sentidos. Las experiencias originan emociones, y el lenguaje captura esta conexión muy bien, pues cuando hablamos de nuestros ‘sentimientos’ o decimos que algo ‘nos conmovió’ colocamos sobre nuestros estados mentales interiores palabras que significan literalmente que tenemos una sensación física del mundo exterior. Almacenamos nuestras experiencias en la mente como imágenes mentales. ‘Imagen’ se refiere a las palabras que denominan objetos o acciones de las cuales nos formamos imágenes mentales, o las imágenes mentales mismas. Una imagen es el equivalente lingüístico, o equivalente mental de una sensación física o un conjunto de sensaciones. La escritura lúcida e iluminada brinda al lector imágenes nítidas. Esto resulta en un tipo de experiencia indirecta, en la cual el lector se imagina lo que las palabras del escritor describen, oye su sonido, palpa lo que tocan, etcétera. Si un escritor captura las imágenes de una experiencia que le produce una emoción, luego el lector —si le entiende y es comprensivo— tendrá una emoción similar cuando experimente las imágenes que el escritor le brinda” [Machi Tawara (2005): *La traducción semi indirecta como un viaje intertextual por la ruta de la seda: hacia una versión de Sarada Kinenbi*. Universidad de Antioquia (Medellín) (verseria.com)].

## 15. *Nantes Triptych* (1992) [“Tríptico de Nantes”]

*Tríptico de Nantes* (1992), hoy en la Tate Modern de Londres junto a *La Habitación de Catalina*, *Cuatro manos* y *Cinco ángeles para el milenio*, se ha convertido en otra de las obras emblemáticas de Viola. Y un recordatorio visual del nacimiento de Blake Viola, hoy joven actor, “artista y poeta emergente” (Viola, 2009: 11) que también se dedica a la *performance* y que ha intervenido en otras piezas complejas como *Ocean without a shore* (“Océano sin orillas”). Allí también atraviesa una cortina de agua que hace de muro invisible entre la vida y la muerte, así como en *Transfiguration* (2008). Su otro hijo, Andrei Viola, aparece en *The Innocents* (2007), díptico videográfico junto a Anika Ballent, como antes en *Cuatro manos* se exhiben las de Kira Perov, Bill Viola, Blake Viola y Lois Stark. Este tríptico, por ello, simboliza el doble sentimiento de “venir de la luz” o en la expresión española “dar a luz”, en la figura de sus dos vástagos, como el de “ir hacia la luz” (o extinguirse la luz) como metáfora de abandonar la vida terrenal para acceder a otro estado energético o luminoso.

Lo cierto es que la representación de la vida y la muerte y de la continuidad humana por medio de padres e hijos que hace en *Tríptico de Nantes* le vuelve a la cabeza con su intervención videográfica en la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner, en la que curiosamente Blake Viola participa como asistente de producción:

“Peter Sellars, el director de ópera, que es un buen amigo mío, estaba aquí. Él sabía que yo estaba trabajando en esta obra y por su cuenta acababa de llegar a Berlín para estar aquí cuando fuera estrenada. Y por supuesto que siendo Peter Sellars, él no vino para la cena con los grandes poderes después de la inauguración, pues llegó con cuatro días de antelación, cuando aún estábamos alineando proyectores y haciendo ajustes técnicos. Y él llevaba este libro que estaba leyendo, *La Mente Iluminada*, de Kalu Rimpoche, que es uno de los grandes maestros espirituales tibetanos que se fue al otro mundo en 1989. Y me leyó este pasaje, que me puso la piel de gallina. Era el pasaje de un debate sobre la transición a través de los diferentes niveles del estado de *Bardo*, describe como un difunto pasa a la siguiente vida y al próximo renacimiento. Y en este texto que estaba leyendo, la última etapa se pasa a través de la conciencia pura, casi la disolución de nuevo en el universo para ser reconstituido otra vez, último estado que se define por el sonido, el sonido del rugir de una cascada. La descripción de esto es que uno está en el fondo de una cascada enorme o enterrado bajo una montaña y surge un rugido profundo. Peter me estaba leyendo esto de pie en mi obra, cuando el diluvio acababa de bajar, no teníamos el sonido al principio, esta enorme cantidad de agua chorreando a raudales, barriendo a toda esta gente, y justo al lado a la derecha *El Viaje*, una pequeña casa que continua con la escena de muerte en la cama, con el hombre, el hijo y el padre y la nuera, ya sabes... y él. Yo nunca había leído este libro” (Tusa, 2002).

No es casualidad que alguien denomine “milagro” a su primera exposición comercial en Washington, según refleja esta curiosa crónica del hecho, que la periodista Regina Hackett describe con espontáneos ojos de espectadora sorprendida. Para ella, Bill Viola cree que la palabra “milagro” se emplea mal: “los milagros no son hechos aislados. Alguien alimenta a una multitud con unos pocos panes y peces, si no estabas allí, te lo perdiste. Eso no es todo. Los milagros ocurren todo el tiempo”. Hackett creía que uno de los milagros era su exposición porque para Viola el sur de California era hasta esa semana sólo una ciudad donde instalar una serie de sus vídeo instalaciones en la Donald Young Gallery. Durante los primeros 20 años de su carrera, una muestra en una galería comercial habría sido para él impensable: “A finales de los 60, ninguno de nosotros pensó que podíamos ganarnos la vida con nuestro trabajo”, dijo. “Pagarnos no era un problema”. Viola recibió entonces una subvención del Fondo Nacional de las Artes (NEA), créditos que mantenían vivo el movimiento del vídeoarte. “Todo el escenario alternativo de los Media Art no estaría aquí sin el NEA”, dijo. Y ahora que los museos y algunos coleccionistas están comprando vídeo instalaciones y mucha gente puede conseguir cintas de vídeoarte para sus aparatos domésticos, “Viola y un puñado de personas están empezando a disfrutar algo de financiación y atención crítica proporcionada a los artistas más destacados en los medios de comunicación más tradicionales”, señalaba Hackett, a la que Viola le confesó que le gustaba la idea de que “una sola vida es como un recipiente flotando en el mar de la inconsciencia, cuando la taza está llena, se hunde —muere— regresando a su fuente”.

Y Regina Hackett concluye recordando una alusión del videoartista a Walt Whitman:

“Viola conoce el misticismo del poeta fundamental de América fuera de la escuela y dentro de las calles, de donde él viene, con imágenes que él apreciaría: luz y fuego, tierra y naturaleza, el ojo de los grandes mamíferos que no parpadea y los peces nadando, los nacimientos, defunciones, agua y oscuridad” (Hackett, 1992).

## 16. *Going Forth By Day* (2002) [“Caminando hacia la luz”]

En el catálogo de *Las Pasiones* se menciona *Going Forth by Day* pero su biógrafo John Walsh evita aludir a una circunstancia personal muy dolorosa: la muerte de su padre. No obstante, este contexto biográfico añade matices más interesantes que profundizan sobre el contenido de esta obra.

Entre ellos Walsh explica cómo *Going Forth By Day* se realizó tomando la pintura narrativa italiana como modelo; de hecho, Viola denomina esta pieza “un ciclo de frescos”. Consiste en una serie de cinco escenas simultáneas de 35 minutos cada una, que se proyectan en las paredes de una sala muy grande. Comienza con *Fire Birth* (“Nacimiento de fuego”), un montaje de agua y fuego en el que nada una figura desnuda. Sobre una pared muy larga aparece la inmensa perspectiva panorámica de un bosque a través del cual camina una procesión de gentes de todas las clases y edades, ligeramente ralentizada, de izquierda a derecha. *The Deluge* (“La inundación”), en el panel más corto, se inicia con una larga secuencia de unas personas que caminan de aquí a allá ante un edificio blanco de diseño vagamente neoclásico y tienen encuentros afables entre sí, en tanto que otras personas emergen del edificio bajando hasta la calle por unas escaleras. Muchas de estas personas llevan consigo sus pertenencias. Después de que el ritmo de actividad se vaya acelerando gradualmente, se desata el pánico y de repente surge del interior del edificio una inundación que brota de sus puertas y ventanas con un ruido ensordecedor, y que empuja a las personas escaleras abajo. La inundación, gradualmente, se suaviza hasta convertirse en un goteo. El ciclo se completa con dos proyecciones sobre la otra larga pared. En *The Voyage* (“El viaje”), una casa de aires italianos y una única estancia se levanta junto a un lago en un paisaje árido y montañoso. Más abajo, en la orilla del lago, hay una mujer mayor que observa un ferry en el que se están cargando diversos enseres caseros. Un hombre mayor yace, moribundo, en la casa, atendido por un hombre y una mujer más jóvenes. Tras haberse despedido y marcharse, el hombre mayor reaparece de nuevo en el ferry junto a su mujer. El barco cruza el lago lentamente, llevándose a la pareja de ancianos y sus pertenencias. En *First Light* (“Primera luz”) se ven tres miembros exhaustos de un equipo de rescate, en los bancos de un lago, recogiendo lentamente sus equipos tras una repentina inundación, acompañados por una mujer cuyo hijo todavía no ha sido encontrado y que se mantiene en vela. Cuando el sol nace y todos han ido quedándose dormidos poco a poco, el hijo asciende de las aguas y se eleva más allá de la imagen, sin ser visto por los durmientes. Las gotas de agua que caen de los pies del hijo se transforman en una ruidosa tormenta, y los personajes abandonan la escena. Walsh concluye como en *Going Forth By Day* Viola optó por la narración y dibujó un espectro de fuentes históricas que le ayudasen a visualizar las escenas, entre las que se contaba la imagen terrorífica del fin del mundo que se muestra en el ciclo de frescos que pintó Luca Signorelli en la catedral de Orvieto, y el claro del bosque que aparece en *Historia de Nastasio degli Onesti*, de Sandro Boticelli.

Los observadores de *Going Forth By Day* apenas pueden imaginar el formato y la complejidad de la producción. Para Viola este proyecto supuso un gran salto, “igual que si un compositor de música de cámara hubiese decidido escribir su

primera ópera y tuviese también que diseñarla y dirigirla”. Pronto se encontró a sí mismo trabajando en el mundo de las producciones cinematográficas. Dos de las escenas se rodaron en los escenarios naturales, y las demás en diferentes fases. Se diseñaron y construyeron complejos decorados, se crearon efectos como los del diluvio y la resurrección, y después se ensayaron y se rodaron en vivo. Para varios de los rodajes se emplearon trece actores, dieciocho especialistas que actuaron como dobles, cientos de extras y un enorme equipo de profesionales de la producción cinematográfica. La edición resultó ser más complicada por el uso de vídeo digital de alta definición (en lugar de película de cine, al igual que con la serie *The Passions*), cuyas técnicas de edición son nuevas y en su mayoría desconocidas para los especialistas. Todas las bandas sonoras tuvieron que crearse, ya que ninguna de ellas se grabó durante el rodaje, y a continuación tuvieron que ser remezcladas por expertos para que pudiesen escucharse en un único espacio de gran tamaño. En *Going Forth*, Viola toma las ideas de *Catherine’s Room*, de producción modesta —decorados familiares y al mismo tiempo atemporales, que hacen evocar los cuadros de los maestros antiguos, acciones cotidianas, ciclos de horas y estaciones, un sentido de la presencia divina— y les añade un contexto monumental en el que el observador se siente cautivado por la vista y el sonido (Viola, 2004: 38).

Viola abunda en la idea de “transformación”, que a su juicio es lo que diferencia al videoarte del “séptimo arte” y la defiende como una de las capacidades propias del vídeo, en contraste con el cine. Por eso le indica a Walsh que “las palabras que has usado para describir la obra —“despliegue”, “ir y venir”, “estados”—, apuntan al carácter especial que esta forma específica de movimiento tiene en su propia naturaleza”. Rumi la había descrito como “el viaje sin pies”. Es la senda que emprende el embrión desde un puñado de células hasta una forma humana, y finalmente hasta la racionalidad. A su juicio, los círculos concéntricos de los anillos del crecimiento en los árboles son la representación gráfica de esta forma: movimiento de dentro hacia fuera.

## 17. Otras obras con referencia medioambiental

De la experiencia escultórica sonora de Viola con el músico David Tudor y la *Composers Inside Electronics* fructificaron además varias videoinstalaciones, vídeos y composiciones musicales: *The Mysterious Virtue* y *The Secret Life of The Plants* fueron los títulos de dos esculturas sonoras, mientras que *The Talking Drum* recupera parte del pasado de Viola como batería y *Tunings from the Mountain* incorpora estas mismas experiencias acústicas tudorianas a su etapa o paisaje japonés. Antes lo

había hecho con la vídeoinstalación *Olfaction* (1978), donde incluye el sonido de un xilófono de juguete. Ésta es la descripción que hace el propio Viola de algunas de estas obras “musicales”:

“*The Mysterious Virtue* (1977) es una de las primeras, hecha en 1972, y había sido vista por unos pocos amigos solamente, en su estudio. Cuatro años más tarde fue presentada en un espacio público. Es una obra que emplea sonido y objetos: ‘recogí piedras del lecho de un río —piedras cuya forma pulida fue creada por la acción del agua— las puse sobre una alfombra, envié a través del altavoz el sonido de una única onda sonora de baja frecuencia que viajando en el espacio creó en toda la habitación una verdadera forma sonora palpable. Para mí fue como enviar este sonido en la habitación sobre las piedras”.

“*The Secret Life of the Plants* era una obra sonora para una planta: ‘hice un cassette audio con una voz humana que hablaba a una planta, expresando compasión y pena por ella porque se encontraba en un pequeño florero en vez de al exterior. La voz continuaba hablando en tono muy bajo, casi un susurro, en un estribillo, de manera repetitiva”.

“*River* (1974) [‘Río’] es una instalación sonora que se compone de dos canales de señal sinusoidal heterodinámica sobre piedras pulidas por el agua y un reflector. Presentada en el estudio del artista, Viola la convirtió también en una vídeoinstalación sonora: *River* es una obra para dos videocámaras en acción, un experimento muy simple. ‘Dispuse las videocámaras apuntándolas exactamente sobre los ángulos opuestos de algunos ladrillos; los ángulos eran opuestos pero idénticos y los objetos mismos no sólo muy parecidos sino directamente idénticos. Lo que hice fue superponer estas dos imágenes separadas para mostrarlas en el monitor. El resultado fue la imagen, en un cierto sentido, de un ladrillo completo, esto es, formado por diferentes ladrillos” (La Feria, 1998: 209).

“*Origins of Thought* (1975) [‘Orígenes del pensamiento’] es una vídeo instalación sonora con una grabación en *playback* de un vídeo en canal único en blanco y negro sobre un monitor, que se compone de una vela en movimiento a lo largo de un carril mecánico. El sonido amplificado procede de las gotas de agua que caen desde el techo en 170 tazones de cobre que reflejan ópticamente un patrón de ondas de luz sobre la pared”.

“*Olfaction* (1978) [‘Olfato’] es otra performance vídeo sonora formada por una vídeo proyección en blanco y negro de una acción en directo mezclándose con un vídeo de un evento previamente grabado. Un cuenco de agua hirviendo, un xilófono de juguete y dos canales de amplificación de sonido son sus elementos”.

## Referencias bibliográficas

- > Abril, A. (1983), "El Poeta del Vídeo", *Vídeo Actualidad* (28), Barcelona.
- > García Moreno, B. (2009), "Entrevista a Bill Viola, pionero del Videoarte", disponible en <http://www.revistadearte.com> (12 de julio de 2009).
- > Gigliotti, D. (2000), "The Annotated Video Exhibition List (1963-1975)", disponible en <http://www.davidsonfiles.org>
- > Hackett, R. (1992), "Life and death come into focus on Bill Viola's screens". *Seattle Post-Intelligencer*, 21 de abril. Seattle, Estados Unidos.
- > Hall, B. (2003), "Capellanía de las Artes y Recreación del Noreste de Inglaterra", *Exit* (8), Madrid.
- > Herzogenrath, W. (1979), "La Televisión y el vídeo: doble cara de un medio artístico", *Artes Plásticas* (27), Barcelona.
- > Hyde, L. y Viola, B. (1997), "Conversation", en VVAA, *Bill Viola*. Ed. Whitney Museum of American Art, Nueva York.
- > Kuspit, D. (1995), "Deep TV: Bill Viola's via negativa", *ArtForum*, Nueva York.
- > La Feria, J. (1998), *Arte audiovisual: tecnologías y discursos*, Ed. Eudeba.
- > London, B. (1987), *Bill Viola*, The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.
- > Lord, C. (1983), "Video as attitude", *Afterimage*, vol. 11, 3. EEUU [Archivo Vasulka].
- > Morioka, Y. (1980), "Interactive Landscape", *processart.jp/nakaya*, Japón.
- > Nash, M (1990), "Bill Viola", en *Journal of Contemporary Art* (3, 2), Long Beach, California.
- > Neumaier, O. (2004), "Space, Time, Video, Viola", en *The Art of BV*, Ed. Chris Townsend, Thames & Hudson, Londres.
- > Pérez Ornia, J. R. (1991), "El Arte del Vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental, Ediciones del Serbal/RTVE, Madrid.
- > Ross, D. (1973), *Circuit: a Video Invitational. At the Everson Museum of Art* Vol. 2, NR 5, artic. 8.
- > Tusa, J. (2002), "Interview with Bill Viola", BBC/Radio3.

- > Valente, J. A. (2008): *El ojo del agua. obras completas*, Ed. Círculo de Lectores, Barcelona,
- > Van Assche, C. (2005), “Aspectos históricos y museológicos de las obras basadas en Nuevos Media”. En “Tiempos de Vídeo 1965-05”. VV. AA. Ed. Fundación La Caixa. Barcelona.
- > Vega, A. (2007), “Imaginación nocturna y contemplación estética: San Juan de la Cruz en la obra de Bill Viola”, en *Bandue, Revista de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones* (1), Madrid.
- > Viola, B. (1987), “Paisajes y Tiempo”, en *Telos. Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad* (9): “El Vídeo: Arte, Lenguaje y Comunicación”, Madrid.
- > Viola, B. (1995), *Reasons for Knocking at an Empty House*, Ed. Thames & Hudson, Londres.
- > Viola, B. (2004), *Las Pasiones*, Ed. Fundación La Caixa, Barcelona.
- > Viola, B. (2007), *Las Horas Invisibles*, Museo de Bellas Artes de Granada / Palacio de Carlos V. La Alhambra. Ed. Junta de Andalucía, Granada.
- > Viola, B. (2009), *Discurso de recepción del XXI Premi Internacional Catalunya*, Ed. Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- > Zutter, J. (1993), “Entrevista con Bill Viola”, en VVAA, *Bill Viola. Más allá de la mirada. Imágenes no vistas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- > Zwinger, S. (1983), *Video as Attitude in New Mexico*, Artweek (EEUU) [Archivo Vasulka].

