

«A cada momento un mundo nace y  
muere»: elementos de la temporalidad en  
las video instalaciones de Bill Viola, con  
una coda de neurociencias

Carlos Vara Sánchez

---

TESI DOCTORAL UPF / 2016

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Amador Vega Esquerra

DEPARTAMENT D' HUMANITATS





*A mis padres*



## Agradecimientos

El lustro que ha ido desde la puesta en marcha a la culminación de esta tesis doctoral, ha sido un tiempo denso de trabajo y vivencias, durante el cual no siempre ha sido fácil mantener el rumbo: lecturas, discusiones, reflexiones, errores, bloqueos, hallazgos, dudas, escritura y reescritura. Han sido muchas las personas que han posibilitado que el esfuerzo haya dado fruto. Y de ellos quiero dejar constancia en las siguientes palabras.

Gracias a mis padres, Carlos y Estrella, que me han dado libertad, amor, apoyo y una formación que va mucho más allá de lo académico. Gracias a Carla por ser la persona que me mueve y que me calma, aquella junto a quien más plena y felizmente soy.

Gracias a Amador. Por su paciencia, por su consejo, por creer en mí cuando, a veces, ni yo mismo creía. Gracias por su labor de guía, que me ha permitido transitar por caminos académicos en cuyo seno he sufrido y he disfrutado, pero en los que me he redescubierto.

Gracias a Sergi por la amistad más allá de tiempos y kilómetros, y por haber abierto camino. A Jimena por aquellas charlas y por estar ahí allende el océano. A Salva por dejarme conocerle y por enseñarme mucho más de lo que nunca tuve tiempo de agradecerle. A los tres, por aquellas noches de Barcelona.

Gracias a Marcos, Pilar, Patricio, Berta y demás amigos que el tiempo y el espacio ha reunido en Barcelona y con cuya ayuda y apoyo he sido capaz de dar forma a este trabajo. A todos aquellos, desde Gijón a Dubrovnik, pasando por Venecia, que con sus comentarios han enriquecido este proyecto y me han animado a proseguir y culminarlo, gracias.



## **Resumen**

Esta tesis doctoral se propone explorar el rol de lo temporal en algunas de las video instalaciones más representativas de Bill Viola. Creemos que ahí es donde reside gran parte de la capacidad de estas obras de cuestionar profundos aspectos de la existencia en quien se enfrenta a ellas. Con el fin de ahondar en esta cuestión, el trabajo comienza identificando los mecanismos de presentación temporal generales y particulares que en ellas operan. A continuación, discutimos el efecto de los mismos sobre la temporalidad del espectador y las potenciales consecuencias para la conciencia del contacto con la duración: la forma de tiempo que Viola afirma que busca ofrecer mediante sus obras y a cuya vivencia atribuye una capacidad autorreflexiva potencialmente enriquecedora. Para estudiar la interrelación entre temporalidad y conciencia emplearemos una aproximación interdisciplinar, fundamentada en la filosofía fenomenológica, pero recurriendo a otras tradiciones del pensamiento y, en menor medida, a las neurociencias.

## **Abstract**

In this thesis we aim to explore the role of the temporal in some of the most representative video installations elaborated by Bill Viola. We believe that, mostly, there lies the power of these works to question deep aspects of the existence of those who face them. In order to delve into this subject, this work begins by identifying the general and particular mechanisms of temporal presentation which operate in them. Hereafter, we will discuss their effect on the viewer's temporality and the potential consequences on the conscience of facing duration: the form of time which Viola claims to offer through his works and whose experience is supposed to have a, potentially enriching, self-reflective effect. In order to study the interrelation between temporality and conscience we will employ an interdisciplinary approach. Its foundations will be those of phenomenological philosophy, however we will also consider another philosophical currents and, in lesser extent, neuroscience.





## **Prefacio**

El nacimiento de esta tesis doctoral, como tantas otras cosas, se sitúa en una confluencia de circunstancias, las cuales catalizaron en una clase de una asignatura que ni siquiera tenía pensado cursar. En aquellos meses de 2010, estaba perdido, pero, por lo menos, sabía que lo estaba. Mis hipotéticos derroteros doctorales eran otros. Había estudiado Biología, había hecho un Máster en Neurociencias, pero cambié de ciudad y de mundo para irme a Barcelona a la Universitat Pompeu Fabra a estudiar un máster de Humanidades con el fin de cerrar una suerte de círculo que, al menos en mi cabeza, tenía sentido.

Sin embargo, no fue hasta aquella clase de Filosofía de la Religión, en la que el Dr. Amador Vega comenzó a hablar del concepto de Presencia, que se abrió un camino ante mí. Instantáneamente supe que aquello era lo que venía buscando, sin saberlo, desde hace años. Apunté todas las referencias que habían surgido en la clase, busqué en la biblioteca y en las librerías aquellos libros y otros de quien sería mi director de tesis, los devoré y fui a hablar con él. Confesé mi formación mestiza como el que confiesa una falta, pero también mostré mi voluntad de hacer un trabajo de máster sobre el tema que me tenía apasionado. Amador aceptó guiarme por esas sendas para mí ignotas y aquello cristalizó en un Trabajo de Máster sobre el concepto de Presencia en la filosofía de Jean-Luc Nancy.

Tras ello, quería hacer un doctorado pero, de nuevo, no sabía exactamente sobre qué. Sentía que tenía que ser algo que me permitiera amalgamar los conocimientos y las diversas metodologías que había adquirido durante el Máster de Estudios Comparados en la Facultad de Humanidades, pero también quería que me permitiera incorporar mis estudios previos. Y, una vez más, Amador no solo se prestó a dirigir mi trabajo, sino que me dio el tema del mismo. Él sugirió que estudiara la obra de Bill Viola y todo volvió a tener sentido. Pues, apenas con diez años, en un viaje a Madrid, había tenido la suerte de ver una exposición antológica suya, la cual se hubo quedado grabada en mí a fuego. El nombre del autor y la intensidad de aquellas obras nunca me

abandonaron. Acepté felizmente la idea. Solo restaba la discusión del marco, el consenso fue rápido: abordar a Viola desde el tema que consideramos que vertebra toda su obra, lo temporal. Pues Viola ofrece tiempos para que vivamos el propio de un modo distinto.

Todo estaba dispuesto ante mí, un autor, un tema poderoso e inagotable como ningún otro, y la posibilidad de utilizar una aproximación que oscilara entre la teoría del arte, la filosofía y las neurociencias; algo que encajaba como un guante en el respetuoso y libre marco de las Humanidades. Solo quedaba el trabajo. Un trabajo de lecturas, de búsqueda, de reflexión, de contemplación, de discusión con uno mismo y con otros colegas que, desde charlas informales a congresos, fueron sumando su voz a mis pensamientos.

A medida que he ido ampliando mi conocimiento sobre los diversos frentes que he intentado abarcar en esta tesis, el trabajo ha ido mutando y enriqueciéndose. Me ha llevado por sendas en cuyo final a veces ha habido hallazgos inesperados y, en otros casos, callejones ciegos. Todo ha culminado en un trabajo que constituye una espiral que se aleja y se acerca a un punto central que nunca pierde de vista: la vivencia del tiempo ante el arte. Por ello es este un estudio poliédrico, lleno de distintas voces que he intentado que dialoguen sobre la temporalidad. Porque no solo es que Viola, un artista de relevancia e impacto global, haya declarado en numerosas ocasiones que lo temporal es el aspecto fundamental de sus obras, sino que la vivencia del tiempo ante el arte es un tema que apenas comienza a ser desbrozado, gracias a la confluencia de distintas ramas del saber. La temporalidad, como sustrato primero de la conciencia, encierra las posibilidades de desencadenar profundas reestructuraciones en nuestra concepción del mundo y de uno mismo, como han sabido ver gran número de filósofos desde la Antigüedad hasta nuestros días y como han puesto de relevancia músicos, pintores, cineastas o video artistas.

Con estas ideas en mente, me dispuse a intentar domar una amplia y diversa bibliografía, a escrutar los innumerables recursos digitales que Internet pone al alcance, a acercarme a la experiencia física de las obras,

a escuchar y a aprender en discusiones con mi director de tesis y compañeros estudiantes y estudiosos de diversas ramas, y, por supuesto, me dediqué a la solitaria y nocturna reflexión y escritura. Todo ello y una multitud de imponderables es lo que ha nutrido y armado esta tesis.



## ÍNDICE

Agradecimientos.....	v
Resumen.....	vii
Prefacio.....	ix
Introducción.....	1
Objeto del estudio.....	3
Punto de partida. Estado de la cuestión.....	6
Objetivo del estudio.....	11
Motivación e hipótesis del estudio.....	12
Estructura.....	18
Metodología.....	22

### PARTE I LOS MECANISMOS TEMPORALES DE LAS OBRAS DE BILL VIOLA

1. CAMINO VITAL, CAMINO INTELECTUAL.....	29
1.1 El “Estanque de Pensamientos” de Bill Viola.....	30
1.2 El desierto como lugar de la experiencia (Death Valley 1973).....	31
1.3 El cuerpo en el espacio (Florencia 1974-1976).....	33
1.4 El descubrimiento de lo ancestral (Oceanía y Asia 1976-1977).....	38
1.5 El conflicto y la quietud (Chott el-Djerid, Saskatchewan 1979).....	43
1.6 La conciencia del camino (Japón 1980-1981).....	47
1.7 Recapitulación de los frutos del viaje.....	52
2 EL APRENDIZAJE TÉCNICO.....	55
2.1 El mundo incipiente del videoarte.....	55
2.2 Video Vs. Película. Ilusión de movimiento e ilusión de quietud. <i>Information</i> (1973).....	57

2.3	El concepto de <i>Field Perception</i> y la influencia de David Tudor (1973).....	61
2.4	La huida del estudio de grabación. El resquicio del tiempo. <i>Red Tape</i> (1975).....	64
2.5	La compleción de la escala: <i>Hatsu Yume</i> (1981).....	69
3	LA VIDEO INSTALACIÓN: EL RECINTO DEL TIEMPO.....	75
3.1	Origen y características de la video instalación.....	75
3.2	Bill Viola y las posibilidades de la video instalación.....	80
3.3	La temporalidad y las video instalaciones de Bill Viola. Una declaración sobre el tiempo.....	86
4	EL PERIODO DE LA SÍNTEISIS (1983-1995).....	95
4.1	<i>Room for St. John of the Cross</i> (1983).....	98
	a) Estructura de la obra.....	98
	b) Análisis de la obra.....	101
4.2	<i>Passage</i> (1987).....	106
	a) Estructura de la obra.....	106
	b) Análisis de la obra.....	108
4.3	<i>The Stopping Mind</i> (1988).....	112
	a) Estructura de la obra.....	112
	b) Análisis de la obra.....	115
4.4	<i>Nantes Triptych</i> (1992).....	121
	a) Estructura de la obra.....	121
	b) Análisis de la obra.....	122
4.5	<i>Slowly Turning Narrative</i> (1992).....	128
	a) Estructura de la obra.....	128
	b) Análisis de la obra.....	131
4.6	<i>Buried Secrets</i> (1995).....	136
	a) Estructura de la obra.....	136
	b) Análisis de la obra.....	143
	BALANCE: LA COHESIÓN DE LOS ELEMENTOS TEMPORALES.....	155

**PARTE II**  
**LA EXPERIENCIA DE LA TEMPORALIDAD ANTE LAS**  
**OBRAS DE BILL VIOLA**

Nota introductoria.....	161
5 DE LA <i>DURÉE</i> A LA DURACIÓN: EL CONTINUO FLUIR DE LO SIEMPRE NUEVO.....	165
5.1 La <i>durée</i> y la conciencia en la filosofía de Henri Bergson.....	165
5.2 La <i>durée</i> filosófica de Bergson y la duración estética de Viola.....	181
6 ESTRUCTURA Y DESESTRUCTURACIÓN DE LA CONCIENCIA TEMPORAL.....	195
6.1 <i>Slowly Turning Narrative</i> como medio hacia otra temporalidad.....	198
a) El flujo de conciencia de Husserl al descubierto.....	202
• La temporalidad distendida.....	207
• El espejo que deconstruye el yo.....	213
6.2 La sorpresa y el ahora en <i>The Stopping Mind</i> .....	217
a) La incertidumbre temporal como elemento estético-.....	221
b) El refugio dentro del presente.....	229
7 LA RIQUEZA DEL INSTANTE.....	237
7.1 <i>Passage</i> y el tiempo fuera de quicio.....	240
7.2 <i>The Greeting</i> : Una imagen como índice del tiempo.....	249
a) Elementos contextuales.....	250
b) Elementos formales.....	258
7.3 El instante kairológico.....	269
8 LA TEMPORALIDAD QUE REDIME LA EXISTENCIA....	279
8.1 El tiempo entre la vida y la muerte de <i>Nantes Triptych</i> .....	280
a) El peso de la existencia finita sobre el presente.....	282
b) El instante existencial.....	290
8.2 <i>Room for St. John of the Cross</i> : La unificación de la experiencia de la temporalidad	

y de la conciencia.....	302
a) Una dialéctica que alumbra el ser.....	305
b) El punto cero de la temporalidad y de la conciencia.....	308
c) El presente vivo.....	312

**PARTE III**  
**NEUROESTÉTICA DE LA TEMPORALIDAD ANTE LAS**  
**OBRAS DE BILL VIOLA**

Nota introductoria.....	323
9 LA TEMPORALIDAD: UNO O MÚLTIPLES TIEMPOS.....	327
10 LA AMBIGÜEDAD CREATIVA.....	341
11 LA REDENCIÓN TEMPORAL DESDE EL PRESENTE....	353
Conclusiones.....	371
Bibliografía.....	387





## Introducción



## Objeto de estudio

“Ver lo que hay, finalmente mirar y saber que está uno mirando, sentir el paso del tiempo, estar vivo a lo que ocurre en los más pequeños registros del movimiento”  
(DeLillo, 2010: 12).

La presente tesis doctoral tiene por objeto de estudio lo temporal<sup>1</sup> en las video instalaciones de Bill Viola (Nueva York, 1951). Esto se justifica por la importancia capital otorgada por el propio Viola al tiempo y a su vivencia. Tal como deja patente en el texto “Statement 1989”, recopilado a su vez en su libro *Reasons for Knocking at an Empty House (Writings 1973-1994)* (Viola, 1995):

No es el monitor, o la cámara, o la cinta, el material básico del video, sino el tiempo en sí mismo. Una vez comienzas a trabajar con el tiempo como elemento material, has entrado en el dominio de un espacio conceptual. Un pensamiento es una función del tiempo, no un objeto concreto. Es un proceso de desdoblamiento, el camino por el que evoluciona un momento vivo. Tomar conciencia del tiempo te introduce en el mundo del proceso, en imágenes móviles que encarnan el movimiento de la conciencia humana en sí misma. Si la luz es la materia básica del pintor o del fotógrafo, entonces la duración es la materia prima de las artes temporales del cine y del video. La duración es a la conciencia como la luz es al ojo (Viola, 1995: 173).

Viola considera, por tanto, al tiempo como el punto de partida de sus obras ya que, mediante planteamientos específicos y técnicas diversas, le permite influir sobre el espectador. Específicamente, afirma que es aquello que le posibilita condicionar el nacimiento y desarrollo de pensamientos y demás procesos conscientes. Pero no se queda ahí, sino

---

<sup>1</sup> Por temporal, entendemos lo “pertenciente o relativo al tiempo” (Real Academia Española, 2014: s. p.). Con el empleo de este término buscamos denotar que, si bien nuestro foco principal de interés en este trabajo es la experiencia del tiempo proporcionada por las obras de Viola, también prestaremos atención a los mecanismos de presentación del tiempo de las mismas.

que apela a una forma específica de vivencia del tiempo –la duración<sup>2</sup>–, la cual busca desencadenar mediante sus obras en el espectador. Dicha duración es caracterizada por él como una experiencia temporal, hasta cierto punto consciente, en la que el tiempo es aprehendido como algo fluido y no lineal que se abre a lo cualitativo y no se limita a la ponderación de los momentos individuales. Debido a este muy alto poder otorgado a la duración<sup>3</sup>, podríamos entender su trayectoria artística como una exploración de las consecuencias de vivencias de distintas formas de temporalidad por parte del visitante de sus obras. Entendemos temporalidad, de acuerdo con David Couzens Hoy, como “el tiempo tal como este se manifiesta para la existencia humana” (Hoy, 2012: xiii). Viola enfatiza esta capacidad del video para condicionar la temporalidad del visitante en numerosas ocasiones en sus textos<sup>4</sup>, tal

---

<sup>2</sup> Si bien en capítulos posteriores de esta tesis doctoral desarrollaremos en profundidad el concepto de *durée* –traducible al castellano como duración–, tan presente en la filosofía de Henri Bergson y de capital importancia en este trabajo, por el momento, para resultar claros al respecto, y distinguir el peculiar carácter del uso del término que hace Bergson, cuando nos estemos refiriendo al concepto de duración en el marco de su filosofía, emplearemos el término sin traducir, esto es *durée*. En el resto de los casos, recurriremos al vocablo español ‘duración’.

<sup>3</sup> El uso del término ‘duración’ en la filosofía pertenece a una muy antigua tradición, que data desde la época medieval, pues “ciertos comentaristas de Aristóteles colocaron usualmente el tiempo en la más amplia categoría de la duración [*duratio*] [...] La duración contenía así mismo la estructura tripartita de eternidad, *aevum* y tiempo” (Edwards, 2008: 227). Esta línea de pensamiento fue recuperada por Francisco Suárez en sus *Disputationes Metaphysicae* (1597) y continuada por René Descartes, quien considera que “el tiempo que distinguimos de la duración tomada en general y que decimos que es el número del movimiento, solo es un cierto modo pensar esta duración” (Descartes, 1995: 57). Otro de los filósofos que desarrolló el concepto de duración fue John Locke, el cual llegó a colocarla como lo originario de la experiencia temporal, pues “tendríamos la idea de duración, aunque no hubiera sensación de movimiento en absoluto” (Locke, 1980: II, xiv, §16). Sin embargo, no fue hasta la llegada de Henri Bergson que el concepto cobraría nueva fuerza y se erigiría en un vocablo relativamente frecuente en las discusiones filosóficas acerca de la experiencia del tiempo, fundamentalmente en los filósofos de índole fenomenológica como Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne o Gilles Deleuze.

<sup>4</sup> En palabras de Viola:

Congela un video en el tiempo y te quedarás con un único fotograma estático, fuera de contexto, una imagen abandonada [...] Sin embargo, durante su proyección normal, un espectador puede experimentar físicamente tan sólo un fotograma cada vez. Uno no puede nunca ser testigo del todo a la vez; esto necesariamente existe sólo en relación con la memoria individual. Esta paradoja da al video su naturaleza viva y dinámica como parte del flujo de la conciencia humana (Viola, 1995: 173).

como cuando afirma que

la verdadera materia bruta no es ni la cámara ni el monitor, sino el tiempo y la experiencia en sí mismos, y así el verdadero lugar en el que existe la obra no es la pantalla o entre las paredes de la sala, sino en la mente y el corazón de la persona que la ha visto (Viola, 1995: 252).

Así pues la relación establecida por Viola entre tiempo y conciencia<sup>5</sup> temporal o temporalidad, sugiere una conexión con dos polos:

- En un extremo se sitúan los mecanismos de producción artísticos que buscan presentar lo temporal como duración.
- En el otro extremo Viola se preocupa de la repercusión en el horizonte temporal del espectador de esta vivencia de la duración.

Siguiendo estas ideas se abren las puertas a una investigación que intente unir estos dos frentes: duración y conciencia; tiempo y temporalidad; obra y espectador. Las distintas formas del tiempo propuestas por Viola en sus obras y las consecuencias del procesamiento de las mismas sobre el receptor. En definitiva, nos centraremos en el estudio de los mecanismos que nos permiten “vernós a nosotros mismos no como una imagen del pasado –como sería el caso de la fotografía– sino como una imagen del presente” (Sossai, 2012: 27). Por ello, para una mayor

---

<sup>5</sup> El término conciencia, no resulta fácilmente definible, si bien por el momento nos hacemos eco de la reflexión al respecto de Bernard Baars:

Los hechos de la conciencia son aquellos de los que los seres humanos pueden dar testimonio de un modo concreto. [...] Los contenidos de la conciencia incluyen el mundo inmediatamente percibido, el lenguaje y los elementos visuales; el huidizo presente y sus surcos que desaparecen en la memoria; sentimientos corporales como placer, dolor o alegría; hechos de nuestra vida vueltos a traer al presente; las intenciones que sentimos de un modo inmediato, las expectativas y los actos; creencias explícitas sobre uno mismo y sobre el mundo; también, conceptos abstractos, pero que focalizamos en nosotros mismos. Obviamente, somos conscientes de mucho más de lo que somos capaces de compartir en un momento dado. [...] Todos los sentidos del cuerpo humano hacen un gran trabajo de un modo inconsciente, llegando a presentar elementos conscientes en forma de imágenes, sonidos y sentimientos (Baars, 2007: 226).

comprensión del proceso que lleva a cabo Viola, que conduce a una vivencia distinta del presente, el objeto de estudio se desplegará también hacia la problemática de la conciencia y la duración no sólo en referencia a sus obras, sino en las discusiones filosóficas desarrolladas al respecto, fundamentalmente durante el siglo XX, y hacia algunas de las actuales investigaciones neurocientíficas sobre las relación entre ambos fenómenos cognitivos.

## **Punto de partida: estado de la cuestión**

Debido al carácter tripartito de esta tesis doctoral –estudio de los elementos estéticos que promueven una vivencia diferencial de la temporalidad en las obras de Bill Viola, las investigaciones filosóficas que exploran dichas experiencias y las investigaciones neurocientíficas acerca de esos procesos– creemos necesario dividir este apartado en tres bloques, que hagan referencia a cada uno de los aspectos anteriormente señalados.

### **Estudios sobre Bill Viola**

El reconocimiento de Bill Viola en el arte contemporáneo es aún creciente a día de hoy. Desde su primera exposición individual en 1973, en Nueva York, ha presentado sus obras en algunos de los museos más importantes del mundo: Grand Palais de París (2014), Getty Museum de Los Ángeles (2003), National Gallery de Londres (2003), Guggenheim Museum de Nueva York (1997) o Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (1992). Por otra parte, también ha participado en eventos artísticos tan importantes como la Bienal de Venecia (1995).

Esta actividad expositiva, se ha visto reforzada por una significativa producción bibliográfica destinada al estudio y reflexión suscitada por sus obras. Entre los textos existentes hay que destacar aquellos escritos por el propio autor, los cuales aportan una visión distinta, cercana e

ineludible para el estudio de su obra. Los elaborados hasta 1994 se encuentran recogidos en *Reasons for Knocking at an empty house Writings 1973-1994* (Viola, 1995). Este libro, por ser una recopilación de diarios, textos reflexivos, imágenes de sus obras de arte y diseños de las mismas, constituye una brújula para cualquiera que esté interesado tanto en la obra como en la persona del propio Viola.

Al adentrarnos en los artículos, libros y tesis doctorales originadas por el interés en su arte, la cantidad de material existente aumenta de un modo exponencial, siendo necesario llevar a cabo una criba según las áreas de interés. Merece ser destacada una recopilación de textos llamada *The Art of Bill Viola* (Townsend, 2004). En la misma se recogen diversos estudios de varios autores, en los que cada uno destaca y analiza aspectos concretos de la obra de Viola. Así, David Morgan, en “Spirit and Medium” lleva a cabo una muy interesante discusión de la visión de la condición humana desarrollada en algunas obras por Viola. Resulta de especial interés para esta investigación el escrito de Jean Waywright, donde, bajo el título “Telling Times”, es elaborado un análisis de la peculiaridad de la conciencia del tiempo experimentada por el espectador ante las obras de Viola. Otro de los volúmenes fundamentales editados sobre la materia es *Bill Viola: Europäische Einsichten / European Insights* (Lauter, 1999). En él se pueden hallar estudios pormenorizados de gran parte de las obras desarrolladas por Viola hasta el momento de edición. Recientemente, en lengua castellana, ha aparecido el libro *Viola on Video* (Utrera, 2011) escrito por el periodista Federico Utrera donde se lleva a cabo un análisis pormenorizado de la trayectoria artística y vital de Bill Viola, así como una elaborada catálogación de sus obras en el periodo comprendido entre 1972-2002.

Entre las tesis doctorales, a nivel internacional, que tienen por tema central o secundario la obra de Bill Viola, en el momento de llevar a cabo esta investigación existe por lo menos una que se centra en el aspecto temporal. Este es el caso de *The Rhythm-Image: Aesthetic experience in the work of Theo Angelopoulos and Bill Viola* llevada a cabo por Maria Lakka (Lakka, 2006); el estudio solo analiza tres obras de Viola y



establece su foco en la relación entre cuerpo y conciencia a través de la filosofía de Bergson y fundamentalmente de Gilles Deleuze.

En el estudio del vínculo sugerido por Viola entre duración y conciencia, existen textos de Gene Youngblood, Ziad Elmarsafy o Jamie Jewett. No obstante, han de ser especialmente resaltados los trabajos de Mark B. N. Hansen, quien en su libro *New Philosophy for New Media* (Hansen, 2006) y en el artículo de investigación *The time of Affect, or bearing witness to life* (Hansen, 2004), aplica a esta cuestión la vía metodológica y conceptual de la neurofenomenología instaurada por las investigaciones de Francisco J. Varela. Por su parte, el director de esta tesis doctoral, Amador Vega, ha elaborado a su vez un estudio de gran interés sobre la obra de Viola *Room for St. John of the Cross*, el cual fue publicado bajo el título *Imagination nocturne et contemplation esthétique chez Jean de la Croix* (Vega, 2007).

### **Filosofía de la temporalidad**

En el campo de la filosofía que trata la relación entre temporalidad y conciencia, tomaremos como punto de origen las obras de Henri Bergson, especialmente aquellas en las que trata más en profundidad el concepto de *durée*, las cuales son *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889), *Materia y Memoria* (1896) y *La evolución creadora* (1934). También resultarán de especial interés los escritos de Edmund Husserl en los que desarrolla sus ideas sobre la naturaleza temporal de la conciencia, como es el caso destacado de *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* (1928). Otros filósofos que, por diversos motivos, formarán parte del cuerpo de esta tesis serán Maurice Merleau-Ponty –fundamentalmente el contenido de su libro *Fenomenología de la Percepción* (1945)–, Martin Heidegger y su capital *Ser y Tiempo* (1927), Gilles Deleuze gracias a *La imagen-tiempo* (1985) o Giorgio Agamben, quien no solo ha dedicado algún texto breve de modo explícito a Bill Viola (2007), sino que ha estudiado profundamente el concepto de kairós, el cual será de gran importancia en este trabajo de investigación.

Los libros comentados, forman parte de la ineludible bibliografía primaria de la relación entre conciencia y temporalidad, constituyendo por sí mismos parte de las referencias necesarias; si bien, en este campo, han sido recientemente publicadas obras que ponen al día la interacción y diálogo entre los citados filósofos y otros posteriores, estableciendo diferencias, filiaciones e influencias. Entre dichos escritos, merece especial atención la obra de David Couzens Hoy *The Time of Our Lives. A Critical History of Temporality* (Hoy, 2012), donde el autor se centra de un modo profundo en la corriente de pensamiento que arranca de Kant y que sitúa la temporalidad como fundamento de la conciencia. Para ello analiza de un modo crítico textos, entre muchos otros, de algunos de los filósofos ya referidos. Mediante este ejercicio comparativo consigue establecer un enriquecedor diálogo alrededor de uno de los temas fundamentales de la filosofía actual. A ellos vienen a sumarse otros libros de gran influencia en la materia, como el escrito por Phillip Turetzky y que lleva por título *Time* (Turetzky, 1998); en el que parte de su idea de lo temporal como “condición fronteriza de los fenómenos” (Turetzky, 1998: 1).

Sin embargo, la importancia de lo temporal en relación con el sujeto y con el horizonte histórico está creciendo de un modo notorio en los estudios sobre el arte contemporáneo. Por ello constituirán referencias significativas para nuestro trabajo libros recientes que tratan la cuestión como *Time and the Digital* (Barker, 2012). En él se analizan específicamente, entre otros, los postulados temporales de Bill Viola en relación con filósofos como Bergson o Alfred North Whitehead. Christine Ross ha publicado *The Past Is The Present; It's The Future Too* (Ross, 2012), donde defiende la detectable existencia de un giro temporal en ciertas tendencias del arte de las últimas décadas. Daniel Birnbaum en *Cronologia* (Birnbaum, 2007) expone las diversas tendencias de ciertos artistas contemporáneos para plasmar las complejas redes dialécticas mediante las que se presenta el tiempo.

## Neurociencias de la temporalidad y neuroestética

A la hora de afrontar la tercera, y más breve, parte de esta tesis doctoral, tomaremos los resultados de investigaciones recientes desarrolladas en el campo de la neurociencia de la temporalidad y de la neuroestética, la cual es entendida como la rama de la investigación que busca estudiar “las bases neurales de la contemplación de la obra de arte y su creación” (Changeux, 2006: 85). En el primer frente destacan autores como Marc Wittmann, autor de números artículos y libros, tales como como *Moments in time* (Wittmann, 2011), donde desarrolla la integración de los distintos horizontes temporales en la conciencia y cómo estos se integran para configurar la experiencia del presente. Wittmann destaca por el hecho de que su formación también abarca la filosofía, por lo que no resulta extraño en sus textos encontrar referencias acercando ambos frentes.

Ahondando en la muy reciente disciplina de la neuroestética, tomaremos en cuenta escritos de Semir Zeki, quien acuñara el término y ha escrito textos de referencia en ese campo como son *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain* (Zeki, 2000) o *Splendors and Miseries of the Brain: Love, Creativity and the Quest for Human Happiness* (Zeki, 2009). Si bien, como veremos en su momento, no siempre nos identificaremos con los planteamientos de Zeki –fundamentalmente por la carencia de una visión integradora–. En esta misma área, en constante desarrollo y aún en expansión, han de ser especialmente tenidos en cuenta los muy enriquecedores esfuerzos de una autora como Barbara Maria Stafford a la hora de alentar lo interdisciplinar entre los estudios científicos y humanísticos. De este otro enfoque, más enriquecedor a nuestro juicio, sirve como testimonio la recopilación dirigida por ella de reciente publicación *A Field Guide to a New Meta-Field: Bridging the Humanities-Neuroscience Divide* (Stafford, 2011).

## Objetivo del estudio

El objetivo principal de esta tesis doctoral es el de estudiar los elementos estéticos de la producción artística de Bill Viola que inciden en la presentación del tiempo como una duración extensa e intercomunicada, y su influencia, individual y global, sobre la temporalidad de los espectadores y las potenciales consecuencias de esta interacción sobre diversos procesos conscientes. En otras palabras, investigaremos el alcance de la idea de Viola según la cual sus obras de video, mediante usos diversos de lo temporal, pueden llegar a ser un mecanismo de autoconocimiento de los procesos conscientes del espectador.

Si bien ya existen algunos trabajos que estudian la obra del artista, nuestro trabajo se destaca por lo concreto de nuestro foco y la amplitud de aproximaciones que se interrelacionarán para tratar con profundidad la cuestión de lo temporal, que consideramos como uno de los puntos clave de la propuesta artística de Viola. Siendo este el motivo que nos permitirá, desde ese punto de partida específico, comprender y discutir el alcance transformador que, como veremos, es atribuido a algunas de sus obras.

Debido a lo numeroso de su producción artística, se ha decidido estudiar principalmente algunas de las obras llevadas a cabo en un periodo concreto de su vida –aquel comprendido entre 1983 y 1995–. Lo cual se debe a que juzgamos que este periodo está acotado por dos elementos de gran importancia: la elaboración de *Room for St. John of the Cross* en 1983 y la creación de *Buried Secrets*, con motivo de su participación en la Bienal de Venecia, en 1995. Otra causa que nos impulsa a esta elección, reside en el hecho de que es a este periodo al que pertenecen sus video instalaciones más reconocidas y estudiadas, las cuales, en palabras del propio Viola, “sirven para crear una profunda experiencia porque afectan a tu cuerpo y a tu mente” (Samaniego, 1993: s. p.).

Este objetivo fundamental, se desglosa en tres subobjetivos distintos que iremos desarrollando en cada una de las partes de esta tesis doctoral.

El primero de los mismos será el estudio de la trayectoria formativa vital y técnica de Viola, así como las características particulares que ofrece el medio artístico de la video instalación. Todo ello con el fin de analizar una serie precisa de obras y extraer de ellas los elementos fundamentales de las mismas que posibilitan una presentación del tiempo como duración capaz de suscitar una autorreflexión de la conciencia que puede provocar hallazgos para el sujeto de tipo existencial. El segundo será el análisis de estas características a la luz de propuestas filosóficas que apuntan a las cuestiones abiertas por las creaciones de Viola y su potencial incidencia en el espectador. El tercero será el de dar otra vuelta de tuerca a las conclusiones extraídas durante la discusión filosófica, mediante la incorporación de postulados relacionados provenientes de las neurociencias. Con ello no buscamos desentrañar las obras de Viola, como si estas fueran ecuaciones que pudieran ser resueltas; nuestro objetivo es el de apuntar hacia ellas distintos focos de luz que nos permitan un más rico conocimiento de las cuestiones por ellas planteadas y cómo pueden afectar a quien las visita. Por ello nos cuidaremos especialmente de plantear esta tesis como una sucesión de compartimentos estancos. Por el contrario, buscaremos que las obras, los distintos filósofos, aproximaciones y campos de estudio se integren en un discurso unitario y enriquecedor.

## **Motivación e hipótesis de estudio**

Diversos motivos nos llevan a afrontar los mencionados objetivos en esta tesis doctoral, pero el primero y más importante es el genuino interés en la obra de Bill Viola y en los fines perseguidos por él. Pues, no en vano, le consideramos un autor importante y hasta cierto punto único en el panorama artístico contemporáneo. Por ello nos anima la creencia de que un trabajo como el que aquí planteamos, ayudará a profundizar en el estudio de su obra en una faceta en la que el autor siempre ha demostrado gran interés: el vínculo entre el tiempo y la conciencia. Al pretender hacerlo de un modo que aúne varias disciplinas, creemos que esta inmersión en los mecanismos de sus obras

puede presentar aún más interés, debido a la carencia de investigaciones como la que nos proponemos llevar a cabo. Este interés en su obra y el modo en el que la destacamos, responde a que consideramos que nos hallamos en una época en la que priman las obras en las que lo emocional y lo vinculado con las tradiciones espirituales ha quedado en un aparente segundo lugar. Siendo Viola alguien que, desde sus comienzos, se ha caracterizado por llevar a cabo obras que buscan traer lo visceral, lo sensible e incluso lo trascendental siempre al primer plano<sup>6</sup>. El testimonio, numerosas veces dejado por escrito, de que ciertas obras de Bill Viola afectan al que las contempla de un modo profundo e íntimo (Simon, 2001: 1), es algo que, habiendo tenido la oportunidad de experimentarlas, no podemos sino corroborar a título individual. El impacto que estas pueden causar en el espectador es algo diferencial respecto a otros artistas actuales. La curiosidad del porqué de estas respuestas es algo que late en cada una de las páginas de esta tesis.

La exposición que hace Viola de las emociones y de momentos vitales que no suelen ocupar el orbe de lo público, de un modo que podríamos llegar a calificar de excesivo, hace que sus obras resulten vulnerables a la crítica<sup>7</sup>, habiendo sido tachadas en ocasiones de “extravagancias tecnófilas”<sup>8</sup> o de decadentes<sup>9</sup>; llegando incluso a tener problemas con la censura (Utrera, 2011: 119). Por lo anteriormente referido, podríamos

---

<sup>6</sup> “[Los trabajos de Viola] son obras que conectan con su audiencia de un modo mucho más visceral o emocional que intelectual.” (Townsend, 2004: 8).

<sup>7</sup> “Tantas ambiciones, combinadas con una completa falta de ironía (en particular de autoironía) hacen la obra de Viola especialmente vulnerable –como la de Wagner– a la caricatura, a la parodia. Es fácil burlarse de sus pretensiones” (Solana, 2005: 41).

<sup>8</sup> En unas declaraciones, Hal Foster afirma:

Tengo en mente extravagancias tecnófilas como las recientes instalaciones videográficas de Bill Viola, que parecen querer producir lo que Benjamin llamó en una ocasión, en los treinta en relación con el cine ‘el mirlo blanco en el terreno de la tecnología’; esto es, el efecto de inmediatez espiritual con los medios de la mediación intensiva (Foster, 2006: 678).

<sup>9</sup> Así lo explica Chris Keith:

En las últimas instalaciones de la década de los noventa, Viola desenfatisa los procesos psico-perceptuales que en sus obras tempranas y de su trayectoria artística intermedia investiga; [...] De este modo estas y otras instalaciones atenúan por completo los elementos que las constituyen y ofrecen tan solo un atisbo de reojo a cambio; son, en su conjunto, simplemente decadentes (Keits, 1998: 9).

calificar a Bill Viola de un artista que va a contracorriente de los supuestos dictados del arte contemporáneo. Y pese a esta circunstancia –o quizá debido a ella– goza de un gran reconocimiento por parte del gran público a nivel global, pues sus exposiciones suelen aunar gran interés tanto en los visitantes como en la crítica y en los estudiosos de diversas ramas del conocimiento vinculadas con el arte, tal como explica Chris Townsend:

Crear obras que tengan un efecto espiritual, en un tiempo en el que el estilo de arte contemporáneo institucionalmente aprobado es guiado casi en su totalidad por un discurso cerebral y alejado de lo religioso, me parece algo no solo subversivo, sino tremendamente valiente (Townsend, 2004: 15).

La posibilidad de estudiar un artista vivo, con una variada y compleja trayectoria, así como con una gran número de textos y diarios escritos por él mismo acerca de sus obras, el proceso de creación y sus reflexiones, hacen de Viola un artista enormemente interesante y sugerente para tratar en una tesis doctoral como la que nos planteamos llevar a cabo. El hecho de que el propio Viola se cuestione en no pocas ocasiones sobre las ramificaciones filosóficas y científicas que subyacen en sus creaciones y los mecanismos mediante los cuales estas son percibidas, no hace sino enriquecer las posibilidades de un enfoque multidisciplinar como el que aquí pretendemos llevar a buen puerto.

Pero aún podemos decir más, dentro de este marco particular de un estudio sobre la obra de Bill Viola, no podemos tampoco obviar el momento en el que nos hallamos, hablando de un modo más general. No en vano, resulta innegable la voluntad creciente hacia la integración de conocimientos entre disciplinas tradicionalmente alejadas. El camino de la investigación con objetivos comunes entre distintas perspectivas del saber, es una ruta que estamos empezando a desbrozar; apenas nos hallamos comenzando a recuperar en la actualidad, tras siglos de separación y de dualismo, la visión de lo biológico y de la cultura como aspectos que inevitablemente coexisten y se influyen mutuamente. Si asumimos que nosotros mismos somos una suma de determinaciones biológicas y condicionantes culturales, ¿cómo podemos cerrar las

puertas a estudios que se afanan en desentrañar esa interrelación recíproca? Este pensamiento que busca coaligar y enriquecer por encima de todo, es recogido y secundado por investigadores como Barbara Maria Stafford, la cual, en uno de sus últimos trabajos en la materia, deja clara su opinión al respecto de un modo que juzgamos especialmente acertado:

Lo que estoy proponiendo es que las humanidades y las neurociencias han de darse cuenta de que la investigación y el aprendizaje no se detendrán, puesto que este es un proceso infinito. No pararán de surgir asociaciones y relaciones que nos llevarán a adentrarnos en nuevos territorios. [...] Sin un enfoque conjunto, permaneceremos confusos sobre los aspectos tanto biológicos como culturales que constituyen el cerebro, el más misterioso órgano del cuerpo humano. Y si esto ocurre, el cuerpo humano permanecerá para nosotros como un puzle (Stafford, 2012: 58).

Una vez concretados el autor a investigar y la coherencia de hacerlo de un modo interdisciplinar, creemos necesario justificar el objeto de investigación: la relación entre duración y conciencia. Como ya hemos apuntado, el propio Viola y aquellos que han estudiado su obra, han dejado por escrito la idea de que ciertas presentaciones del tiempo que se centran más en su naturaleza fluida que en una supuesta linealidad del mismo, posibilitan, de algún modo, que la conciencia vuelva sobre sí misma, que se engarce sobre sí, condicionada por la obra y que se viva una distinta temporalidad. La cual puede llegar a ser capaz de suscitar una cierta transformación en el espectador. Sobre esta cuestión se expresa Jean Waywrigh en los siguientes términos:

El tiempo, ha declarado Viola en numerosas ocasiones, es el “agua” en cuyo interior existimos, y existe una aguda conciencia de su materialidad. Nos hacemos conscientes del modo en el que este se ralentiza, y cómo esto nos permite digerir más información; avanzar hacia la estasis hace más fuerte nuestra percepción (Wainwright, 2004: 123).

Se abre entonces ante nosotros un vínculo manifiesto entre la vivencia



de un tiempo distinto ante las obras de Bill Viola y la experiencia de sumergirnos intensa y profundamente en nuestra conciencia. El estudio de dicha relación es lo que nos motiva a llevar a cabo la presente tesis doctoral. Este, claro está, no es un asunto que sólo haya preocupado a Viola, sino que, de un modo general, como ligazón entre duración y conciencia, ha constituido uno de los grandes temas de la filosofía desde finales del siglo XIX, siendo tratado por autores como Henri Bergson, Edmund Husserl, Martin Heidegger o Maurice Merleau-Ponty. Ya Bergson dejó escrito que “mi presente consiste en la conciencia que tengo de mi cuerpo” (Bergson, 1896: 120). Y un autor como Merleau-Ponty afirmaría que “somos el surgir del tiempo” (Merleau-Ponty 1945: 435). Por ello resulta natural que nos planteemos recoger lo que estos y otros pensadores aportan a la cuestión, todo ello con el fin de permitir una más honda discusión de las obras de Bill Viola.

Si bien, debido a la formación multidisciplinar recibida previa a la realización de esta tesis doctoral, nos vemos obligados a no dejar a un lado la posibilidad de enriquecer dicho diálogo con las más recientes investigaciones en el campo de las neurociencias. De ahí la voluntad de añadir un elemento que el mismo Viola siempre ha considerado fundamental: la influencia del proceso de la percepción humana sobre la percepción en sí. Y es que en sus diarios podemos encontrar no sólo reflexiones al respecto, sino diagramas y dibujos sobre el funcionamiento de los distintos órganos sensoriales involucrados (Viola 1995: 23).

En las investigaciones científicas del campo, se suele discernir entre los fenómenos de la conciencia y de la temporalidad, estudiándolos desde enfoques distintos, pero cada vez son más los autores que comienzan a ver que la experiencia de la vivencia del tiempo y la de la realidad de uno mismo no son más que dos caras de la misma moneda, llegando a postular que ambas se hallan relacionadas de un modo inseparable. De este modo lo reflejan estudios como el de Marian Aly, en el cual se afirma: “No hay incompatibilidad entre la naturaleza discreta de la experiencia subjetiva y los fenómenos continuos que a menudo son examinados en estudios de memoria y percepción.” (Aly 2012: 1).

Incluso autores como Gabrielle Starr, dedicada en los últimos años al estudio neurocientífico de la experiencia estética, articulan una innegable relación entre lo ofrecido por el arte y nuestra temporalidad:

El arte puede cambiar cómo pensamos y sentimos en el ahora, y al activar sistemas de emociones y de recompensa, así como de imaginación y las redes principales de la memoria, puede cambiar cómo pensaremos y sentiremos en el futuro (Starr, 2013: 147).

Una vez explicadas las motivaciones que creemos que justifican emprender una labor como esta, no queda sino plantearnos dos preguntas fundamentales: ¿Qué subyace en la relación establecida por Bill Viola entre duración y conciencia? ¿Qué podemos aportar al estudio de esta vinculación? Este trabajo parte de la hipótesis siguiente: *ciertas obras de Bill Viola, mediante mecanismos específicos de presentación temporal, son capaces de suscitar una experiencia distinta de la temporalidad en el sujeto, la cual tiene consecuencias en otros procesos conscientes y, en última instancia, posibilitan el alumbramiento de intuiciones autorreflexivas potencialmente enriquecedoras para quien las contempla*. Dicho de otro modo, los trabajos de Viola, especialmente sus video instalaciones, ofrecen a sus visitantes la posibilidad de una vivencia más intensa del momento presente, al suscitar las mismas un choque entre las expectativas, el ahora y la memoria, posibilitando una profundización en el autoconocimiento consciente<sup>10</sup>. Pudiendo ser esta una de las causas fundamentales de esa emotividad transformadora que creemos que caracteriza la experiencia de sus obras.

Creemos que Bill Viola con ello se inscribe en la tradición de artistas, de muy diversas épocas y prácticas, que se concentran en tratar los temas fundamentales de la existencia humana: el nacimiento, la vida, la muerte, la pérdida<sup>11</sup>. Pero que no se contentan con el mero mostrar, sino que buscan dar al que se sitúa ante sus obras una posibilidad de obtener algo

---

<sup>10</sup> “Es un intento de traer a la conciencia aquello que está justo un paso más allá del nivel de lo que nos percatamos pero que no es inaccesible” (Youngblood 1986: 3).

<sup>11</sup> “Viola crea momentos en los que [los visitantes] son apartados de la vida cotidiana y obligados a reflexionar sobre los profundos lazos de sufrimiento, amor y miedo que están sepultados y enclaustrados en el cuerpo” (Townsend 2004: 106).

íntimo, una posibilidad de “transformar la observación en experiencia” (Rogers, 2006: 208).

Así pues, partiendo de esta hipótesis anteriormente expuesta, nos anima la creencia de la riqueza que persiste en estudiar los modos en los que un artista contemporáneo, utilizando diversos medios técnicos, busca aferrarse a la vivencia del arte como una experiencia capaz de trascender el tiempo atomizado para asomarse a los secretos de nuestra conciencia. Tenemos la convicción de que, parafraseando al poeta persa del siglo XIII Rumi, tantas veces citado por el propio Bill Viola en diarios y entrevistas, las obras de este nos aguardan como semillas enterradas en la tierra oscura, pero que, si se accede a su experiencia de una duración desplegada e íntima, sus secretos ocultos se convertirán en un jardín floreciente<sup>12</sup>. A nosotros nos corresponde, en esta tesis doctoral, contribuir a enriquecer el estudio de la obra de Viola e intentar aumentar la comprensión de los mecanismos temporales que creemos que constituyen sus secretos últimos. Un elemento que juzgamos que no ha sido profundamente estudiado, y desde luego, menos aún del modo que aquí planteamos llevar a cabo.

## **Estructura**

Los objetivos propuestos determinarán la estructura y la metodología a emplear en la presente tesis doctoral. La primera parte de esta tesis doctoral llevará por título “Los mecanismos temporales de las obras de Bill Viola”. En ella aspiramos a acotar las características fundamentales de su obra capaces de ofrecer una vivencia diferencial de la temporalidad en el espectador.

Con el fin de alcanzar ese objetivo, comenzaremos llevando a cabo un repaso por el sucesivo proceso de viaje intelectual y vital de Bill Viola en el transcurso del cual va incorporando motivos que irán adquiriendo

---

<sup>12</sup> “Cuando las semillas son enterradas en la tierra oscura, su secreto ocultos se convierten en un jardín floreciente” (Zeitlin 1996: 97)

importancia en sus obras posteriores. Integrar vida, lecturas, diarios y vivencias, hasta dar forma a su poliédrica visión sobre el arte y la experiencia del mismo, será el fin que perseguiremos en este primer capítulo. Para ello, a través de sus textos y de diversas entrevistas, rastreamos conceptos interiorizados a lo largo de sus numerosos viajes. Posteriormente pasaremos a ocuparnos del proceso de adquisición de la disciplina técnica, repasando los hallazgos que Viola efectúa y cómo los va amalgamando en una visión cada vez más compleja y absoluta de la obra de arte. Nos referiremos a su estudio comparativo entre el video y el film, los trabajos que lleva a cabo en colaboración con David Tudor en 1973, o su interés en captar diversas dimensiones temporales y el resquicio por el que ellas se filtran en sus obras. Para una mejor comprensión de estos y otros aspectos, incorporaremos a la discusión numerosos artículos que han sido escritos sobre las distintas obras de Bill Viola.

Una vez completado el doble camino vital y artístico de Viola, y dejando que ambos se entremezclen, como él juzga apropiado que ocurra<sup>13</sup>, pasaremos a justificar el porqué de la importancia que se otorga en esta tesis doctoral a las video instalaciones, y el motivo por el que juzgamos que es en este tipo de obras en las que Viola alcanza su máximo potencial. Esta no es sólo una opinión propia, sino que el mismo autor comparte la importancia y las particularidades de esta específica disciplina artística:

Las instalaciones sirven para crear una profunda experiencia porque afectan a tu cuerpo y a tu mente. Son muy significativas en la relación del lugar del hombre en la sociedad porque estamos de nuevo aprendiendo a pensar con nuestros cuerpos y el espectador se integra en la obra de arte (Samaniego, 1993, s. p.)

Posteriormente pasaremos a discutir las seis obras que hemos juzgado más representativas para el estudio de la relación entre duración y conciencia, las cuales fueron elaboradas entre 1983 y 1995. El listado

---

<sup>13</sup> “No hago distinciones entre la vida personal y la práctica artística; en mi trabajo se han ido mezclando los dos aspectos” (Samaniego, 1993: s.p.).

completo de las mismas es el siguiente:

- *Room for St. John of the Cross* (1983)
- *Passage* (1987)
- *The Stopping Mind* (1991)
- *Nantes Triptych* (1992)
- *Slowly Turning Narrative* (1992)
- *Buried Secrets* (1995)

En la segunda parte de esta tesis doctoral, bajo el título “La experiencia de la temporalidad ante las obras de Bill Viola”, afrontaremos la problemática cuestión de la relación entre temporalidad y conciencia en el seno de la filosofía desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, así como otras cuestiones relacionadas con lo temporal sugeridas por las conclusiones extraídas de las obras de Viola. Partiremos del pensamiento de Henri Bergson, particularmente de su concepto de *durée* y exploraremos las implicaciones del mismo en relación con las obras de Viola. Posteriormente, procederemos progresivamente desde la experiencia general del presente más cercano a lo que se vive cotidianamente y rumbo hacia el instante existencial transformador; recurriendo a las obras que creemos que enfatizan de un modo más patente aquellos aspectos específicos de la vivencia del tiempo que a cada momento busquemos estudiar.

Teniendo esto en cuenta, recurriremos a la filosofía fenomenológica de Edmund Husserl sobre la conciencia del tiempo, animados por la intuición de que esta influyente teoría nos permitirá desbrozar lo específico de la propuesta de Viola sobre la influencia del pasado y futuro más inmediato en la experiencia del presente. En nuestro estudio del presente que linda con lo instantáneo –objeto de cuestionamiento manifiesto en muchas de las obras de Viola–, volveremos nuestra mirada sobre filósofos que o bien discutieron la presentación de distintas formas de tiempo capaces de concentrar lo cronológico en lo crónico, como es el caso de Gilles Deleuze, o que prestaron atención a las constelaciones temporales que pueden llegar a ser enarboladas por ciertas imágenes, como Walter Benjamin. También nos detendremos en

Giorgio Agamben, que ha dedicado textos a la capacidad transformadora, y por ende kairológica, que anida en lo temporal.

Por último, abordaremos la temporalidad como existencial, apoyándonos en dos de los filósofos que más en profundidad han discutido en el siglo XX acerca de esta cuestión: Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty. Nos interesa también, para otorgar compleción a nuestra investigación, el hecho de que, tanto Heidegger como Merleau-Ponty, llevaron a cabo relecturas de distinto calado de la obra de Bergson<sup>14</sup>. Por ello, a lo largo de esta segunda parte de la tesis doctoral, iremos arrastrando las conclusiones puntuales de cada capítulo con el fin de alcanzar una comprensión global más profunda sobre la pertinencia y métodos de los interrogantes que las obras de Viola son capaces de plantear a la existencia del espectador, mediante la modificación de su vivencia de la temporalidad.

Es necesario puntualizar que no pretendemos llevar a cabo un estudio exhaustivo sobre una cuestión tan profunda como es el estudio de la temporalidad acometido desde la filosofía en los últimos siglos –esta empresa por sí misma justificaría sobradamente una tesis doctoral–. Aquello que buscamos es llevar a cabo un análisis filosófico de los mecanismos que engarzan temporalidad y conciencia y que detectemos que Viola busca poner de relevancia mediante el uso de diversos recursos en sus obras.

En la tercera y última parte de esta tesis doctoral, que llevará por título “Neuroestética de la temporalidad ante las obras de Bill Viola”, tomaremos los resultados obtenidos tras el análisis filosófico de los efectos y motivos temporales usados por Viola en sus obras e

---

<sup>14</sup> Martin Heidegger discute la concepción temporal de Bergson, si bien la relaciona con la metafísica aristotélica (Heidegger, 1927: 445). Por su parte, Merleau-Ponty, releo y discute la filosofía de Bergson en numerosas ocasiones, como en su lectura inaugural del *Collège de France* en 1953:

La intención de Merleau-Ponty en esta lectura no es solo la de inclinarse respetuosamente ante su más famoso predecesor en esta cátedra de filosofía, sino también mostrar la conexión del Bergsonismo con el tipo de fenomenología que era dominante en ese tiempo tanto en Francia como en el mundo anglófono (Hoy, 2012: 117).

intentaremos ponerlos en diálogo con aproximaciones que parten de la neurociencia. Es decir, las respuestas que, desde el análisis filosófico, obtengamos a nuestra hipótesis inicial serán repensadas con la ayuda de las ramas de este campo científico que se ocupan tanto de la experiencia del tiempo como de dirimir las bases neuronales que rigen lo específico de la experiencia estética. Para ello tomaremos en cuenta principalmente la teoría de la temporalidad de Marc Wittmann –por su complejidad y sus relaciones con la filosofía–, algunos de los trabajos de Semir Zeki que exploran el campo de la neuroestética –fundamentalmente su interesante *The neurology of ambiguity* (Zeki, 2004) – y, por último, los artículos y libros publicados a raíz de la investigación, que aún sigue en curso, desarrollada por Edward Vessel y Gabrielle Starr en la que postulan la influencia diferencial sobre la conciencia y la temporalidad de las experiencias estéticas de mayor intensidad.

## Metodología

De acuerdo a la estructura expuesta, no debería resultar sorprendente que la metodología a utilizar en esta tesis doctoral vaya a ser heterogénea. En la primera parte de la tesis, se procederá a llevar a cabo una aproximación fundamentalmente hermenéutica, pues recorreremos los condicionantes vitales, técnicos y formales que subyacen bajo las obras que, finalmente, analizaremos. Durante la misma, seguiremos más concretamente los preceptos de Oskar Bätschmann expuestos en *A Guide to Interpretation: Art Historical Hermeneutics* (Bätschmann, 2003); defensor de una aproximación a la obra de arte de tal modo que “en el acto de interpretación, consideremos las obras de arte en sí mismas” (Bätschmann, 2003: 180). Con ello no es sugerido que se deje atrás el contexto biográfico o histórico de la obra<sup>15</sup>, sino que estos elementos

---

<sup>15</sup> Recurramos a las palabras del propio Bätschmann:

Cuando sugiero que en el acto de interpretación uno considere la obra en sí misma, no quiero proponer la exclusión de explicaciones contextuales o históricas. Estos dos intereses deben estar ligados entre sí en el acto de interpretación, y esto precisamente requiere que sean identificados como tal, como problemas diversos, en lugar de que se disuelvan el uno en el otro.

no se utilicen como argumento único para intentar aportar una explicación definitiva de la misma. Pues, de acuerdo a esta teoría hermenéutica, la “interpretación [de la obra de arte] comienza al articular nuestra incompreensión mediante una serie de cuestiones” (Bätschmann, 2003: 184). Este punto será de particular interés para nuestro trabajo, pues frecuentemente explicitaremos las cuestiones que las obras, y sus progresivas interpretaciones, no cesan de despertar. También seguiremos los consejos de Bätschmann cuando este explica que los comentarios de un artista sobre su obra, si se dispone de ellos, deben ser tomados en consideración para el análisis de la misma, pero solo hasta cierto punto<sup>16</sup>. Y, por último, mediante esta metodología que emplearemos para el análisis de las obras de Viola, “cada una de las conjeturas implicará hipótesis sobre los métodos de representación y será completada por reflexión sobre esas hipótesis” (Bätschmann, 2003: 203). O lo que es lo mismo, si lo aplicamos a esta tesis doctoral, al concluir la primera parte de la misma habremos extraído una serie de hipotéticos procedimientos estéticos que creemos que operan en la experiencia de la temporalidad causada por las obras de Viola; los cuales, serán objeto de reflexión y de desarrollo mediante la incorporación de teorías filosóficas y neurocientíficas que nos permitirá discutir la pertinencia de los mismos.

Para la segunda parte de la tesis, centrada en el estudio filosófico de la problemática de la duración, la conciencia y la relación de ambas con la

---

Aunque las cuestiones asociadas con el contexto o la explicación histórica puedan proveer respuestas a otras cuestiones más allá de aquellas asociadas con la interpretación de una obra, la interpretación de una obra requiere de estas respuestas para generar ideas interpretativas y establecer sus bases lógicas. También debe ser subrayado el hecho de que no consideramos una obra como en sí misma cuando naivamente nos limitamos a la experiencia inmediata de la obra. Evidentemente, la mirada ignorante es tan ciega como el ojo inocente (Bätschmann, 2003: 181)

<sup>16</sup> Así lo explica el autor:

Los comentarios de los artistas sobre sus obras pueden iluminarnos sobre la naturaleza del trabajo artístico, sobre la génesis de una obra en concreto, sobre sus intenciones o sobre el tema; pueden decirnos cómo el artista vio, evaluó, o interpretó su propia obra. Sin embargo, siempre deberíamos de tratar de asegurarnos de lo que cada comentario específico del artista significa, y cómo, exactamente, está relacionado con la obra (Bätschmann, 2003: 188).



obra de Viola, abordaremos distintas aproximaciones, pero con una preponderancia del análisis fenomenológico. Esto no se halla solo justificado por la abundancia de filósofos adscritos, directa e indirectamente, a esta escuela de pensamiento a los que iremos recurriendo<sup>17</sup>, sino porque el nexo indisoluble de la intencionalidad que rige toda concepción fenomenológica nos resultará extremadamente útil para nuestros objetivos. Tal como resume Phillip Turetzky

toda percepción, representación, presunción, juicio, expectativa, anhelo, deseo, etc., se halla dirigida hacia algo percibido, representado, presupuesto, etc. La intencionalidad es la estructura, inherente a cada experiencia vivida, de direccionalidad hacia algo (Turetzky, 1998: 160).

Y esto será precisamente lo que buscaremos discutir en la segunda parte de este trabajo de investigación. Si bien en puntuales momentos nos escoraremos más hacia el objeto en sí, y la presentación temporal que este produce, la mayor parte del tiempo lo dedicaremos a analizar los actos intencionales suscitados en el sujeto. Por ello, creemos que la aproximación fenomenológica no solo nos dota herramientas descriptivas útiles para el análisis y estudio de las influencias sobre la temporalidad suscitadas por las video instalaciones, sino que nos permitirá reflexionar sobre el modo en el que, globalmente, es posible que se cause ese proceso temporal transformador que defenderemos que las obras de Viola pueden llegar a originar. Sin embargo, no nos limitaremos en exclusiva a esta aproximación, pues consideramos que nos perjudicaría. Al respecto, compartimos la reflexión metodológica de Daniel Birnbaum respecto a la validez de la aproximación fenomenológica para el estudio de obras de arte, según la cual “los conceptos teóricos son aplicados de un modo tal que pongan a prueba los propios límites de la fenomenología. Algunas de las obras que

---

<sup>17</sup> En el caso de Husserl la implicación con la fenomenología es, obviamente, absoluta. En los casos de Merleau-Ponty y Heidegger, en menor medida, pero también son considerados tradicionalmente seguidores de esta corriente. Y, pese al anacronismo en el que incurriríamos de considerar a Bergson como un fenomenólogo, compartimos la idea de David Couzens Hoy, según la cual “aunque Bergson no fue un verdadero (Husserliano) fenomenólogo, las aproximaciones llevadas a cabo por él fueron algunas veces identificadas como relativamente similares a la fenomenología” (Hoy, 2012: 117).

examinaremos parecen de hecho llevarnos más allá de la fenomenología” (Birnbaum, 2007: 18). Nosotros no dudamos; en efecto, algunas de las obras de Viola superan por momentos la fenomenología y requieren de otras metodologías, pero no por ello esta deja de ser una muy útil herramienta para discutir lo que ellas pudieran causar en el espectador.

En la tercera y última parte de esta tesis tomaremos las conclusiones de estudios de neurociencia y neuroestética de un modo análogo al que consideraremos las ideas filosóficas. No recurriremos a ellos como dogmas de fe que esclarezcan lo que previamente hubiéremos de proponer, sino como otro modo de discusión más. Sin embargo, por considerarlo sumamente pertinente para nuestro planteamiento, no queremos obviar el concepto metodológico de la neurofenomenología acuñado por Francisco Varela. Dicho método parte de la constatación de que “las descripciones fenomenológicas de la estructura de la experiencia y su equivalente en las ciencias cognitivas se han venido limitando las unas a las otras” (Varela, 1996: 340). Para paliar esta situación Varela, y seguidores suyos como Mark Hansen, quien aplicara esta metodología incluso al análisis de ciertas obras de Viola, proponen enriquecer los estudios de las neurociencias con datos “recolectados en primera persona por sujetos fenomenológicamente entrenados como estrategia heurística para la descripción y cuantificación de procesos fisiológicos relevantes para la conciencia” (Lutz, 2003: 32). En el de caso de nuestro estudio, creemos en la aplicabilidad de dicha estrategia. La neurofenomenología no solo admite, sino que incide en los potenciales beneficios de subsumir la investigación científica con las vivencias y los textos que se aproximan de un modo fenomenológico a la conciencia y otros procesos cognitivos.

En conclusión, realizaremos una labor hermenéutica sobre las video instalaciones de Viola objeto de nuestro estudio. Posteriormente, aplicaremos un proceder fundamentalmente fenomenológico para el estudio del efecto de sus diversos componentes sobre la temporalidad del espectador, y, finalmente, incorporaremos una tercera voz de carácter neurocientífico. De este modo intentaremos abordar el

esclarecimiento de las hipótesis y el cumplimiento de los objetivos de los que hemos dejado constancia en estas páginas.

Parte I.  
Los mecanismos temporales  
de las obras de Bill Viola



# 1. CAMINO VITAL, CAMINO INTELECTUAL

No es nuestra intención la de elaborar una extensa y pormenorizada biografía de Bill Viola, sino reseñar y desentrañar, en la medida de lo posible, los acontecimientos vividos en ciertos viajes que marcaron su persona de un modo tal que habría de traslucir en sus obras. Para ello nos centraremos en aquellos lugares en los que estuvo antes de 1983, ya que en ese año dan comienzo las obras que analizaremos en esta tesis doctoral. Es decir, acompañaremos, cronológicamente, a Viola, siempre que sea posible de la mano de sus reflexiones escritas en primera persona, a lo largo de sus periplos por muy diversos países durante casi una década.

En primer lugar plantearemos el porqué de la metodología empleada en este capítulo, el proceder que hemos elegido. Continuaremos relatando la experiencia de Bill Viola en 1973 en Death Valley, la cual tiene un valor fundacional al vivir en carne propia la capacidad transformadora de una experiencia sensible. El siguiente apartado desarrollará su estancia en Florencia durante 1974 y 1975, donde trabajará la importancia de lo acústico, el cuerpo en el espacio y comenzará sus importantes lecturas sobre Sufismo. Sus viajes a Oceanía y algunas regiones asiáticas, durante 1976 y 1977, posibilitarán comprender su toma de contacto con la fuerza de lo ancestral y la fluida unidad de la temporalidad. El regreso a los desiertos y a la naturaleza más descarnada es llevado a cabo con sus trabajos en Chott el-Djerid (Túnez) y Saskatchewan (Canadá), en 1979, donde investigó tanto las experiencias místicas como las oposiciones sensoriales. El fin de esta época formativa coincide con su prolongada estancia en Japón entre 1980 y 1981; periodo en el que profundizará en el Budismo y enriquecerá otros caminos iniciados anteriormente.

## 1.1 El “estanque de pensamientos” de Bill Viola

El concepto “estanque de pensamientos” busca ser una metáfora fiel al modo en el que Bill Viola comprende las experiencias vitales. Estas no han de ser consideradas como hechos aislados a contemplar individualmente; no debemos estudiar los viajes, los sucesos que acaecen o sus lecturas como elementos independientes, sino como vivencias que enriquecen y modifican las anteriores. Las cuales, a su vez, configuran las ideas, visión del mundo y procesos creativos del propio Viola. Así lo expresa él mismo: “Cuando tu mundo cambia, son tus ideas las que causan el cambio radical, la gran comprensión que vuelca las montañas, pero el mundo en sí no cambia” (Viola, 1995: 148). La idea del estanque busca captar el sentido de esta aseveración. Queremos dar a entender cómo los hechos que iremos desgranando no han de tomarse como elementos finitos, sino como acontecimientos llamados a integrarse unos con otros. Las perturbaciones causadas por una vivencia posterior enriquecerán y reconfigurarán otros sucesos anteriores. Ciertos hitos vividos en un momento concreto crean, holísticamente, algo nuevo y más complejo cuando se mezclan con otra comprensión acontecida en otro lugar o en otro tiempo.

La importancia que otorgamos a los viajes viene justificada por el propio Viola, cuando este explica que “mis viajes me han enseñado que siempre hay un solo ‘lugar exacto’ en el que una idea viene a la vida” (Viola, 1995: 149). La decisión de incorporar los sucesos vitales que en ellos acontecen, fue justificada en nuestra metodología hermenéutica, pero también por las decisiones de Viola de mostrar en algunas de sus obras documentos pertenecientes a su más estricta intimidad, como el paradigmático caso de *Nantes Triptych*, donde una de las grabaciones mostradas no es sino aquella, llevada a cabo por el propio Bill Viola, de la agonía y muerte de su madre. Por último, sus lecturas son constantemente señaladas en sus diarios como fuentes de inspiración para el proceso creativo.

Por ello, las experiencias que recogeremos han de tomarse como elementos que irán tallando una identidad polifacética y compleja, que

no solo es la del propio Viola, sino también la de sus obras. A nosotros nos corresponde, a partir de los acontecimientos que recogeremos, dar a entender en el transcurso de esta tesis doctoral el modo en que estos se van a ir entretejiendo y aflorando.

## **1.2 El desierto como lugar iniciático (Death Valley 1973)**

Bill Viola nació en Nueva York el 25 de Enero de 1951 y llevó a cabo sus estudios de Bellas Artes en la Universidad de Siracusa (Nueva York) entre 1969 y 1973. Su interés por el videoarte, género en plena expansión durante esos años, ya era notorio<sup>18</sup>. Con la obtención de su título universitario, comienza el camino de investigación personal del artista, alejado del ámbito tutelar de la facultad. Los numerosos viajes que llevó a cabo, y las experiencias culturales derivadas de los mismos, fueron una innegable influencia. Viola se esforzó en perseguir, lo que él mismo afirma que existe bajo la superficie de las cosas: “el río subterráneo que no vemos. [Aquel que] es un torrente en continuo movimiento de conocimiento, emoción y misterio” (Bernardini, 2012: 63).

La primera experiencia, la cual podría calificarse como iniciática, fue motivada por una visita a un amigo suyo que residía en San Francisco. El cual, nada más recibir a Viola en el aeropuerto, le llevó directamente a acampar a Death Valley, en el desierto de Mojave. Los dos días que pasarían allí habrían de quedar grabados en la memoria de Viola. Como él mismo reconoció, habiendo crecido en Nueva York, sus sentidos no estaban acostumbrados a la vastedad; no sabía siquiera lo que era que

---

<sup>18</sup>Las siguientes declaraciones son recogidas por Federico Utrera en su texto sobre Viola:

Toqué por primera vez una cámara de video en 1969 y la primera cinta de vídeo que hice fue en 1970 [...] Cuando toqué por primera vez una cámara de video, algo dentro de mí me dijo que lo haría el resto de mi vida. No me pregunten por qué, pero tuve una visión muy clara del vídeo en movimiento hacia el mundo, en la cultura. Pude sentirlo, supe que lo haría para siempre (Utrera, 2011: 37).



su mirada pudiera vagar durante kilómetros sin encontrarse nada (Shewey, 1987: 1). Con esta vivencia había descubierto en sus propias carnes, a sus veintidós años, la fragilidad del ser humano. Así se explica cómo, en referencia a esta excursión, llegaría a afirmar que cambió su vida y que constituyó toda una “revelación de la percepción” (Shewey, 1987: 1). El testimonio ofrecido al respecto, repetido casi palabra por palabra en varias entrevistas a lo largo de los años, merece ser recogido en toda su extensión:

Por primera vez en mi vida, sentí como si mis sentidos fueran liberados. Me sentí completamente abierto. Sentí cómo parte de mí recorría esas cien millas hacia la montaña y que todo estaba acompasado. Tan sólo con pensar en ello se me pone la piel de gallina. En un momento dado me entró miedo. Sentí que el lugar era tan amplio que si me perdía ahí, nunca me encontrarían. Y Dios podría bajar, y como si fuera un pequeño insecto, borrarne completamente. Y tuve esas dos comprensiones: que estás conectado profundamente con todo el cosmos y que al mismo tiempo eres mortal, frágil e intranscendente; la búsqueda en pos del significado que los seres humanos llevan persiguiendo desde el comienzo de los tiempos es parte de la reconciliación de esas dos cosas (Wright, 2008: 1).

En esta rememoración que hace Bill Viola de la experiencia que viviera en Death Valley queda expuesta la potencia de lo que vivió en el desierto californiano. Si bien es necesario referir que entre este testimonio y la vivencia original median treinta y cinco años, se puede comprender, por la profundidad de los sentimientos relatados, cómo esos dos días pudieron influirle; hasta el punto de llevarle a intentar recrear esa experiencia en algunas de sus obras posteriores.

Quise que otras personas tuvieran la experiencia de estar ahí fuera, en los vastos espacios del desierto de Death Valley, allá donde tuve esa gran revelación sobre el espacio, la percepción y el yo. Pero no quise describirla [...] Quería que ellos tuvieran la experiencia (Hanhardt, 2003: 98).

Percibimos en sus referencias el peso de la tradición mística vinculada al desierto, “la tensión entre lo visible y lo alucinatorio, entre el más acá

de la imagen y el más allá del deseo, un despliegue arenoso de la patria mística del cristianismo” (Repollés, 2011: 240). Viola descubre la soledad como lugar y condición del encuentro con lo primordial del ser humano. Pero mucho más allá de estas deudas, que el propio artista reconoce<sup>19</sup>, y que serán tratadas en más ocasiones en esta tesis, lo importante es comprender, en la medida de lo posible, el hallazgo de la vivencia como entidad radical y profundamente transformadora, como posibilidad de auto descubrimiento. Esto se abre al aún joven Viola a través de esos días en el desierto. El descubrimiento, que siente en primera persona, de la influencia de un lugar concreto sobre el seno interno del yo. La salvaje y adusta naturaleza del Mojave californiano sería su primera epifanía. Allí tuvo la intuición de la contingencia del ser humano en la escala cósmica, la necesaria humildad del ser humano ante su lugar en el orden del universo y cómo, en este empequeñecimiento, el hombre ha de buscar su dignidad; asumir que es parte del engranaje del mundo<sup>20</sup>. Temas que se revelarían como fundamentales en su propuesta artística. Muchas otras ideas irían floreciendo en los años siguientes, a raíz de estas vivencias. Viola habría de ir a otros desiertos y seguir ahondando en su significado espiritual, pero su punto de inflexión, aquel sitio del que volvió siendo otro, fue sin duda Death Valley.

### **1.3 El cuerpo en el espacio (Florencia 1974-1976)**

Entre los meses de Septiembre de 1974 y Febrero de 1976, Bill Viola residió fundamentalmente en Florencia –si bien con ciertos episodios de regresos temporales a Estados Unidos con distintos fines artísticos

---

<sup>19</sup> Así lo afirma en una entrevista:

Desde los tiempos de San Jerónimo, era obligatorio para cualquier tipo de estudioso o de pensador pasar un tiempo en soledad en el desierto. No es ninguna coincidencia el hecho de que el desierto haya sido parte fundamental de las experiencias místicas y visionarias desde el comienzo de los tiempos (Wright, 2008: 2).

<sup>20</sup> “Una y otra vez los videos de Viola regresan a las dos caras del tema del reflejo –el mundo dentro del yo, y el yo reflejado en la naturaleza.” Shewey, 1987: 1

y personales—. En este tiempo en la capital toscana trabajó en el estudio de video *Art/Tapes/22* con el cargo de Director técnico de producción. La propietaria del estudio, Maria Gloria Bicchieri buscaba en aquella época incorporar artistas de diversas nacionalidades que compartieran la pasión por la creación artística, canalizada a través del uso del videoarte como medio. En este ambiente multicultural en el que se ve sumergido, y con la ciudad italiana como lugar de residencia, Viola habrá de vivir una serie de experiencias que continuarán desarrollando sus ideas personales y artísticas. Su hallazgo fundamental, como el mismo lo afirmaría en entrevistas posteriores, fue el descubrimiento del papel del cuerpo en la experiencia del arte:

Personalmente, fue más importante para mí estar ahí, sentir la historia del arte cobrar vida desde las páginas de los libros, calar en mi piel. Tuve entonces probablemente mis primeras experiencias inconscientes del arte como algo relacionado con el cuerpo, ya que muchas de las obras de ese periodo, desde las grandes esculturas públicas hasta las pinturas arquitectónicamente integradas en las iglesias, son una forma de instalación —una experiencia física, espacial, totalmente incontenible— (Viola, 1995: 240-241).

Viola, rodeado por la infinidad de manifestaciones artísticas que la ciudad ponía a su alcance, sintió cómo el espacio generado por las mismas rebotaba potencia, y cómo él era sensible a la misma. Interiorizó la importancia de la espacialidad en el arte, siendo este un hecho fundamental para sus video instalaciones. Si en Death Valley la experiencia obtenida había sido más bien interna, del orden de lo trascendente, en Italia se produce una transición hacia el cuerpo, hacia lo sensorial; dándose cuenta del rol de lo corporal como barrera sensible en la percepción del arte. La relación entre cuerpo y espacio es un nuevo frente a explorar que le lleva a plantearse la figura del espectador como participante activo del entorno, el modo en el que la obra varía en función del lugar que este ocupa en el espacio tridimensional de la misma. Tras Florencia, su concepto de obra se hace más complejo al romper la distancia contemplativa del video para añadirle la influencia ejercida por el volumen que es inherente a la video instalación. Viola ya no concibe al espectador como un ojo que mira y que transmite una

información al cerebro, sino como un cuerpo que ocupa un lugar concreto, que percibe su propia corporalidad como fenómeno participante en la experiencia de la obra. Hecho que queda patente en video instalaciones tales como *Slowly Turning Narrative* o *Room for St. John of the Cross*, pues, en ellas, en función del lugar ocupado por el espectador, la experiencia estética variará completamente.

Probablemente no podríamos comprender la importancia que terminaría otorgando a las video instalaciones sin este periodo y la influencia sobre él ejercida por lugares como el Duomo de Florencia.

En Florencia pasé la mayor parte de mi tiempo en espacios pre-renacentistas –las grandes catedrales e iglesias–. En aquel tiempo estaba muy centrado en el sonido y la acústica, y esto permanece como base importante de mi trabajo. Lugares como el Duomo fueron revelaciones para mí. Pasé largas horas en su interior, pero no con una libreta de apuntes sino con una grabadora. Terminé por hacer una serie de grabaciones acústicas de gran parte de la arquitectura religiosa de la ciudad. Me impresionó que, más allá de las creencias religiosas de cada uno, aquellos enormes resonantes espacios de piedra de las catedrales medievales tuvieran un efecto innegable en el estado interno de cada espectador. El sonido parecía transportar gran parte del sentimiento de lo inefable (Viola, 1995: 241).

Como vemos, este interés en lo corporal y el espacio, se completó de un modo natural con el estudio de las posibilidades ofrecidas por el sonido, pues, no en vano, antes de ir a Florencia, Bill Viola estuvo trabajando con el músico David Tudor a cerca de las cualidades sonoras de los objetos<sup>21</sup>. Por ello, la curiosidad por el papel desempeñado por el cuerpo en el espacio y la percepción del sonido se entretajan en este periodo. Pasaría a comprender las ondas sonoras como un elemento que permite al cuerpo sentir esa espacialidad, entrando a formar parte de su propuesta creadora a partir de este periodo en la capital toscana. Es durante estos años cuando acuña su máxima, tantas veces repetida en

---

<sup>21</sup> Este periodo con David Tudor, por pertenecer a lo que hemos denominado como aprendizaje técnico, será tratado más adelante; en concreto en el segundo capítulo de esta primera parte de la tesis doctoral.

textos y entrevistas, que llama a “usar la cámara como si fuera un micrófono visual” (Viola, 1995: 242). Técnica, experiencia y convicciones se entrecruzan constantemente en Viola, haciendo difícil identificar los límites. Por eso es relativamente frecuente que comience hablando de física y acabe hablando de metafísica. En él, las vivencias, sus intereses personales y sus obras se suceden sin solución de continuidad, tal como muestra en la siguiente respuesta durante una entrevista:

El sonido tiene muchas características únicas comparado con la imagen –va alrededor de las esquinas, a través de muros, es sentido simultáneamente en 360 grados alrededor del oyente, e incluso penetra el cuerpo. [...] Cuando descubrí patrones de onda estables, y el hecho de que hay una completa estructura espacial de reflexión y refracción, un tipo de arquitectura acústica en cualquier lugar en el que el sonido está presente, y que hay un sonido contenido, una sola nota esencial o frecuencia de resonancia latente en todos los espacios, sentí que había reconocido un vínculo vital entre lo visible y lo invisible, entre un fenómeno interior abstracto y el mundo material externo (Viola, 1995: 241).

Pero la influencia de la culturalmente riquísima Toscana no podía ceñirse a aspectos que podríamos denominar como teóricos. El arte renacentista y manierista habría de permear en Viola y emerger en diversos momentos a lo largo de su carrera. La utilización de la predela como formato artístico en una obra como *Catherine’s Room* (2001) o la recreación que lleva a cabo de *La Visitazione* (1528-1529) de Pontormo –la cual se encuentra en Carmignano, a pocos kilómetros de Florencia– en *The Greeting* dan testimonio de la no disimulada influencia ejercida por el arte italiano en las creaciones de Viola. No en vano, él se considera un artista que hace videoarte tan sólo por haber nacido en cierta época del siglo XX<sup>22</sup>.

Si bien no está relacionado con la cultura italiana, es necesario apuntar otro hecho que le ocurriera residiendo en Florencia. Allí tuvo, de un

---

<sup>22</sup> “Yo me considero a mí mismo un artista. Lo que ocurre, es que uso el video porque vivo a finales del siglo veinte” (Viola, 1995: 152).

modo harto casual, su primer contacto con el sufismo islámico. Una corriente de pensamiento de enorme influencia vital y artística en Viola. Así relata él este acontecimiento:

Estaba trabajando en Florencia en 1975, y este joven vino de visita a nuestro estudio. Estuvo unos dos días, he olvidado su nombre pero era un hombre muy extraño. [...] Tenía un libro de historias sufíes escrito por Idries Shah y me lo dio antes de marcharse. [...] Me sumergí absolutamente en él, y seguí cada nota a pie de página y cada referencia, y todavía sigo haciéndolo a día de hoy (Hyde, 1997: 144).

La huella de esta tradición religiosa y de pensamiento en la obra de Viola se puede rastrear en varias manifestaciones. Una de las mismas es el repetido interés por el tópico de la relación entre el macrocosmos y el microcosmos, la cual tiene múltiples fuentes pero en su vertiente oriental se remonta hasta ciertos mitos iraníes de la creación del hombre a imagen y semejanza del universo<sup>23</sup>. Esta concepción de la naturaleza y el hombre como algo comunicado en su totalidad a través de sus distintas escalas queda patente, entre otras, en una video instalación como *He Weeps for You* (1976). En la misma, mediante una gota de agua en la que se refleja el espectador y cuya imagen es ampliada en la pared, se da a entender el modo en el que una partícula aislada puede contener un universo dentro de ella. En sus cuadernos, comentando dicha obra, Viola cita los versos del poeta sufí de origen persa Mahmud Shabistari: “Has de saber que el mundo es un espejo de la cabeza a los pies/ en cada átomo están contenidos un centenar de ardientes soles” (Viola, 1995: 43). Pero, si hablamos de poetas sufíes y de la influencia ejercida por el sufismo en general sobre Viola, una figura resplandece de un modo innegable: la del místico y poeta persa del siglo XIII Yalal ad-Din Muhammad Rumi. A sus escritos Viola acudirá en numerosas ocasiones, pero no solo para citarlo, sino que llega a acreditarlo de un modo

---

<sup>23</sup> Citamos el testimonio sobre la materia de Fritz Saxl:

Un mito iraní de la creación nos cuenta la historia del primer hombre, de la “vida mortal”, la cual fue creada a semejanza del universo, tan brillante como el sol. Su anchura era igual a su altura, su piel era el cielo y su carne la tierra. Sus huesos eran las montañas, sus venas los ríos, la sangre era como el agua de los mares. Su ombligo era como el océano, su pelo como las plantas, y la médula de sus huesos como un mineral (Saxl, 1957: 58).

explícito como inspiración de algunas de sus obras<sup>24</sup>.

El periodo florentino fue, como hemos visto, un periodo de investigación y hallazgo. El rol del cuerpo en la percepción del arte, el poder del espacio y del sonido, así como el hallazgo de la mística sufi fueron los numerosos frutos que obtendría Bill Viola del año y medio que vivió en la capital de la Toscana.

#### **1.4 El descubrimiento de lo ancestral (Oceanía y Asia 1976-1977)**

Tras abandonar Florencia en 1976, durante dos años Bill Viola visitó varios lugares de Oceanía y Asia: Las Islas Salomón, Java, Bali y Japón –si bien, de un modo breve, con una posterior visita a comienzos de la década de los ochenta de la que hablaremos más adelante en profundidad–. Los intereses del artista crecieron en gran medida durante esta época, no solo por los trabajos que llevó a cabo en este periodo, sino por las experiencias con diversas formas culturales de los distintos países, las cuales le influyeron hondamente.

En 1976, tuvo contacto con los indígenas de las Islas Salomón mientras se encontraba grabando dos documentales sobre los rituales de las poblaciones locales. Esta vivencia, con una forma de cultura tan alejada del marco occidental en el que había estado trabajando y viviendo, le llevó a percibir un extraño sentimiento de cercanía, y a la vez distancia con las personas a las que tenía que grabar. Pese a la enorme diferencia impuesta por los avances técnicos occidentales, entre las tribus con las que convivió en aquel tiempo, sintió la pervivencia de una afinidad con su herencia cultural que le causó honda impresión. Una relación muchas veces vulnerada por el afán de progreso, pero que para Viola permanecía ahí para todos los que supieran escuchar. Así lo recoge en un texto

---

<sup>24</sup> Sirva de ejemplo la video instalación *Il Vapore* (1975), elaborada durante su estancia en Florencia. Al respecto Viola afirma que unos “versos de la poesía de Jallaludin Rumi (1207-1273) han inspirado esta obra” (Viola, 1995: 38).

escrito tras regresar de este archipiélago del Pacífico Sur:

Las líneas ancestrales no pueden romperse. Sin ellas no hay infancia. Sin ellas no pueden tenerse los sueños correctos. El río fluye, está continuamente cambiando, continuamente moviéndose, y sin embargo siempre es un río. Ahora, antes y después. Y así, también es la línea de tus ancestros, ya que más allá de lo físico hay un hilo intacto. No puede ser visto, pero puede ser sentido. Puedes llamarlo *déjà vu*, un inconsciente sentido de familiaridad con ciertos lugares o circunstancias. Puedes llamarlo un cierto deseo por comida concreta, por ciertas experiencias, por ciertos tipos de personas. Puedes llamarlo “tu naturaleza” [...] Y esta inteligencia es la sabiduría de tus ancestros, la sabiduría de los años más allá del límite de lo corpóreo, acumulándose a lo largo de generaciones (Viola, 1995: 58).

Este contacto con el vestigio de lo ancestral, con lo constante de la naturaleza humana, con un tiempo externo al hombre concreto – que se podría defender que goza de ciertos tintes de atemporalidad mítica–, es sentido por Viola como un contacto con una eternidad supraindividual. Esta relación con el mundo alejada de la dictadura de la técnica fue para Viola una experiencia transformadora. La necesidad de mantener lo que podríamos llamar, con una visión quizá occidentalizada, una cierta ingenuidad en el modo de relacionarse con el mundo fue un aprendizaje que Viola obtuvo en este periodo en las islas Salomón. La riqueza con la que mima el relato de anécdotas que vivió durante esos días, y el peso que con ello les otorga, así lo atestigua.

Cuando estaba en las Islas Salomón [...], uno de los ancianos vino hacia mí y dijo: Te pareces a Mr. Jim. Yo dije: ¿quién es Mr. Jim? Y él dijo. Mr. Jim es un sargento de la Armada que vino a nuestro pueblo durante la guerra [...] Me di cuenta de que en sus mentes, cuando pensaban en esa persona, Mr. Jim, a quien podría haberme parecido, siempre le veían como él era en 1945. Para estas gentes en un mundo sin ni siquiera un espejo, y ni hablar de cámaras o de fotografías, Mr. Jim es perpetuamente un chico de veintidós años (Hyde, 1997: 115).

La influencia que ejerce la tecnología sobre nuestra relación con el mundo, que muchas veces nos pasa desapercibida, se le hace patente a



Bill Viola en forma de una trivial conversación. El poder de la cámara, de las imágenes en definitiva, en nuestra ordenación del tiempo y en nuestra identidad personal subyace en el modo en que rememora la historia.

Al año siguiente, 1977, Viola se dirigió a Java (Indonesia), con el fin de grabar –junto a su amigo el compositor Alex Dea– manifestaciones artísticas y culturales propias de la zona, como el Gamelán. A raíz del tiempo allí vivido y de las conversaciones con Dea, Viola adquirió una concepción de la organicidad como parte fundamental de ciertas manifestaciones culturales y artísticas:

Una de las cosas más frustrantes sobre sus estudios en Java, fue intentar trabajar sobre partes específicas de canciones con los músicos de Gamelán [...] Él les pidió tocar solo una sección del medio para que pudiera asegurarse de que había apuntado todas las notas correctamente [...] Ellos insistieron en tocar la pieza entera de comienzo a fin [...] La idea de tomar una pequeña parte fuera de contexto, o de tocar unos pocos compases, simplemente no existía. La música era aprendida y concebida como un todo en la mente de los músicos (Viola, 1995: 102-103).

La imposibilidad de tomar elementos aislados sin que se resquebrajara el conjunto, sorprendió a su amigo compositor y al propio Viola, el cual habría de llevar esta idea a sus obras. El concepto de bucle, de un todo continuo vertebrado muchos de sus videos y video instalaciones teniendo un doble sentido. En primer lugar, es una clara analogía con el concepto de ritual, de repetición de una acción codificada con un significado concreto y, por otro lado, funciona como una puesta en escena del continuo fluir del ciclo de la vida (Porcel, 2009: 256). Esto puede ser observado en una obra como *Slowly Turning Narrative*, en la que los distintos elementos visuales, auditivos y temporales confluyen en una experiencia que no ha de ser atomizada ni posee un principio o final explícito.

Este periodo de viajes oceánicos que nos ocupa se cerraría en el año 1977, con su estancia en Australia, donde recibió de Kira Perov –quien

se convertiría en su colaboradora y esposa— una invitación para mostrar sus grabaciones en La Trobe University de Sidney. El interés de Viola por la cultura aborígen australiana se despertó en ese viaje de un modo muy poderoso, quedando patente tanto en sus obras, como en numerosos textos. El título de uno de ellos podría servir como resumen e introducción al estudio de esta influencia australiana: “La percepción a lo largo del tiempo transforma el paisaje en historia” (Viola, 1995: 220). Viola constata que, para los aborígenes, el paisaje constituye la materialización de un tiempo mítico, haciéndose el uno a través del otro accesible a los ojos de los individuos de la tribu. De este modo, caminar a través de las tierras en las que esta población lleva viviendo 40.000 años consiste no solo en desplazarse, sino en entrar en contacto con un volver a contar las historias de esos seres que habitaron aquel tiempo remoto, lo cual se hace usualmente a través de canciones. Así, de este modo, la tierra les habla y ellos hablan con la tierra salvando las distancias temporales. Este modelo de relación con el paisaje, capaz de desplegar enormes dimensiones de tiempo en un solo instante, es recreado por Viola en un texto escrito en 1986<sup>25</sup>. En el mismo, el aprendizaje extraído de la cultura aborígen, es trasladado a lo que podríamos denominar como una teoría de la recepción estética. Viola defiende la posibilidad que tiene nuestra conciencia, ante el estímulo adecuado, de conectar lo pasado y lo presente en un todo que cobra nuevo sentido.

Hay un momento preciso en el que una chispa de percepción arde en tu desguarnecida mente, cuando todas las piezas se desmoronan a la vez, cuando el patrón es visto o el elemento concreto descubierto... cuando un soplo de claridad abre tu mente y tú “ves” por primera vez en mucho tiempo, recordando cómo era todo de nuevo, como si hubieras sido súbitamente despertado de un sueño (Viola, 1995: 142).

El tiempo del paisaje y el tiempo del hombre son uno y el mismo en los aborígenes australianos. Viven en un tiempo no lineal, más sincrónico que diacrónico —a diferencia del tiempo occidental—. Bill Viola muestra

---

<sup>25</sup> Nos referimos a aquel que lleva por título *I Do Not Know What It Is I Am Like* (Viola, 1995: 139)

interés en esta visión verticalizada de la realidad, en esta posibilidad de trascendencia con inmediatas consecuencias en el modo en el que se vive. Esto le lleva a leer y a estudiar a Mircea Eliade, del cual le interesará fundamentalmente su estudio sobre el *axis mundi*. El historiador de las religiones rumano explica, en su libro dedicado a la religión Australiana “*Australian Religions: An Introduction*” (Eliade, 1973), el modo en el que la deidad australiana Numbakulla desapareció en el cielo tras ascender por un poste. Este hecho, según Eliade, crea tanto una verticalización que une tierra y cielo como un punto central del mundo que orienta todo a su alrededor (Eliade, 1973: 35). Esta capacidad de reordenar el mundo y de deshacer la distancia entre las realidades terrenal y espiritual calan en Viola, planteándose intentar llevar a cabo una unión semejante en sus obras, lo cual puede experimentarse de un modo concreto ante video instalaciones tales como *Room for St. John of the Cross* o *Slowly Turning Narrative*. No obstante, esta idea se puede rastrear en gran parte de sus obras, hasta el punto de defender que pueden considerarse como verdaderos ejes que buscan articular el tránsito entre distintos aspectos de la relación con la realidad.

Sin embargo, por el momento, debemos regresar al modo en el que Viola considera que los aborígenes australianos buscan provocar este efecto reconciliador entre la naturaleza humana y celestial del mundo. Para ello se valdrán de imágenes arquetípicas como son el relámpago o el árbol:

El eje del relámpago es la vertical, este viaja a lo largo de esta línea conectando el cielo y la tierra. Es el mismo eje en el que el individuo se alza cuando él o ella sale a caminar a la gran llanura bajo la cúpula del cielo. Es la línea que conecta el suelo sobre el que se alza con las más profundas capas de líneas temporales en los estratos geológicos de la tierra que está enterrada, visible en las franjas de la pared de un cañón. Es el camino que el árbol revela al alzarse y que ya se encuentra contenido en su semilla. Es el mismo camino a través del cual el árbol en el centro de la tierra crece, el *axis mundi* descrito por Mircea Eliade (Viola, 1995: 141).

Con este descubrimiento de este modo de comprender la realidad

propio de los aborígenes australianos, hemos completado el proceso de aprendizaje en el que Viola recorrió diversas regiones de Asia y Oceanía. El contacto con lo ancestral, la influencia de la imagen sobre la percepción del tiempo, la organicidad del todo como requisito de ciertas obras y la visión del paisaje como historia viva del hombre que lo ha de conectar con lo trascendente y eterno, serán algunas de las semillas que quedaron plantadas durante estos años en Viola y en sus obras.

### **1.5 El conflicto y la quietud (Chott el-Djerid Saskatchewan 1979)**

En el año 1979, Bill Viola, se encuentra en un punto vital en el que ya es poseedor de unas ideas más claras sobre lo que busca transmitir con sus obras. Ha dejado atrás los experimentos puramente técnicos y se ha adentrado profundamente en un estudio de la condición humana. Este habrá de ser llevado a cabo a través de la investigación de la relación y los paralelismos existentes entre el hombre y el paisaje, tanto el modo en el que uno se puede mimetizar con el otro, como los mecanismos mediante los que lo externo y lo interno se pueden potenciar recíprocamente. Respecto a esto afirma: “El paisaje puede existir como reflejo de las paredes interiores de la mente, o como una proyección del estado interno. Espacios abiertos, llanos y vastos, permiten una monitorización más clara del mundo subjetivo interno” (Viola, 1995: 53).

Con este fin, se plantea la búsqueda del lugar adecuado para continuar su exploración de estas cuestiones. Y lo que decide es llevar su ser y su cámara a los límites, hasta el punto de literalmente afirmar: “Quiero ir a un lugar que parezca estar en el fin del mundo” (Viola, 1995: 54). Y para ello decide volver al punto de origen: al desierto. En este caso no al californiano de Death Valley, sino al tunecino de Chott el-Djerid. Este es un vasto lago salino de 7.000 km<sup>2</sup> situado en el sur de Túnez, en las estribaciones del Sahara. Un lugar en el que las altas temperaturas afectan a la luz, los reflejos se confunden en forma de espejismos; las

dunas, palmeras y las propias ondas del calor crean una sensación de desconcierto, de incertidumbre; el visitante se siente contemplando algo que no llega a comprender, la relación de dominancia sujeto/objeto se debilita. Y esto es exactamente aquello que buscaba Viola, un lugar en el que todo amenazara con desvanecerse.

Finalmente te das cuenta de que el vacío eres tú mismo. Es como un enorme espejo para tu mente. Vacío y despejado, es lo contrario de nuestros paisajes urbanos que nos distraen. Allí fuera, la mente desatada puede correr libre. La imaginación reina. El espacio se convierte en una pantalla de proyección. Dentro se convierte en fuera. Puedes ver lo que eres (Viola, 1995: 54).

Estas palabras de Viola, escritas a raíz de sus grabaciones en Chott el-Djerid, dejan traslucir la búsqueda de una vivencia intuitiva en su experiencia en el Mojave. Ahora ya es plenamente consciente de la influencia de las palabras de los místicos cuando buscaban experiencias similares en ese tipo de lugares. Así, podemos citar como ejemplo las palabras dejadas, en forma de poema, por el Maestro Eckhart.

El punto es la montaña  
que escalar sin acción,  
¡Inteligencia!  
El camino te conduce  
a un maravilloso desierto,  
a lo ancho y largo,  
sin límite se extiende.  
El desierto no tiene  
ni lugar ni tiempo.  
De su modo tan sólo él sabe

(Vega, 2011: 44-45).

No resulta esta una asociación extraña, pues Viola declara en una entrevista que cursó una asignatura de mística en la Universidad de Siracusa y que, entre los autores que leyó en aquella época, se

encontraba el Maestro Eckhart<sup>26</sup>. Esta influencia particular también se deja notar de un modo general cuando Viola afirma que “el modo de avanzar que se abre ante nosotros, cómo equilibrar lo espiritual con lo material, va a venir en gran parte de su trabajo, porque los místicos son muy similares a los artistas contemporáneos” (Wasilewski, 2012: 84).

Bill Viola encuentra esa sabiduría alejada del lugar y del tiempo, propugnada por Eckhart<sup>27</sup>, en el desierto. Pero Viola no se contenta con plasmar esta experiencia, sino que, con el fin de culminar la obra en la que estaba trabajando, la cual se titularía *Chott el-Djerid (A portrait in Light and Heat)* (1979), se dirige a Saskatchewan (Canadá). Esta región se caracteriza por un clima subártico, vasta tundra y frecuentes tormentas de nieve; es decir, un contraste manifiesto con lo desértico de Chott el-Djerid. La vertiente opuesta llamada a complementar y marcar el otro extremo del polo de la vivencia experimentada en Túnez. La voluntad de Bill Viola respondía a una consciente decisión: la experiencia de la obra debía resultar desorientadora, plena de incertidumbre<sup>28</sup>, mediante la exposición a dos condiciones climáticas adversas pero caracterizadas por lo inhóspito de las mismas.

Para terminar de apuntar la influencia de autores como Eckhart en Viola, es necesario constatar cómo comienza aquí su interés por lo que podríamos denominar “oxímoron visual”: el elegido contraste planteado entre el desierto y la nieve, el calor y el frío. Resuena en esta decisión una de las características fundamentales de la retórica de lo irrepresentable –tan utilizada en los escritos que describen experiencias

---

<sup>26</sup> “Estaba descubriendo al Maestro Eckhart y estaba descubriendo esos maravillosos místicos. La clase a la que asistí [en la Universidad de Siracusa], en realidad, era una clase sobre el misticismo que resultó francamente interesante” (Wasilewski, 2012: 83).

<sup>27</sup> Así lo explica Amador Vega en uno de sus libros sobre el Maestro Eckhart: “El desierto es un lenguaje callado que no tienta el significado, que no busca la imagen, pues no busca ser, sino simplemente hacer presente la nada. Pero su conocimiento es un no-conocimiento, pues es sabiduría sin lugar ni tiempo” (Vega, 2011: 47)

<sup>28</sup> Así explica Viola el proceso creativo de la obra:

Las imágenes del desierto son mostradas contra otras de las desoladas praderas de Illinois en invierno y de Saskatchewan (Canadá), grabadas algunas incluso bajo una tormenta de nieve. Las condiciones climáticas opuestas inducen un aura similar de incertidumbre, desorientación y falta de familiaridad (Viola, 1995: 55).

místicas y en las representaciones pictóricas de las mismas<sup>29</sup>– lo cual acerca a Viola a una trayectoria que seguirá de un modo implícito y explícito. Sirviendo de ejemplo de este último caso una obra como *Room for St. John of the Cross*, en la que las oposiciones entre ruido y silencio, quietud y movimiento, libertad y reclusión juegan un papel capital. Ya que, como habremos de ver, en sus obras opera, constantemente, una dialéctica difícilmente resoluble que no hace sino remitirnos, en cierto modo, al oxímoron del lenguaje místico.

Pero más allá de influencias derivadas, el desierto en sí permanecerá indeleble como tema e idea en sus obras y en su cuestionamiento de la naturaleza del ser humano. No en vano, a partir de su experiencia en Death Valley en 1973, Viola comenzará a utilizar en numerosas ocasiones este tipo de lugares extremos como motivo y símbolo en algunas de sus creaciones<sup>30</sup>. No resulta por ello extraño que nos encontremos, en un texto escrito en 1994 por Viola, un pormenorizado desglose de las razones por las que el desierto juega un rol tan importante en su trayectoria artística.

He usado las imágenes del desierto como base de investigación en los siguientes temas entrelazados:

- Como noción de tierra salvaje y del mundo natural intacto.
- Como el “paisaje eterno”, la presencia de un antiguo, prehistórico y post-futurista tiempo y lugar.
- La desolada existencia física como una evocación del “otro mundo” de muerte, mortalidad y no-ser.
- Las vastas distancias, extremas en cuanto a escala, y el severo minimalismo como la base de una reorientación y reintegración

---

<sup>29</sup> Victor Stoichita en su libro *El ojo místico* (Stoichita, 1996) describe cómo “sombria luz, oscuridad clara, el rayo tenebroso, son los oxímoron que reflejan las paradojas de lo sacro visualizado” (Stoichita, 1996, 77). Resultando por ello fundamentales, particularmente, en la pintura visionaria desarrollada en España durante la época de la Contrarreforma.

<sup>30</sup> Esto es reconocido por Viola cuando afirma que :

El desierto ha ocupado un lugar central en mi obra durante los últimos 20 años. Un tema y motivo recurrente, el desierto es un punto de punto de entrecruzamiento y encuentro del mundo interno y externo de los seres humanos, y me he aproximado a este terreno no solo como la materia prima del paisaje, sino también de la psique humana” (Bill Viola, 1995: 262).

perceptiva.

-Como descripción física de los extremos de la condición humana: soledad, aislamiento y soledad espiritual.

-Como sitios contemporáneos que conservan el antiguo y tradicional rol del desierto como lugar de visión y revelación (Viola, 1995: 262).

En esta enumeración vemos englobadas muchas de las vivencias que fuera atesorando en experiencias anteriores: el lugar que escapa al afán de imponer la propia cultura –lo cual Viola considera que es una actitud propia del sujeto occidental (Viola, 1995: 262) –, lo ancestral y salvaje, lo que escapa a las medidas del hombre, la soledad o la importancia de la revelación. Todas estas características son adjudicadas por Viola al desierto, pudiendo entenderse este como un lugar y una experiencia que engloban gran parte de su ideología personal, estética e incluso antropológica.

## **1.6 La conciencia del camino (Japón 1980-1981)**

Si bien Bill Viola hubo llevado a cabo una primera y breve estancia en Japón en 1976, fue una segunda y más larga, entre 1980 y 1981, la que adquirió gran importancia para su devenir personal. Debido a los motivos que desglosaremos a continuación creemos que este tiempo nipón supone una clausura al periodo formativo vital e intelectual que hemos venido discutiendo durante las páginas anteriores. No queremos decir con esto que después de esta estancia no adquiriera conocimientos importantes, sino que las líneas fundamentales de los mismos ya habían sido trazadas, experimentando tan solo un desarrollo en algunas áreas concretas.

Bill Viola recibió en el año 1980 una beca de un programa para artistas del gobierno norteamericano, para llevar a cabo una residencia investigadora en su disciplina artística en terreno nipón (Utrera, 2011: 128). La relación que estableció durante este tiempo con el budismo Zen, así como otros elementos culturales, resultaron de gran influencia



sobre sus obras y, en consecuencia, de necesario estudio para el análisis de las mismas. El citado Zen, junto con la mística cristiana y el sufismo islámico, formarán un trío de referencias espirituales y filosóficas fundamental en su trabajo. El punto común que Viola ve entre ellos lo explica haciendo suya una cita de Mircea Eliade: “Lo sagrado es un elemento de la estructura de la conciencia y no una fase en la historia de la conciencia” (Viola, 1995: 174). El hecho de defender la pervivencia de un elemento sagrado común, bajo el nombre que reciba en función de las distintas tradiciones místicas y religiosas, constituye una revelación para el propio Viola. Dejando por escrito su certeza de que es desde ese mundo interno, desde donde ha surgido gran parte de la fuerza creativa de los artistas<sup>31</sup>, entregándose con ello a la exploración de nuestra realidad interna más trascendente.

El tiempo que el norteamericano pasó en Japón a comienzos de la década de los ochenta puede entenderse como epítome de su apuesta estética, ya que el equilibrio en el tiempo dedicado a cuestiones espirituales y tecnológicas, resulta llamativo. Posteriormente en este trabajo analizaremos su proceso de formación técnica, pero es necesario apuntar que solicitó una prórroga en la estancia inicialmente prevista, con el fin de trabajar como artista residente en el Centro de Investigación Atsugi, perteneciente a la multinacional tecnológica Sony. Este colofón, que le permitió entrar en contacto con avances tecnológicos pioneros en la época, contrasta con el año anterior, el cual se caracterizó por el estudio de distintos aspectos relacionados con la práctica del Zen y otros elementos que le ofrecía el país; ya que su interés en la cultura nipona provenía de tiempos anteriores. Como él mismo reconoce, en su época de estudiante, no era extraño que lo oriental, la meditación y el influjo budista estuvieran presentes en los ambientes universitarios<sup>32</sup>. Esta impregnación provocó que cuando tuvo la posibilidad de visitar Japón lo hiciera con unas ideas previamente

---

<sup>31</sup> “La realidad separada, o como quiera que se la haya llamado, ha sido el combustible del fuego de prácticamente todo artista que ha dejado su marca sobre la tierra” (Viola, 1995: 174).

<sup>32</sup> “Como ocurrió a muchos de mi generación, mi primera experiencia del Budismo y de la llamada filosofía oriental fue a través de la lectura y de los talleres de meditación a finales de los sesenta y a comienzos de los setenta” (Ross, 2004: s.p.)

definidas: estudiar la pintura Zen y la forma teatral Noh. Ambas serán situadas como influencia capital en su decisión de explorar las imágenes a cámara lenta<sup>33</sup>, tan importantes para la vía artística que Viola abriera con *The Greeting*.

Una de las experiencias que más le marcó fue el enorme potencial que radica en la actividad contemplativa promovida por el Zen. Ya que, tal como explica David Ross: “como profundo estudioso del Budismo Zen, Viola comprende que su vida tendrá sentido si la emplea explorando la condición de la existencia que no puede ser simplemente capturada o recreada por ningún medio artístico” (Ross, 2004: s. p.). Es decir, las obras de Viola, no han de ser experimentadas con la vocación de buscar respuestas racionales en ellas, sino como entidades que cuestionan al propio espectador. En uno mismo es en el único lugar en el que uno puede encontrar alivio para los propios interrogantes. Este aprendizaje budista, fue potenciado por el hecho de estudiar junto al maestro Daien Tanaka, el cual, a través de puntuales charlas a cerca de la meditación, le transmitió la importancia de incorporar el arte a su propia vida. De dejar atrás el hecho de elaborar obras puntuales de arte, para que toda su vida fuera una constante búsqueda regida por el arte como fin último pero, en esencia, inalcanzable (Utrera, 2011: 139). Viola sintió la necesidad de dejar de entender el objeto artístico como algo a contemplar sino como algo con lo que relacionarse, algo junto a lo que vivir. Esto le causó gran impacto –según sus palabras– cuando lo observó en primera persona, llegando a transformar su visión global del rol del arte.

Estábamos en el museo Suntory en Tokio para ver una exposición de objetos artísticos de un templo budista de Kyoto. Mientras estábamos ante una hilera de figuras de bodhisattva a tamaño natural, leyendo los hechos relevantes al respecto y demás descripciones, una señora pequeña de edad avanzada pasó a nuestro lado y se acercó a la hilera, deteniéndose a hacer reverencias y rezar en silencio ante cada una de las figuras, para después poner un pañuelo de seda sobre las manos juntas

---

<sup>33</sup> “Nunca podría haber desarrollado los conceptos y las técnicas que ahora tengo sobre el tiempo y la cámara lenta sin el conocimiento del Zen y del teatro Noh” (Cooper, 2003: s. p.).

de la estatua. Me quedé pasmado. ¡Aquello era un museo de arte! Cuando los guardias no reaccionaron, me quedé sorprendido. En ese instante, la vivencia de la práctica, la vivencia del arte en estas obras, brilló a su través, y me sentí como alguien que hubiera estado durante años admirando el exterior de un ordenador sin ni siquiera encenderlo (Ross, 2004: s. p.).

Hechos como el narrado creemos que produjeron una compleción en el proceso vital de Bill Viola que hemos venido recorriendo. Ya que él interpreta que el Zen propugna “el principio de comprensión directamente a través de la experiencia de uno mismo” (Viola, 1995: 121). Esta idea central le lleva a defender una visión del arte basada en las relaciones de conexión globales y no en lo individual. Desembocando todo ello en un intento de abandonar el régimen dicotómico objeto-sujeto, para adentrarse en el de la interdependencia<sup>34</sup>. Viola busca un arte en el que los visitantes, utilizando terminología religiosa, no sean practicantes sino seguidores<sup>35</sup>.

Esta necesidad de practicar el arte, de establecer una relación de cercanía con él para permitir que fluya de vuelta hacia la vida de uno mismo, que toque y que altere la existencia del espectador, es un elemento constatable en las obras que analizaremos en profundidad en esta tesis doctoral. Y es algo que termina de concretarse para Viola, como necesidad estética irrenunciable, durante este periodo en Japón. Las

---

<sup>34</sup> Esta idea es resumida por Viola con las siguientes palabras:

La ecología como sistema moral y filosófico (en un sentido profundo y similar al Zen) donde los elementos individuales no son considerados de un modo independiente, sino como descripciones de un todo; en el cual son las relaciones y no los objetos los que toman importancia (Viola, 1995: 236).

<sup>35</sup> Así lo explica:

La práctica artística del siglo veinte ha estado en lo cierto, pese a todo, en su énfasis en la visión y acción individuales. Como con cualquier cambio político, una modificación en la conciencia del mundo y de lo social junto a su puesta en práctica (los dos deberían ser considerados como uno solo) solo pueden ser auténticos si se originan y residen conjuntamente dentro de cada individuo en sus propias condiciones [...] Las religiones orientales, con su énfasis en la iluminación individual y la toma de conciencia de uno mismo (los devotos son llamados “practicantes” y no, como en la Cristiandad, “seguidores”) representan un tesoro vital para la ecuación de la vida contemporánea (Viola, 1995: 236-237).

influencias del Zen sobre el neoyorkino habrían de irse ramificando aún más en años posteriores pues, a la vuelta de su estancia en Japón, Viola siguió estudiando la obra de autores como Daisetsu Suzuki o Ananda Coomaraswamy, el cual se convertiría en una muy frecuente suya (Viola, 1995: 283). Todo esto le fue llevando a seguir el viaje intelectual de estos estudiosos orientales, que vivieron durante largos periodos en países occidentales y relacionaron de un modo tan profuso como rico su tradición nativa con la europea. De este modo, Viola también cerró un círculo, pues fue desde esta tradición oriental desde la que recuperó y leyó textos de Plotino, Hildegard von Bingen o San Juan de la Cruz; los cuales vendrían a sumarse y a completar las clases que recibiera en la universidad de Siracusa sobre mística<sup>36</sup>.

Así, podemos decir que Bill Viola tuvo que ir hasta Japón, movido por su interés en estudiar la filosofía Zen y otras formas culturales niponas, para comprender la íntima relación de las mismas con la espiritualidad europea. Su viaje personal le había llevado de vuelta hacia sus propias raíces culturales tras enriquecer enormemente su concepción de la vida, del arte y del tiempo.

---

<sup>36</sup> Las palabras del propio Viola al respecto son las siguientes:

Cuando Suzuki, Coomaraswamy, y un número de otros intelectuales asiáticos fue a Occidente, ellos empezaron a estudiar la historia occidental buscando las mismas conexiones, que sabían que tenían que estar ahí. Ellos empezaron a escribir sobre gente con la que yo no estaba familiarizado, como el Maestro Eckhart, San Juan de la Cruz, Hildegard von Bingen, y Plotino, así como sobre Platón y Aristóteles. Ellos reconocieron a estas personas no como individuos, sino como parte del otro lado de la tradición occidental, una tradición que fue continuada en Oriente y que se desarrolló más allá de la llegada del pensamiento positivista racional. Entonces comencé a leer sobre los comienzos de la Cristiandad, sobre los padres del desierto en el valle del Nilo y en Siria, donde permanecían en la naturaleza como monjes Zen en retiro espiritual estudiando con sus maestros. Fue toda una revelación para mí encontrar esas raíces de mi propia historia religiosa (Viola, 1995: 283).

## 1.7 Recapitulación de los frutos del viaje

En este capítulo hemos acompañado a Bill Viola en algunos de sus viajes y de sus experiencias personales a lo largo de ocho años. Hemos recogido el proceso mediante el cual tomó contacto con elementos que habrían de ser de capital influencia en toda su producción artística. El hecho de observar, desde la mayor cercanía posible, el surgimiento y la evolución de estas ideas, resulta fundamental para comprender las motivaciones últimas de un artista de intereses tan diversos como Viola; un autor que se caracteriza por suscitar respuestas emocionales en los espectadores de un modo directo. Pero, como hemos visto, esto no debe extrañarnos, pues detrás de sus obras se encuentran las raíces de numerosas tradiciones religiosas, filosóficas y culturales, así como la voluntad de emplearlas para ofrecer al espectador una posibilidad de replantearse su relación con el mundo y consigo mismo.

Sin embargo, es su cada vez más rica concepción tiempo y el modo de relacionarse con el arte los dos aspectos que más nos interesan de lo tratado en este capítulo. Hemos asistido al modo en que su compleja visión de la temporalidad se ha ido completando a lo largo de periodos tan distintos como fueron sus estancias en las Islas Salomón, Chott el-Djerid o Japón. Hemos pasado de un contacto directo con el tiempo en las experiencias del desierto de Death Valley –en el cual el hombre se empequeñece de un modo instintivo ante la inmensidad– a una verticalización del mismo al añadirle componentes históricos y mitológicos propios de culturas como la de los aborígenes australianos. Del mismo modo, su estancia en Japón y la profundización en la filosofía Zen, suscitó su interés en otras tradiciones místicas; todas ellas habrían de impregnar puntualmente sus obras y la idea última que consiste en que todas deben de ser capaces de hacer posible una revelación existencial. Pero junto a esta espiritualidad también fue evolucionando su visión de la obra de arte, a la cual fue añadiendo sucesivas capas de creciente profundidad: la experiencia del espacio y del sonido –propio de la estancia en Florencia–; o la naturaleza como catalizador de la vivencia estética –experimentado en Australia–. Estos y otros ejemplos constituyen algunas de las facetas de esa potente y

transformadora experiencia que siempre busca ofrecer.

Todo ello converge en la comprensión del arte como algo con lo que se ha de entablar una relación directa, con lo que se ha de establecer una cercanía. Un misterio con el que hay que tener una relación íntima para poder incorporarlo a la vida de cada uno y sentir su poder transformador. No en vano, Bill Viola señala el proceso de descubrimiento personal y de entendimiento de uno mismo como parte central de su obra<sup>37</sup>. Y para esta exploración, uno de los medios fundamentales –y el que más tiempo nos ocupará en esta tesis doctoral– es el del condicionamiento de la temporalidad mediante distintas estrategias artísticas.

---

<sup>37</sup> “Mi trabajo está centrado en un proceso de descubrimiento personal y de autoconocimiento. Los videos son una parte de mi cuerpo; es algo intuitivo e inconsciente” (Rush, 2005: 157).



## 2. EL APRENDIZAJE TÉCNICO

### 2.1 El mundo incipiente del videoarte.

Tras recorrer un periodo de ocho años (1973-1981) fijándonos en la incorporación de ideas y el atesoramiento de vivencias, ahora es el turno de estudiar el modo en el que se fue entretejiendo en este aprendizaje el desarrollo técnico de su arte. Hemos dedicado el capítulo anterior a la recepción de las experiencias de Bill Viola como individuo, ahora cambiaremos de enfoque para discutir la incorporación de ideas fundamentales en Bill Viola como video artista. Si bien, repitiendo una vez más, la imposibilidad y lo erróneo de escindir completamente ambos frentes, pues se hallan absolutamente interconectados. Nuestra decisión de dedicar capítulos separadas a los dos aspectos responde únicamente a la motivación de brindar un estudio de su producción artística lo más enriquecedor posible.

La década de los setenta fue una época marcada por inmensos cambios tecnológicos en lo audiovisual; dejándose sentir esta revolución técnica en los procedimientos artísticos imperantes. Si bien estos avances en un primer momento estaban encaminados a fines no relacionados con el arte, la curiosidad de ciertos artistas por lo nuevo provocó una cercana relación entre “la revolución tecnológica” y una serie de distintos lenguajes estéticos emergentes. Ya se había vivido algo semejante en el siglo XIX con la aparición de la fotografía –y su no siempre fácil cohabitación con la pintura–, pero la aparición del video, con las enormes posibilidades que ofrecía, el temprano reconocimiento de las instituciones del videoarte como género artístico<sup>38</sup>, y los ecos de las

---

<sup>38</sup> De este modo lo explica Deirdre Boyle:

La financiación pública para el video fue inaugurada por el *New York State Council on the Arts* en 1970. Con ello, la camaradería del ‘uno para todos’ de la primera época del video, la cual había empezado a resquebrajarse por los dólares de la CBS el año anterior[en referencia al proyecto “*Now*” de 1969, promovido por la cadena televisiva estadounidense], pronto se deterioró hasta el punto de convertirse en una batalla de todos contra todos por la



neovanguardias que nacieran en los años sesenta, provocaron el rápido desarrollo de esta disciplina<sup>39</sup>.

Como otros tantos jóvenes de su generación interesados por el arte, Bill Viola sintió que se encontraba ante el nacimiento de algo nuevo. Lo cual en efecto era cierto, pues durante su periodo de formación universitario, apenas comenzaban a ser exploradas las vías de expresión que el video ofrecía, pues muchos sitúan en 1965 el nacimiento oficial del videoarte como tal<sup>40</sup>. Viola, que en ese momento contaba con catorce años, formó parte de la primera generación de americanos que no se sentía amenazada por el cambio tecnológico, sino que lo veían como un lugar a explorar pleno de posibilidades, retos y nuevos lenguajes expresivos. La televisión era ya un medio presente en un hogar para alguien nacido en Estados Unidos durante los años cincuenta<sup>41</sup>; estaban acostumbrados a la presencia cotidiana de aquella imagen móvil

---

financiación, en la que cada grupo competía por su trozo de pastel (Boyle, 1990: 56).

<sup>39</sup> Estas son las palabras de Michael Rush sobre la cuestión:

El paso final de la vanguardia del siglo XX fue el hecho de que el arte abrazó la más duradera de las revoluciones de un siglo de revoluciones: la revolución tecnológica. Iniciada por invenciones alejadas del mundo del arte, el arte basado en la tecnología (agrupando un rango de prácticas desde la fotografía al cine, al video o a la realidad virtual, y muchas otras cosas en medio) ha dirigido el arte hacia áreas que una vez fueron dominadas por ingenieros y técnicos (Rush, 2005: 8).

<sup>40</sup> La historia tradicional, con ciertos aires míticos, la recoge Michael Rush:

La más purista video historia orientada hacia el arte, ha de señalar al día de 1965 en el que el artista y músico Fluxus de origen coreano Nam June Paik compró una de los primeros equipos de video Sony Portapak en Nueva York, y apuntó su cámara al desfile papal que aquel día descendía por la Quinta Avenida. Ese día, según esta idea, fue el día en el que el videoarte nació. Paik aparentemente tomó la grabación del Papa, hecha desde un taxi, y esa misma noche mostró los resultados en un lugar de reunión de artistas, el *café à Go Go* (Rush, 2005: 85).

De un modo sarcástico y crítico incide en esta supuesta historia Martha Rosler:

Los elementos del mito incluyen un visitante oriental de un país arrasado por la guerra (nuestra guerra), que fue inculcado por el liderazgo del amo vanguardista estadounidense mientras estaba en el paraíso tecnológico (Alemania), el cual, una vez en los Estados Unidos, repetidamente violó el altar central, la televisión, y entonces fue a enfrentarse al representante de dios sobre la tierra, capturando su imagen para ofrecerla a la vanguardia (Rosler, 1990: 45)

<sup>41</sup> “En 1953, dos tercios de los hogares norteamericanos tenían televisión, y para 1960 había ascendido la cifra hasta el noventa por ciento” (Rush, 2005: 84)

arrojada por una caja de madera. Hasta el punto de que algunos veían en ella algo contra lo que luchar, y en el video un modo de hacerlo<sup>42</sup>.

## 2.2 Video Vs. Película. Ilusión de movimiento e ilusión de quietud. *Information* (1973)

Uno de los primeros intereses de los pioneros dedicados al videoarte, en un periodo que se puede situar desde el citado acontecimiento de 1965 hasta mediados de la siguiente década, fue el de explorar las características únicas que ofrecía el video respecto al más antiguo sistema de grabación de las películas<sup>43</sup>. Por ello no nos sorprende que también Bill Viola dedicara su primera época de contacto con el video a este tipo de trabajos de investigación marcados por el análisis del medio.

Viola rápidamente se centró en una diferencia fundamental entre el video y la película cinematográfica<sup>44</sup>: el modo diametralmente opuesto

---

<sup>42</sup> De acuerdo a Martha Rosler

muchos de los primeros usuarios [de la tecnología del video] se vieron a sí mismos como llevando a cabo un acto de profunda crítica social, crítica específicamente dirigida hacia la dominación llevada a cabo por ciertos grupos de individuos, epitomizados por las retransmisiones televisivas y quizás por toda la cultura de masas. Este acto de crítica fue llevado a cabo a través de un medio tecnológico, uno cuyo potencial para la interacción y para la comunicación multilateral, irónicamente, parecía ilimitado (Rosler, 1990: 31).

<sup>43</sup> Según Hal Foster

en los inicios los artistas podían explorar la nueva tecnología del vídeo y responder al viejo imperativo moderno de que cada forma de arte buscara su ‘especificidad’ ontológica; en este caso, de que investigara el vídeo no como un artefacto para grabar (mucho menos como un objeto para atacar), sino como un medio cuyas propiedades intrínsecas podían resaltarse como la sustancia misma de la obra (Foster, 2006: 561).

<sup>44</sup> Es necesario aclarar, ante la potencial duda, lo que entendemos por película y video. Por película, nos referimos al medio de grabación más extendido en la industria cinematográfica hasta tiempos recientes; es decir, la cinta de celuloide que contiene una serie de imágenes fotográficas que se proyectan, usualmente a 24 fotogramas por segundo. Por el contrario, el video, esencialmente es un sistema de transmisión de imágenes, que también –pero no necesariamente–, puede ser de grabación; la cual es efectuada mediante métodos electrónicos.

de transmitir el movimiento y el tiempo. La película cinematográfica es un medio descendiente directo de la fotografía; ambos generan imágenes detenidas en un soporte físico de celuloide mediante una reacción de sales de plata suscitadas por la luz. Es decir, en ambos, la imagen es generada mediante una serie de procesos de tipo químico. El paso más allá del cine, su temporalidad manifiesta respecto a la fotografía, está causado por la incapacidad del ojo humano para captar la rápida sucesión de fotogramas como eventos separados. Pero no deja de ser una apariencia. Una película son imágenes detenidas que generan una ilusión de movimiento. Sin embargo, la imagen del video, está generada por una onda constante de energía eléctrica, una corriente de electrones que golpean la pantalla, siendo –en palabras de Viola- “un campo de energía vivo y dinámico” (Viola, 1995: 158). Por ello, técnicamente, en el video no existe la posibilidad de la quietud, pero podemos llegar a experimentarla debido a la incapacidad del sistema visual humano de percibir tan rápidas variaciones temporales. En video, no existe el detenerse, esta es su ilusión.

Así, aunque el video y la película consiguen transmitir el tiempo y el movimiento, lo hacen de dos modos muy distintos. El video no se detiene nunca, tiene sus raíces en el directo, no le es esencial ser grabado, sino que puede ser retransmitido.

Uno de los aspectos más fascinantes de la evolución técnica del video, y el que lo hace más distinto del cine, es que la imagen de video ha existido muchos antes de que fuera desarrollado un método para grabarla. En otras palabras, es en directo, simultáneo con la experiencia. Grabarlo no es parte integral del sistema. Una película no es una película a menos que esté siendo filmada (grabada). El video, por el contrario, está siendo video todo el tiempo, continuamente en movimiento (Viola, 1995: 62).

Diferencias como la anterior fueron constatadas no sólo teóricamente, sino exploradas de un modo práctico con la elaboración de alguna de sus primeras obras, como es el caso de *Information* (1973). Si bien el

mismo autor reconoce que la obra (fig. 1) fue producto de un error<sup>45</sup> debido a estar trabajando a altas horas de la noche en el estudio de la universidad de Siracusa, el resultado fue importante. Esta consiste en un video monocanal de media hora de duración en el que, literalmente, un video trata de grabarse a sí mismo, generando lo que podríamos denominar como un metavideo. El flujo continuo de información audiovisual se va saturando en un bucle que va desdibujando el contenido sensible. El cual termina por ser algo totalmente caótico y confuso. Esta experiencia, en la que, simbólica y literalmente, se elimina el video a sí mismo durante la elaboración de la obra, le animó a continuar su exploración de las posibilidades del medio. Fijando su rumbo hacia imágenes concretas del paisaje y la vida que le circundaba<sup>46</sup>.



1. *Information* (1973)

---

<sup>45</sup> “[Sobre *Information*] Es el resultado de un error técnico [...] cuando la salida de video accidentalmente fue enviada a través del conmutador del estudio hacia su misma entrada” (Viola, 1995: 30).

<sup>46</sup> Viola declaró al respecto:

Tras haber pasado un periodo inicial de entusiasmo con la tecnología, la borré –literal y metafóricamente– en una obra de 1973 que llamé *Information*. He decidido trabajar con imágenes del mundo real, imágenes grabadas con la cámara, en el exterior en calles o en montañas, imágenes que obviamente son representaciones (Nash, 1990).

La ya referida característica del video (de acuerdo a la cual no puede sino simular la quietud), le llevó a buscar los límites de esta tecnología, a explorar la temporalidad que su funcionamiento genera y sus efectos en la conciencia del espectador. No en vano, en la oposición entre película y video, podemos encontrar, de un modo incipiente, el contraste entre dos formas de tiempo: la lineal y puntual del tiempo cotidiano del reloj y la fluida y continua que Viola identifica con el término duración. No debe por ello sorprendernos su interés en suscitar esta experiencia de temporalidad en el visitante de sus obras, y que encuentre que el medio más coherente, técnica y sensiblemente, sea el del video. Pero, volviendo al tema que por el momento nos ocupa, es necesario puntualizar que Viola no entiende el video como una ruptura, como algo radicalmente distinto, sino como un paso más en los sucesivos eslabones de los medios artísticos<sup>47</sup>. Esto le permitirá establecer diálogos entre sus obras y otras pertenecientes a tiempos, medios y tradiciones pretéritas. Para él, la distinción entre una pintura manierista y una video instalación es puramente una circunstancia técnica, el fondo del arte es compartido.

Estoy molesto por el exceso de énfasis puesto en la tecnología [...] Yo me considero a mí mismo un artista. Ocurre que uso el video porque vivo a finales del siglo veinte, y el medio del video (o la televisión) es claramente la forma de arte visual más relevante en la vida contemporánea. El hilo que corre a través de todas las artes siempre ha sido el mismo (Viola, 1995: 152).

Teniendo esto en cuenta es como debe ser entendido el hecho de que, en uno de los textos en los que reflexiona sobre las posibilidades del video, Viola recoja una frase de Rumi, en la que este afirma: “nuevos órganos de la percepción vienen a existir como resultado de la necesidad. Por ello, incrementa tu necesidad de tal modo que puedas incrementar tu percepción” (Viola, 1995: 71). Esta podría ser la máxima que resumiera el proceder de Bill Viola en cuanto a su producción

---

<sup>47</sup> “El videoarte no puede ser contemplado separadamente de la tradición artística. Es la última conexión en la muy larga cadena de la inspiración que se estira a través del cine experimental, la fotografía, la pintura, la escultura, hasta llegar a las raíces de la historia del arte” (Viola, 1984: 7).

artística. Ese modo en el que piensa la técnica sin olvidar nunca que el lugar donde sus obras cobran sentido último es en la conciencia del espectador. El modo en el que ha de utilizarse lo propio de cada medio para afectar diferencialmente al espectador.

### **2.3 El concepto de *Field perception* y la influencia de David Tudor (1973)**

Bill Viola, tras el periodo universitario, durante el tiempo de verano del año 1973 tuvo la posibilidad de trabajar en un taller con el músico y compositor experimental David Tudor. El cual, a su vez, había trabajado estrechamente con John Cage. Tudor se hallaba en aquel tiempo inmerso en un proyecto llamado *Rainforest*, que habría de continuar reelaborando a lo largo de toda la década de los setenta. Una obra a medio camino entre la performance y el concierto, cuyo fin original era el de hacer que “los objetos revelasen sus propias características resonantes en lugar de usarlos como instrumentos tocados manualmente” (Driscoll, 2004: 26).

El mayor hallazgo que Viola obtuvo de su tiempo junto a Tudor es la comprensión de la cualidad material del sonido, la asimilación del hecho físico de la realidad espacial que este posee en sí mismo (Viola, 1995: 151). La cual cristalizaría durante su estancia en Florencia, con grabaciones en el interior de edificios arquitectónicamente singulares. Así como Tudor buscaba la resonancia de los objetos, podemos decir que Viola buscaba llevar esto un paso más allá, al elaborar verdaderas radiografías sonoras de construcciones de alto contenido tanto simbólico como religioso.

Esta comprensión de la importancia de lo sonoro conllevó un incremento en los límites de la idea perceptiva de Viola, hasta el momento fundada en lo visual. A ello se refiere cuando utiliza el término “*field perception*”, el cual puede ser traducido como “percepción de campo”. Esta experiencia perceptiva es más compleja que aquella

considerada por él más habitual y que designa bajo el nombre de “*object perception*” (“percepción de objeto”). Viola lo explica con estas palabras:

Concibo los sentidos como algo unificado. No considero el sonido como algo separado de la imagen. Normalmente pensamos en la cámara como si esta fuera un “ojo” y en el micrófono como en un “oído”, pero todos los sentidos existen simultáneamente en nuestros cuerpos, entretejidos en un solo sistema que incluye la información sensible, el procesamiento neuronal, la memoria, la imaginación y todos los sucesos mentales de cada momento. Todo esto se suma hasta crear ese fenómeno más grande al que llamamos experiencia. Esto es la verdadera materia prima, el medio con el que yo trabajo. [...] Por lo tanto, el campo de percepción es el percatarse o el sentir un espacio al completo instantáneamente. Está basado en una actitud pasiva, receptiva, parecida al modo en el que percibimos el sonido, en lugar del modo agresivo, fragmentado, por el que nuestro ojo funciona mediante su limitante función de atención focalizada. Esta percepción está más ligada al percatarse de algo que a la atención momentánea (Viola, 1995: 151-152).

Más allá de la coherencia con la que Viola utiliza ciertos conceptos más propios de las neurociencias (atención, experiencia, información sensorial), lo que nos interesa es la apuesta por el holismo y por la pasividad que lleva a cabo. La percepción, como suma de elementos y procesos sensoriales desarrollados en un marco temporal, es definida como la materia prima de su obra<sup>48</sup>. Apuesta por trabajar de un modo que no renuncia a ninguna información percibida por un cuerpo, buscando escapar del ocularcentrismo<sup>49</sup> que considera tradicional en el arte. De este modo, Bill Viola contrapone la mirada y el oído como modos de relacionarse con una obra. Busca escapar de un arte

---

<sup>48</sup> Es necesario puntualizar que el texto en el que hace esta afirmación y en el que recuerda su experiencia con David Tudor está datado en 1985; posteriormente, en otro texto escrito en 1989, afirmará que es la duración el elemento fundamental de su arte.

<sup>49</sup> Usamos el término acuñado por Martin Jay en *Downcast Eyes* (Jay, 1993), libro en el que reflexiona sobre la denigración de la mirada como sentido llevada a cabo, fundamentalmente, por la filosofía francesa del siglo XX, desde Bergson y su espacialización del tiempo hasta autores como Jean-Luc Nancy y Jacques Derrida y la importancia dada por ellos a lo táctil.

exclusivamente visual, el cual es considerado inquisitivo e intelectualizado, debido al establecimiento, por parte del ojo, de una relación de dominación sobre el objeto observado basada en lo unidireccional y lo lineal. Frente a esta opción toma al oído como nuevo modelo de contacto con el arte. Lo auditivo entendido como paradigma de la pasividad, ya que no elige qué oye, sino que vive en continua espera de un estímulo que puede tener cualquier procedencia espacial.

Si bien numerosos estudios científicos han demostrado durante las últimas décadas que la audición no es tan pasiva como Viola la consideraba<sup>50</sup>, esto no invalida su argumento. Su visión totalizadora del hombre y su acento en la pasividad no hacen más que atestiguar su interés por el espectador como ser humano en su totalidad. Con el descubrimiento de la potencia de lo auditivo se da cuenta de un nuevo camino mediante al cual llegar por sorpresa a los que hubieran de visitar sus obras. No quiere tan solo tener la atención de estos, sino poder sorprenderlos, hacer que se den cuenta de algo, que se percaten en primer lugar de sí mismos y de su lugar en el espacio. Esa ha de ser la función del sonido en sus obras, generar un espacio que envuelva y abrace por completo al ser de la persona que está ante su arte. Hacerles sentir el mensaje en todo su cuerpo, con toda su potencia, como él afirma sentirlo cuando entre en una iglesia gótica.

Quando uno entra en un santuario gótico, se da inmediatamente cuenta que el sonido domina el espacio. Esto no es solo el efecto del eco, sino que todos los sonidos, no importa lo cercanos, lejanos, o potentes que sean, parecen estar originándose a la vez en un mismo lugar lejano. Estos parecen estar separados de la escena cercana, flotando en algún lugar donde el punto de vista se ha convertido en el espacio por completo (Viola, 1995: 155).

Esta idea calará en Viola hasta el punto de convertirse en uno de los elementos fundamentales de sus obras. Pero la pasividad pasará de ser

---

<sup>50</sup> En 1953 Colin Cherry estudió el fenómeno de la atención auditiva, acuñando el término "*Cocktail party effect*" demostrando el fenómeno mediante el cual somos capaces de fijar la misma en un estímulo concreto, procediendo a filtrar información considerada como no importante. (Cherry, 1953)



un atributo auditivo a ser un requisito fundamental para la experiencia de las mismas. Esto es inmediatamente manifiesto en la video instalación *The Stopping Mind*. En ella, mediante el uso de estímulos inesperados y arrítmicos busca someter la conciencia del espectador. Este es un ejemplo de la pasividad como elemento capital de su particular concepción de la temporalidad; lo cual habrá de reaparecer en numerosas ocasiones a lo largo de esta tesis doctoral.

## **2.4 La huida del estudio de grabación. El resquicio del tiempo. *Red Tape* (1975)**

En el año 1975, por primera vez, Bill Viola tuvo la posibilidad de trabajar con una cámara portátil en color (Bellour, 1985: 102). Este hecho le permitió comenzar a grabar, de un modo económicamente viable, en el exterior. Las consecuencias de este hecho fueron múltiples y profundamente influyentes en su creación artística.

El primer trabajo llevado a cabo con esta nueva tecnología fue *Red Tape*, en ese mismo año de 1975. La obra consiste en un conjunto de cinco videos<sup>51</sup>, grabados en un corto periodo de tiempo, que funcionan como una superestructura en la cual cada uno de los integrantes está relacionado con una visión global que se busca transmitir. Si bien esta idea formal habría de ser puesta en práctica de nuevo en una obra de gran importancia para nuestro trabajo (*Buried Secrets* a la que pertenece *The Greeting*), esta característica palidece al lado de otros descubrimientos propiciados por la huida del estudio de grabación que lleva a cabo Viola. Prestemos atención a sus declaraciones:

Cuando me alejé de todo lo relacionado con el procesamiento de imágenes y volví a trabajar con situaciones reales de nuevo, la primera cosa que hice fue comenzar a eliminar todos los elementos innecesarios

---

<sup>51</sup> Los cinco videos en los que consiste la serie son los siguientes: *Playing My Soul Music to My Freckles So They Won't Get Lonely*, *A Non-Diary Creamer*, *The Semi-Circular Canals*, *A Million Other Things* y *Return*.

con el fin de volver a lo fundamental. Durante muchos meses me encontré explorando la más fundamental unidad en el video, la cámara y el monitor. En el cine, la grabación es la esencia inseparable del medio. En el video, esto es un paso secundario. Tú no necesitas grabar para hacer video. Lo enciendes, y los circuitos están todos activados, está zumbando, está funcionando. [...] Todo está conectado –un sistema vivo, dinámico, un campo de energía. No existen momentos congelados o separados unos de los otros (Bellour, 1985: 100).

Si bien observamos cómo siguen siendo comentados algunos de los ya citados intereses técnicos de Bill Viola –el video como epítome del directo o su concepción de la percepción como campo–, los mayores hallazgos propiciados por el uso de la cámara portátil tienen que ver con lo que le permite mostrar de lo temporal: su unidad, su inmediatez, la sorpresa<sup>52</sup>. Su interés se amplía radicalmente, pasando de producir obras con una idea y preconcebida, de un marcado acento intelectual, a crearlas tomando como punto de partida lo que ya está ocurriendo, lo que se da en el mundo ante el objetivo de su cámara: la vida y su discurrir.

Viola vive esos momentos con plena intensidad, comenzando también a comprender las posibilidades que le ofrece lo que él llama la “unidad fundamental del video”: la relación entre cámara y monitor. En la siempre cambiante naturaleza toma conciencia de una nueva y capital decisión: cuándo grabar y cuándo no. Descubre con ello su capacidad de registrar un fragmento de lo que él llama “el tiempo real”<sup>53</sup>. Sin embargo, también sabe que este ya será otro una vez grabado. Dejará de ser aquel en el cual el autor estaba y en el que el monitor mostraba aquello hacia lo que apuntaba la cámara, para pasar a ser algo atemporal más allá del momento y lugar en el que fue tomado<sup>54</sup>. Viola adquiere en

---

<sup>52</sup> “Cuando salí al mundo real descubrí que nunca puedes controlar totalmente las cosas. Hay algunos momentos increíblemente bellos en algunas de mis grabaciones que no fueron para nada planeados.” (Bellour, 1985: 103)

<sup>53</sup> “La decisión de grabar consiste en encender la grabadora del video, no la cámara. La cámara está siempre encendida, siempre hay una imagen. Esta duración, este siempre-ahí, puede decirse que es el tiempo real” (Bellour, 1985: 100)

<sup>54</sup> “Grabar algo, creo, no es tanto capturar algo existente, sino crear algo nuevo” (Viola, 1995: 33).

este periodo la concepción del tiempo como un medio inconsútil y heterogéneo en el que somos –lo que terminaría denominando como duración–, por ello sabe que grabarlo es fraccionarlo, es amputarlo y manipularlo; y esta decisión no se puede llevar a cabo a la ligera, pues estará condicionando de un modo absoluto la experiencia de la temporalidad que habrá de tener el espectador que contemple la obra. Las grabaciones, por lo tanto, generan otro tiempo, en relación con el real de la vida, pero distinto. Este tiempo es el germen de la obra, y es conceptualizado por Viola con la palabra inglesa *chute*, y debido a que juzgamos de gran importancia la idea, debemos prestar atención al contexto en el cual él la introduce para posteriormente analizarla:

Estaba dentro [de la cámara], a través de una pequeña apertura y lejos, en otro lugar que existe más allá del tiempo y lugar presente. También supe que ese acceso a ese conducto [*chute*], me permitiría hacer cosas que tan sólo podría *pensar* en hacer normalmente –tales como retroceder con el sonido de una campana a la velocidad del sonido o controlar el rumbo del sol a través del cielo– (Viola, 1995: 33).

En primer lugar, hemos traducido *chute*, inicialmente, de un modo literal como conducto –también podría ser válido rampa–, pero este concepto hace referencia a algo que permite pasar de un lado a otro por una apertura pequeña y frágil, lo cual nos hace creer que es más apropiado el término resquicio; consideramos que capta mejor lo que Viola implica. Este resquicio es de gran importancia por ser el medio a través del cual distintas temporalidades pueden llegar a operar en el seno de las obras de Bill Viola. Con el descubrimiento de la tensión que puede llegar a capturar en un video y las consecuencias que estas inestabilidades pueden tener sobre la temporalidad del espectador, Viola incorpora a su repertorio artístico un conjunto de estrategias formales destinadas a agrietar el tiempo cotidiano. Él mismo hace referencia en el fragmento citado a la capacidad de “retroceder con el sonido de una campana a la velocidad de la luz” y a la de “controlar el curso del sol a través del cielo”. Ambas ideas fueron trasladadas a imágenes, y mostradas literalmente en los videos que conformar *Red Tape*.

La primera situación (fig. 2) aparece en el quinto video de la serie,

llamado *Return*, en el que se ve a una persona –el propio Viola– que se va moviendo con una campana en la mano hacia un lugar que nunca vemos a medida que se suceden los tañidos de la misma; y que con el último tañido termina retrocediendo, instantáneamente, al punto de partida. El tiempo mostrado en el devenir del video ya no es un fragmento de lo que Viola llama tiempo real, sino que es un elemento alterado y manipulado. Un tiempo lleno de resquicios por los que se filtran otras formas de tiempo. Desafiando lo esperado, Viola convoca a la temporalidad del espectador para que intente hacer sentido en la narración dela obra. En obras como esta el tiempo comienza a ser no solo el tema de las mismas, sino un medio a través del cual el video afecta al que las contempla.



2. *Return* (1975)

El movimiento del sol al que hace referencia es el plasmado en *A Million Other Things*. En él se mezclan fragmentos de una grabación llevada a cabo durante ocho horas de un anochecer que, en el montaje final, van

alternándose en periodos de luz y oscuridad con unos sonidos rítmicos de fondo. En una escala de tiempo más amplia que en el ejemplo anterior, sigue poniendo en práctica la potencia de los intersticios. En este caso, estos huecos abren la vivencia del tiempo enormemente, pues presentan al espectador los huecos entre el día y la noche, dos sucesos opuestos. Viola comienza con videos como los que componen la serie *Red Tape* a llevar a sus espectadores por una senda en la que lo temporal no es algo lineal y presupuesto, sino que algo que ha de ser reconstruido a cada momento, algo inesperado, que sorprende. Él cree que con aproximaciones como estas lo que consigue es otorgar al que contempla los videos la posibilidad de sentir *otros tiempos* más allá del inmediatamente real. Lo cual llegará a convertirse en su preocupación fundamental como artista:

Para mí lo más importante a la hora de elaborar videos es desarrollar la habilidad de sentir esos “otros tiempos” como contenidos en el tiempo primario de la experiencia. Tanto el acto de grabar como una experiencia para mí mismo, como la transformación de esa grabación para que se convierta en parte de un hecho futuro, ambas cosas son reales y ambas deben existir en el preciso instante en el que elaboro mi obra (Bellour, 1985: 101).

Aún no hemos llegado al punto en el que Bill Viola defienda el tiempo como el medio específico del video y, por lo tanto, de sus obras –esto no lo hará hasta un texto de 1989–, pero ya estamos observando cómo, al entrar en contacto con las posibilidades aportadas por la video cámara portátil, se amplía su interés por captar y experimentar con el tiempo de un modo distinto al que nos es ofrecido de un modo inmediato. A través de las tensiones, cortes y contrastes que puede presentar en el video mediante los procesos de grabación y edición, Viola se convierte en espectador de sus propias obras y comprende que en el tiempo reside una veta por explorar. Los resultados arrojados al perseguir esta vía serán parte fundamental de algunas de sus video instalaciones más analizadas y estudiadas.

## 2.5 La compleción de la escala: *Hatsu Yume* (1981)

*Hatsu Yume* (*first dream*) es una obra de video elaborada por Bill Viola en 1981, la cual creemos que constituye un hito en su periodo de formación, tanto técnico como personal. En 1981 Viola regresa de Japón a Estados Unidos, tras su estancia en el Centro de Investigación Atsugi. Esta obra es testimonio de este tránsito, pues si bien el material audiovisual que en ella aparece fue grabado en diversos lugares de Japón, la producción fue llevada a cabo en colaboración entre el centro nipón y el Laboratorio de Televisión de WNET/Thirteen en Nueva York.

Si nos centramos en *Hatsu Yume*, en primer lugar, destaca respecto a sus obras anteriores por su duración. Se extiende durante cincuenta y seis minutos, un periodo de tiempo muy largo para obras de videoarte<sup>55</sup>, lo cual presupone y requiere de una gran atención y constancia por parte del espectador. Este hecho, lejos de ser casual, fue una decisión específica del propio Viola, la cual explicó en una entrevista con Raymond Bellour: “El pensamiento es una función del tiempo. Ese es el motivo por el que *Hatsu Yume*, por ejemplo, es tan larga. Realmente quería ir más allá del deseo en esa obra” (Bellour, 1985: 111).

Si bien quizá de un modo exagerado, pues en sus obras posteriores la duración del material audiovisual nunca volverá a aproximarse a tamaña extensión, queda clara la idea de Viola de que sus videos y video instalaciones exigen de una larga contemplación. No son obras de súbita e inmediata comprensión, cuyo mensaje se capte en un golpe de vista. Requieren de un contacto prologando, para que, con el transcurrir del tiempo, sus diversos mecanismos artísticos vayan contaminado progresivamente, de diversos modos, la actividad consciente del espectador. Hasta el punto de permitir que se suscite esa pasividad de la que hablábamos, o un estado contemplativo análogo al del Zen, que pueda llegar a permitir una vivencia distinta de la temporalidad y de uno mismo. Con ello la inmersión será exponencialmente mayor, y la

---

<sup>55</sup> Sirva de ejemplo los requisitos de un certamen como el *Cologne International Videoart Festival*, el cual solicita obras de entre uno y diez minutos de duración.

posibilidad de influir sobre los pensamientos o de generar profundas emociones.

Otra circunstancia por la que esta obra constituye un avance significativo es por el trabajo llevado a cabo en ella en el campo de lo sonoro. En *Hatsu Yume* el sonido también es objeto de modificación técnica temporal, tal como ocurrirá posteriormente en *Passage* o en *The Greeting*. Se empleó un sistema de grabación a través del cual el sonido es recogido por dos vías simultáneas: la propia cámara de video y dos micrófonos cardioides<sup>56</sup> colocados en disposición binaural<sup>57</sup>. Posteriormente, estos sonidos fueron ralentizados durante el periodo de producción del video. La dilatación temporal que en consecuencia acontece tiene como objeto descoser las costuras del tiempo natural, exponer los resquicios por los que se comunican los distintos y diferentes tiempos que él conjura en sus videos y video instalaciones. Lo que anteriormente ya hubiera llevado a cabo con la imagen en la serie *Red Tape*, aquí ocurre también en el sonido. Con ello, podríamos decir, que satura de tiempo la obra. La abre a resquicios que no se experimentan habitualmente, provocando que la obra se enriquezca en lo tocante a lo temporal. Así explica Viola su intención:

Generalmente estoy interesado en el espacio entre/debajo de las cosas del mundo y el sonido no es una excepción. Casi todos los sonidos en *Hatsu Yume* fueron ralentizados a posteriori. Esto reveló extraordinarias texturas y secretos enterrados [...] Lo sentí como si estuviera abriendo las costuras de la realidad (Davies, 2004: 155).

La duración del video, su trabajo con el sonido, todo responde a un

---

<sup>56</sup> Los micrófonos cardioides son utilizados frecuentemente en actuaciones musicales. Se caracterizan por tener un diagrama polar –la forma de radiación que el elemento emite o recoge– con forma de corazón, lo cual explica el nombre.

<sup>57</sup> Las explicaciones técnicas de Viola son recogidas por Rhys Davies:

El sonido fue grabado de dos maneras [...] Siempre estaba grabando sonido con la cámara, que tenía montada un pequeño micrófono. Otras veces, Kira aguantaba un trípode montado sobre una barra con dos micrófonos cardioides colocados en una configuración binaural de 90°, la cual es, generalmente, mi modo preferido de grabar el sonido, pues captura el campo espacial (Davies, 2004: 153).

mismo fin, pero esto no sería nada si lo mostrado en él no tuviera la potencia adecuada. Esta es buscada mediante la fuerza de los contrastes y el juego con las escalas de lo espacial y lo temporal. En un fragmento escrito por Viola sobre de la obra que nos ocupa, ya deja claro su creciente interés en cuestiones existenciales, las cuales pueden ser presentadas mediante pares de oposiciones dialécticas:

Pensaba sobre la luz y su relación con el agua y la vida, y también en su contrario –oscuridad o la noche y la muerte-. El video trata la luz como agua –esta se hace fluida en el canal del video. El agua mantiene al pez como la luz mantiene al hombre. La tierra es la muerte del pez –la oscuridad es la muerte del hombre (Viola, 1995: 80).

Los contrarios, vida y muerte, luz y oscuridad, ordenados en grupos de características similares forman parte del lenguaje artístico fundamental de Viola. Como fruto de la influencia de su interés por la mística, tanto sufí como occidental, los sentidos de estas oposiciones se enfrentan y se entremezclan. Se establece una dialéctica sin resolución que habrá de ser uno de los mecanismos fundamentales de generación de experiencias estéticas utilizados en sus obras. La percepción se ve forzada a soportar los bruscos contrastes de estos pares de estímulos contrapuestos. La atención pasa de la montaña a la noche, del pez muerto fuera del agua a la ciudad nocturna y solitaria. Las asociaciones no paran de generarse en la conciencia. Aquí se observa, si bien aún de un modo incipiente, estrategias que habrían de ser desarrolladas posteriormente de un modo más complejo en *Nantes Triptych* o en *Room for St. John of the Cross*.

Pero, por encima de todo, Viola vuelve a colocar el tiempo: distintas dimensiones de lo temporal y sus recovecos, sus pliegues y sus efectos en el pensamiento del espectador, que busca afectar a la temporalidad del mismo. Esto deviene explícito durante el plano central de *Hatsu Yume*. En el transcurso del mismo –el más largo del video, ocupando unos siete minutos de la duración total–, Viola pone sus conocimientos técnicos al servicio de su visión de lo que el videoarte ha de ser. El plano (fig. 3) muestra una roca, pero, debido al enfoque empleado, no se puede saber exactamente su dimensión; se intuye que el tiempo está acelerado



por el anormalmente rápido movimiento de las nubes. Aproximadamente un minuto después aparecen unas personas al fondo de la imagen a velocidad normal, transmitiendo que el paso del tiempo vuelve a ser el cotidiano. Sin embargo, cuando estas se van acercando a la roca, se percibe que la misma es mucho más pequeña de lo que pudiera parecer al comienzo. Las figuras comienzan a moverse cada vez más lentamente hasta que se apoyan y tocan la roca. La escena concluye con unas personas pasando al lado de ella (fig. 4), moviéndose a una velocidad casi insoportablemente lenta.



3. *Hatsu Yume (first dream)* (1981)

El espectador del video, por tanto, asiste a la paradoja de contemplar una grabación de una roca efectuada a distintas velocidades; lo cual, casi podría ser entendido como un *koán* Zen: ¿cómo se vive el tiempo cuando no se tiene certeza sobre el ritmo del movimiento? Viola juega a acelerar y a detener lo inmóvil; o más bien, podríamos decir, a auscultar la experiencia del tiempo. Pero esto no es sabido al comienzo

del plano, pues el tiempo geológico, el tiempo de la tierra, es de una perspectiva tan inmensamente amplia respecto al nuestro, que no percibimos variaciones, tan solo las nubes dan pistas de no estar ante un tiempo natural. Hasta que no aparecen las figuras humanas, ante las cuales el espectador puede comparar sus escalas temporal y espacial, no aumenta la comprensión de lo que se está viendo.



4. *Hatsu Yume (first dream)* (1981)

El plano, cuyo protagonista es la roca, se siente como un vaivén temporal, como una desconcertante inestabilidad entre distintas velocidades. Las imágenes se van cargando progresivamente de tiempo, hasta que, al ver a las personas, la ordenación temporal se ve forzada a reconfigurarse. En definitiva, la falta de referencias temporales provoca una desordenación en la temporalidad del que contempla el video. *Hatsu Yume* llama a abandonar los medios habituales de percepción y de relación con el mundo, para sumirse en una más profunda relación con la obra y abrirse a lo que esta puede llegar a decir a cada uno. Viola

ofrece una vía para adentrarse en los resquicios generados en el tiempo y explorar el modo en que esto nos afecta. Y con ello acceder a vivir de otro modo la temporalidad. Una vez este camino se ha abierto, nace la posibilidad de vivir un suceso transformador.

El video que hemos comentado en estas últimas páginas, al conseguir aunar elementos técnicos que fueron progresivamente adquiridos en años anteriores, es una de las cimas creativas de Bill Viola en el campo del video monocal. Pero Viola es consciente de las limitaciones a las que se enfrenta en este medio técnico para continuar su estudio de la existencia humana a través del arte. No resulta por ello casual que, durante los años posteriores a la elaboración de *Hatsu Yume*, pasara a centrarse en las video instalaciones. De las características de esta disciplina artística y del uso de las mismas que hace Viola hablaremos en el próximo capítulo.

### 3. LA VIDEO INSTALACIÓN: EL RECINTO DEL TIEMPO

#### 3.1 Origen y características de la video instalación.

Si bien Bill Viola es reconocido fundamentalmente como una de las figuras más importantes del videoarte a nivel internacional, especialmente por su habilidad para despertar profundas emociones al espectador (Rush, 2005: 113), nosotros hemos decidido centrarnos más profundamente en su faceta como creador de video instalaciones. La diferencia conceptual puede llegar a ser, cuanto menos, tenue. Por ello creemos que está justificada una explicación de lo que consideramos una video instalación.

La corriente más extendida en el campo de la teoría del arte divide el videoarte en dos categorías fundamentales: videos mostrados en un solo monitor (*single-screen tapes*), más comúnmente llamado videos monocanal, y video instalaciones. Eleanor Heartney explica esta distinción:

Mientras que el videoarte, en su fase más temprana, solía consistir en una grabación en videos monocanal, el campo se ha expandido durante las últimas cuatro décadas hasta englobar elaboradas instalaciones. Así se han incorporado proyecciones en grandes pantallas, muros de monitores coordinados mediante ordenadores, emplazamientos de marcado carácter teatral, y, recientemente, incluso las más modernas tecnologías interactivas (Heartney, 2002: 15).

Sin embargo, otros historiadores y teóricos del arte no remiten directamente las video instalaciones al videoarte, sino que las enlazan con manifestaciones artísticas diversas, como el arte sacro renacentista<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> “Si bien hay quien no querría calificar al altar de Eisenheim como una instalación, sus múltiples partes ubicadas en un lugar público de culto son evocadas, en cuanto a

—debido al uso del espacio—, o con la pintura y el cine<sup>59</sup>. Tampoco resulta esclarecedor que la obra que suele ser considerada como la primera video instalación, sea más antigua que el videoarte monocanal<sup>60</sup>. Sin embargo, más allá de primacías genéticas de una práctica artística sobre otra, el de las video instalaciones constituye a día de hoy uno de los campos artísticos más fértiles y con mayor producción. Artistas como Nam June Paik, Bruce Nauman o Vito Acconci contribuyeron, desde su afán en desarrollar trabajos en múltiples disciplinas, a abrir una vía que, posteriormente, habría de ser desarrollada por otros como Gary Hill, Douglas Gordon, Pipilotti Rist o el propio Bill Viola. Pero, retomando la cuestión, nosotros nos alinearemos con la línea teórica defendida por Heartney, según la cual las video instalaciones deben ser entendidas como un género propio, pero pertenecientes a la familia más amplia del videoarte.

Si bien, habiendo dejado claro que no existe un claro consenso sobre la filiación de las video instalaciones, en tanto en cuanto disciplina artística respecto al videoarte, sí que se reconocen una serie de características propias de este género que permite un estudio específico. Tomando en consideración la opinión de varios autores<sup>61</sup>, podemos señalar como hechos diferenciales del género de las video instalaciones los siguientes:

- Uso de una temporalidad compleja.
- Gran importancia de la espacialidad.
- Cuestionamiento de la relación sujeto-objeto.
- Existencia de múltiples canales sensoriales de impacto estético.

---

la presentación de dípticos y trípticos, en las video proyecciones que podemos encontrar a día de hoy en galerías de arte” (Rush, 2005: 124)

<sup>59</sup> “En algunos aspectos, estas proyecciones de video, que muchas veces también incluyen color y sonido, participan por igual de la fijeza de la gran pintura y de la temporalidad del cine narrativo” (Foster, 2006:656).

<sup>60</sup> En 1958 el artista alemán Wolf Vostell expuso una serie de equipos de televisión proyectando imágenes distorsionadas, empotrados en muebles y escritorios en el escaparate de una tienda parisina (Rush, 2005: 125).

<sup>61</sup> Merece ser destacada, para la mejor comprensión de la cuestión, la tesis doctoral elaborada por Young Sun Park *Defining Video Space Art within Video Installations in the Context of Spaces and Spectators* (Park, 2005) que recopila gran parte de la bibliografía existente al respecto.

Resulta manifiesto que dichos componentes operan en numerosas disciplinas artísticas, pero es el uso conjunto de las cuatro lo que genera la singularidad de la experiencia propiciada por las obras que pertenecen a este género.

Como ya hemos visto anteriormente, para Bill Viola la experiencia del tiempo es capital en el arte, constituyendo el objeto fundamental de su producción artística; pero él no es ninguna excepción al respecto<sup>62</sup>. Es común que las posibilidades otorgadas por el uso de numerosos canales de imagen sean utilizadas por los creadores de un modo tal que se busque crear dimensiones y ritmos temporales diversos, con el consiguiente conflicto cognitivo en el receptor. Douglas Gordon, en su célebre obra *24 Hours Psycho* (1993), procede a desnaturalizar un ícono de la cultura popular como es *Psycho*, de Alfred Hitchcock, hasta el punto de convertirla en un objeto irreconocible<sup>63</sup>; lo cual se consigue mediante el aumento en las proporciones de proyección, que empequeñece y satura al espectador y, fundamentalmente, por que el film original es proyectado a dos fotogramas por segundo. La video instalación *Fathers* (2005) de Candice Breitz, no manipula el ritmo temporal, sino que superpone diversos estratos temporales que apelan a distintos niveles y objetos de la memoria. Consta de seis canales de video mostrando seis actores de Hollywood de distintas épocas actuando en roles referidos a la paternidad, y las imágenes están editadas de tal modo que no ofrecen la resolución esperada, sino que se repiten en bucle creando con ello una desordenación temporal que redundante en una desestructuración de las expectativas del espectador.

---

<sup>62</sup> Así lo cree Michael Rush cuando afirma que

Las video instalaciones posibilitan la exploración del ‘tiempo’, un concepto capital para los video artistas. Si el tiempo puede ser manipulado de numerosas maneras con un dispositivo de un solo monitor, las posibilidades crecen exponencialmente en video instalaciones que usan varios monitores o superficies de proyección, y en ocasiones varias grabaciones, incrementando de este modo en gran medida las imágenes suscitadas (Rush, 2005: 105).

<sup>63</sup> El escritor norteamericano Don DeLillo dedicaría el comienzo de su novela *Punto Omega* (2010) a recrear la experiencia del protagonista de la misma al contemplar dicha video instalación. “Cuando un actor movía un músculo, cuando los ojos pestañeaban, era una revelación. Cada acción se fragmentaba en componentes tan dispares del conjunto que el observador resultaba aislado de toda experiencia” (DeLillo, 2010: 15).

El segundo elemento fundamental de las video instalaciones, su exploración y uso de la espacialidad, contribuye a que las experiencias que ofrecen este tipo de obras sean difícilmente comparables a las de otras artes visuales. Ya que como dice Peggy Gale: “La experiencia [de una video instalación] tiene lugar en NUESTRO espacio, no ‘allí’ en el mundo bidimensional de las imágenes” (Gale, 1986: 14). Este cambio de régimen de recepción de la obra con la apertura del espacio que lleva a cabo una video instalación conlleva múltiples consecuencias:

El espacio es considerado ahora como un ingrediente activo, no simplemente como algo representado sino algo a lo que el artista da forma y define, capaz de envolver y sumergir al espectador en una situación de mayor alcance y escala. Se crea el efecto de que uno entra en el espacio interior de la obra de arte... y se le presenta algo más parecido a una serie de condiciones que un objeto finito. Trabajando con el casi ilimitado potencial de estas aumentadas, y espacialmente más complejas, circunstancias, el artista es ahora libre para influir, determinar –e incluso gobernar– las sensaciones del espectador. La presencia humana y la percepción del contexto espacial se han convertido en materiales del arte (Gopnik, 1991: 110).

La video instalación de Bruce Nauman *Performance Corridor* (1969), da testimonio de esta idea. Nauman colocó, originalmente en la galería Nicholas Wilder de Los Ángeles, una serie de muros que creaban angostos corredores, siendo transitables tan sólo algunos de los mismos. Mientras los visitantes de la muestra intentaban recorrerlos, eran grabados por la espalda y su imagen era proyectada a lo largo de los mismos pasillos por los que buscaban avanzar. En palabras de la crítica Margaret Morse, la experiencia que vivió ante la obra fue “como si mi cuerpo hubiera sido despegado de mi propia imagen, como si la base de mi orientación en el espacio hubiera sido retirada de debajo de mis pies” (Rush, 2005: 130). Más allá de lo discutible de la novedad de esta *recuperación* del espacio en la experiencia estética, la cual no sería tal si tenemos en cuenta ideas como la de Viola respecto a la identidad propia de los edificios sacros que encontró en Florencia, sí que es innegable la importancia conferida a lo espacial en las video instalaciones.

Se deriva directamente de este uso de la espacialidad el cuestionamiento de la relación objeto-sujeto. En las video instalaciones el sujeto ya no es un observador que gobierne la obra, no establece una relación de dominancia sobre la misma, pudiendo elegir cuándo observar o escuchar, si no que ahora está *en* la obra. La participación del individuo es obligada y condiciona la experiencia de la obra, ya que en función de su localización en la misma, la experiencia varía<sup>64</sup>. Una obra que sirve como epítome de esta característica es *Interiors* (2002) de Doug Aitken. Una video instalación en la que el visitante se encuentra rodeado de diversas grabaciones audiovisuales aparentemente inconexas. A causa de la arquitectura de la obra, el espectador no podrá contemplar a la vez más de uno de los videos, pero, sin embargo, no podrá evitar que le llegue constantemente el sonido de todos ellos. Con lo cual es relegado a una posición de impotencia respecto a la video instalación: esta siempre se le escapará a la observación global, pero, a su vez, la escuchará como un todo, independientemente del punto de su interior en el que se encuentre.

Lo cual nos lleva a la cuarta y última de las características, la existencia de múltiples canales de impacto estético. Si bien el videoarte, aun en el caso del uso de un solo monitor, ya incorpora información audiovisual, la complejidad multisensorial puede llegar a ser cualitativamente mayor. Frente a la linealidad de la percepción del primero, derivada de la quietud y frontalidad con la que afrontamos su observación, todo esto se rompe en la experiencia del segundo. El sujeto, por el hecho de estar dentro de la misma, percibe de un modo espacial; el sonido y lo visual ya no es algo que esté enfrente de uno, sino que le rodea en un todo complejo y mutable no aprehensible por completo en un solo instante. Lo háptico entra en escena. Podríamos comenzar definiendo lo háptico de un modo fisiológico, pues al fin y al cabo es un concepto trabajado en el estudio de la percepción humana. Para la biología, lo háptico sería

---

<sup>64</sup> En palabras de John Ravenal:

Al contrario que la audiencia estacionaria de una película, los espectadores de las video instalaciones a menudo son participantes activos que se mueven alrededor del espacio de la misma. La aguzada conciencia de la condición de ser un espectador a menudo se convierte, de algún modo, en el tema de la obra (Ravenal, 2000: 2).



“el sistema de percepción multisensorial mediante el cual englobamos lo espacial, lo táctil, y la propiocepción mediante los que se relacionan nuestro cuerpo y el entorno en función de nuestra posición y condición” (Lee, 2010: ii). Sin embargo, el creciente interés mostrado por esta categoría sensorial desde la filosofía –fundamentalmente por la tradición francesa derivada de Maurice Merleau-Ponty y su interés por el cuerpo en la relación con el mundo–, hace recomendable tener en cuenta su opinión. Jacques Derrida habla de lo háptico como aquello que “abarca virtualmente todos los sentidos donde sea que se aproximen a una proximidad [...] lo háptico es lo que suelda a lo cercano” (Derrida, 2011: 185-186). Tentativas conceptuales como la de Derrida, son cercanas a las experiencias descritas por el propio Bill Viola cuando visitaba edificios religiosos en Florencia. Ya que desde la antigüedad el estudio de las proporciones aplicado a la arquitectura fundamentó la idoneidad de formas específicas de acuerdo al fin<sup>65</sup>. En lo háptico se integran lo visual y lo auditivo, ya que sin la participación de al menos uno de estos sentidos no podríamos interiorizar la forma de un lugar. Pero no se queda en ellos, sino que deriva en una experiencia propioceptiva, es decir, de uno mismo. Es algo que cala en la percepción propia y que puede llegar a ejercer influencia sobre el resto de actividades de la conciencia.

### **3.2 Bill Viola y las posibilidades de la video instalación.**

El tiempo, el espacio, la relación sujeto objeto y el todo de los sentidos han sido las características fundamentales que hemos acotado de las video instalaciones como disciplina artística, pero estos elementos también han surgido en diversos momentos de los dos primeros capítulos de esta tesis. Por ello, resulta natural constatar el modo en el que Viola fue progresivamente mostrando un creciente interés respecto al campo de la video instalación. Si bien desde sus primeros pasos en la

---

<sup>65</sup> Baste apuntar el *decorum* de Vitruvio expuesto en *Los diez libros sobre la arquitectura*: “no debemos construir templos de acuerdo a las mismas reglas para todos los dioses, ya que el proceso de cada rito sagrado varía entre los diferentes dioses” (IV. viii. 6)

década de los setenta llevó a cabo algunas obras pertenecientes a esta disciplina artística –véase *Il Vapore* durante su etapa florentina, o *He Weeps for You*–, el periodo en el que elaboró el mayor número de video instalaciones fue entre 1983 y 1995<sup>66</sup>.

Antes de discutir las ideas de Bill Viola a cerca de la video instalación como género artístico, y plantearnos sus características distintivas respecto a otros creadores, es necesario dejar constancia del poco interés que Viola muestra por las clasificaciones cerradas y excluyentes<sup>67</sup>. Por ello, hay que puntualizar que no entendemos las video instalaciones como una ruptura radical respecto a otras obras suyas, sino como una serie de creaciones cuyas particulares facetas le permiten dar un paso más allá en la constante exploración que, con su arte, lleva a cabo de la posibilidad de ahondar en el autoconocimiento de la condición humana. Ya que él mismo ha reconocido en ocasiones las peculiaridades de las video instalaciones y cómo estas constituyen un apropiado medio para conseguir una acción más profunda en el espectador.

Las instalaciones sirven para crear una profunda experiencia porque afectan a tu cuerpo y a tu mente. Son muy significativas en la relación del lugar del hombre en la sociedad porque estamos de nuevo aprendiendo a pensar con nuestros cuerpos y el espectador se integra en la obra de arte (Samaniego, 1993: s. p.).

Le permiten a Viola la elaborar un recinto controlado estrictamente en

---

<sup>66</sup> Un catálogo razonado de la producción artística de Bill Viola se puede encontrar en *Viola on Video* (Utrera, 2011). En el año 1983 Viola presentó las video instalaciones *Room for St. John of the Cross*, *An Instrument of Simple Sensation* y *Science of the Heart*. Su año más prolífico en esta disciplina artística, fue 1992, en el cual presentó *Heaven and Earth*, *What is Not and That Which Is*, *Threshold*, *To Pray Without Ceasing*, *Wound*, *Nantes Triptych*, *The Sleepers*, *The Arc of Ascent* y *Slowly Turning Narrative*. Por último, en 1995, en la Bial de Venecia presentó la serie *Buried Secrets*, compuesta de cuatro video instalaciones y una instalación exclusivamente sonora.

<sup>67</sup> Así lo defiende Viola:

Las reglas para el artista en última instancia no vienen de la historia del arte, o de las corrientes actuales, ideas o modas; ni siquiera de los materiales en sí mismos. Estos son solo materiales con los que trabajar. Las reglas reales vienen de uno mismo. El único método es el autoconocimiento, y sus únicos parámetros son aquellos del Don, de recibirlo y de pasarlo (Viola, 1995: 212)

el que apelar tanto a lo sensible como a la racional. Sin embargo, más allá del complejo dualismo mente-cuerpo que parece profesar Viola<sup>68</sup>, su postura se podría condensar de la siguiente manera: el cuerpo y la mente se hallan en constante conflicto debido a la sociedad en la que vivimos<sup>69</sup>. De ahí que uno de los objetivos de su arte sea el de reflexionar sobre esa escisión e intentar ofrecer una atalaya desde la que el espectador la asuma e intente, en cierto modo, repararla. Llegar, mediante los sentidos, a lo más profundo del ser; afectar de distintos modos a la conciencia; despertar recuerdos y provocar la emergencia de cuestiones. Y es que cuando Viola habla de sentidos no parece que se refiera estrictamente a los sentidos clásicos fisiológicos, sino al sentir, de un modo más general. Por ello, como defendemos en este trabajo de investigación, en la raíz de este distinto modo de sentir se encuentra un distinto modo de *sentir* el tiempo, es decir una nueva temporalidad.

Retomando las reflexiones sobre la video instalación, un hecho capital es la profunda unión que permite entre obra y espectador. Cuando un visitante se encuentra en el interior de una obra de Viola, como *Slowly Turning Narrative*, es posible que alcance un estado en el que las imágenes que esta proyecta y las de su propia conciencia se mezclen, hasta un punto cercano a lo indiscernible. Esa idea es expresada por Viola en un poema suyo:

El cuerpo como lo inconsciente.  
El cuerpo como la mente.  
El paisaje como el cuerpo.  
La mente como paisaje.  
La disolución del yo en el desmoronamiento  
del dentro/fuera.  
La piel como membrana conceptual

(Viola, 1995: 146)

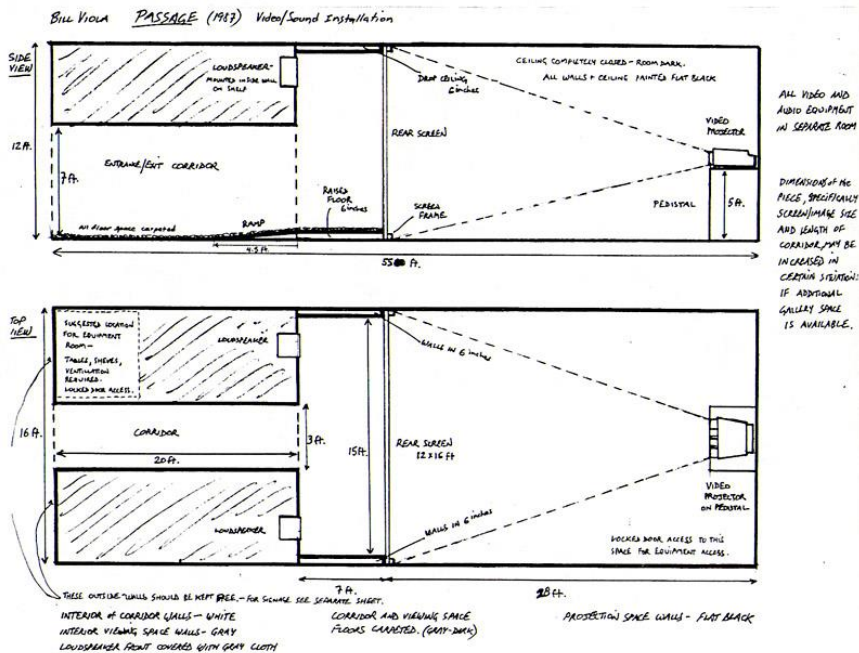
---

<sup>68</sup> Sirva como ejemplo su afirmación: “El medio ambiente físico que nos rodea es uno y lo mismo con nuestro cuerpo, pero la naturaleza es en sí misma una forma de la mente” (Viola, 1995: 236).

<sup>69</sup> “Debemos revisar nuestros viejos modos de pensar que perpetúan la separación cuerpo y mente. Estas cuestiones niegan gran parte de la respuesta cultural que ha dado el mundo a las cuestiones de la mente, del ser y de uno mismo” (Viola, 1995: 243).

Estos versos podrían constituir los mandamientos artísticos de Bill Viola y la experiencia que busca ofrecer mediante sus video instalaciones. No en vano, dejan perfectamente claro uno de sus intereses fundamentales: la identificación profunda entre obra y espectador, el anhelo de establecer, entre ambos polos, un vínculo que enriquezca y tenga influencia sobre el visitante, a través de la mediación de lo corporal y de lo sensorial. Y es que Viola sabe que este es el único modo de cambiar el mundo de aquel que se sitúa ante su obra. Para ello utiliza todas y cada una de las cualidades que este género artístico le ofrece. Una vez más, nos encontramos en la dualidad planteada en el corazón de este trabajo: la concatenación entre los medios artísticos y la experiencia estética. En palabras de David Morgan: “Las instalaciones de Viola están cargadas de la convicción de que los rituales tradicionales religiosos pueden ser simulados en una obra de arte, con el fin de alcanzar algo de la transformación espiritual originada en el contexto original” (Morgan, 2004: 105).

Para buscar dichos fines, Viola utiliza una serie de estrategias comunes en sus video instalaciones. Concibe la espacialidad de sus obras como un cosmos preciso y autónomo. Como el paisaje de un lugar exacto y único que ha de servir como nexo entre lo interno y lo externo (Viola, 1995: 253). Hemos visto que a la hora de elaborar una obra como *Chott el-Djerid (A portrait in Light and Heat)* utilizó grabaciones de lugares tan dispares como Saskatchewan y el desierto tunecino, pues bien, en el caso de las video instalaciones, busca crear lugares igualmente específicos. Utilizando con este fin, fundamentalmente, la arquitectura y disposición de los elementos en cada obra. Esto se hace palpable al observar los planos de una obra como *Passage* (fig. 5), en los que se registra hasta el mínimo detalle espacial de un modo totalmente preciso.



## 5. Planos de *Passage* (1987)

Las dimensiones espaciales de cada obra son una característica tan distintiva de cada obra como lo son los contenidos audiovisuales de las mismas. El efecto buscado en el receptor empieza por la experiencia de un espacio concreto. Y, para potenciar la vivencia de dicho espacio, Viola busca aislar en sí misma cada video instalación y al espectador respecto al espacio externo. Para ello elabora, en algunas de sus obras y cuando el recinto expositivo así lo permite, un pasaje oscuro y estrecho por el que acceder al interior de la misma. Con el fin de recluir tanto temporal, sensorial, intelectual, como espacialmente al espectador<sup>70</sup>. Todo ello, para que el paisaje externo (la obra) y el interno (la mente) se comuniquen de la forma deseada por Viola y del modo más directo posible. Plantea sus video instalaciones como “ambientes de una narrativa total en los cuales el espectador es sumergido” (Townsend, 2004: 123).

<sup>70</sup> “El aislamiento es una característica distintiva de muchas de las obras de Viola, lograda por un corredor oscuro que separa la instalación de cualquier otra parte de la muestra” Townsend, 2004: 127

Su cuestionamiento del paradigma sujeto/objeto es puesto en práctica de muy diversos modos siendo uno de los fundamentales la oscilación en la información sensorial entre la abstracción y la representación<sup>71</sup>. También ha de ser tomado en consideración el modo en el que las distintas fases audiovisuales se suceden, sin permitir el acomodo del espectador. Sirva de ejemplo *The Stopping Mind* y su intento de despojar al visitante de cualquier dominancia sobre la obra. Este se verá forzado a limitarse a un rol desacostumbradamente pasivo ante la imposibilidad de adivinar cuándo acontecerá la transición entre los dos ritmos tan radicalmente distintos de presentación audiovisual con los que opera la obra. Esta y otras estrategias similares pueden responder a la voluntad, por parte de Viola, de “traer a la conciencia aquello que está más allá del nivel del que nos solemos pecar, pero que no es inaccesible” (Youngblood, 1986: 3). En otras ocasiones, Viola recurre a la utilización de imágenes desenfocadas, con una elevada granulación o saturación, que a su vez contrastan con otras absolutamente nítidas, como es el caso de *Room for St. John of the Cross*. En lo auditivo utiliza tanto voces susurrantes, que tienden a fundirse y a condicionar el propio hilo de pensamiento, así como sonidos de baja frecuencia que recuperan el concepto hindú de la vibración cósmica del “Om”<sup>72</sup>.

Este conjunto de técnicas provoca una suspensión de la relación clásica de dominio sobre la obra por parte del observador. Así se incide en explorar la posibilidad de ser cuestionado por la obra, en una suerte de inversión copernicana de la tradicional experiencia estética. Sirva de ejemplo el testimonio de David Morgan: “El visitante y el artista se enfrentan el uno al otro, como interrogadores mutuos, o prisioneros de fuerzas invisibles y crueles. Estamos en su cuerpo y en su cabeza, y es terrorífico” (Morgan, 2004: 98).

---

<sup>71</sup> En palabras de David Jasper: “El arte de Viola, entre la abstracción y la representación, no solo provoca preguntas que abren posibilidades, sino que reestructura las categorías y los paradigmas que gobiernan nuestro pensamiento y nuestra imaginación” (Jasper, 2004: 185)

<sup>72</sup> “Este concepto está relacionado con la filosofía hindú del sonido o vibración cósmica, ‘Om’, el cual está siempre presente, durando sin comienzo ni final, en todo lugar del universo, procediendo todo de él” (Viola, 1995: 61).

El último aspecto que hemos juzgado característico de las video instalaciones es el de los múltiples canales de impacto estético. En referencia a esto, como hemos visto incluso en sus videos monocal, Bill Viola siempre ha defendido la idea de una percepción sensorial integrada, lo que él denomina “campo de percepción”. La cual, por la naturaleza del medio, es explorada de un modo aún más profundo en las video instalaciones. En las mismas tiene a su alcance múltiples canales de video así como numerosas fuentes de sonido, pudiendo con ello organizar el espacio con una complejidad mucho mayor. De este modo trae el cuerpo a la primera línea de contacto con la obra, el cuerpo como membrana conceptual que recibe las impresiones que han de terminar por condicionar la mente. Y es en la mente donde opera lo temporal. Pero debido a la capital importancia que otorgamos a este aspecto en la presente tesis doctoral, hemos creído necesario dedicarle un apartado específico.

### **3.3 La temporalidad y las video instalaciones de Bill Viola. Una declaración sobre el tiempo.**

Para estudiar en su justa perspectiva la compleja temporalidad puesta en práctica por Bill Viola en sus video instalaciones, es necesario tomar como punto de partida el concepto de “tiempo real” que tratáramos en el capítulo anterior. Viola hablaba de él como el siempre-ahí de la cámara. Es decir, el tiempo en escala 1:1 con la realidad; el fluir sincrónico de la misma y lo que esta enfoca previo a toda edición. Ese es el inicio, el todo del que es necesario partir. Con la grabación se llevaba a cabo una necesaria fragmentación de esta globalidad, operada con la elemental acción de decidir qué grabar y qué no. Y con esta decisión comienzan a surgir los resquicios que permitían a Viola llevar a cabo la libre manipulación del tiempo. Este proceso creador ya estaba presente en algunos de sus videos monocal, pero en las video instalaciones las posibilidades aumentan exponencialmente.

En este género artístico Viola tiene la capacidad de crear obras que en

sí mismas *son* resquicios. Ya no se ve limitado a usar un medio unidireccional –un espectador enfrente de un video–, sino que puede utilizar la tridimensionalidad de un entorno. Debido a que el espectador, en una video instalación, se halla dentro de la obra, las distintas presentaciones del tiempo envuelven al visitante por completo. El buscado efecto en los videos de hacer partícipe al espectador del tiempo que se le muestra, en estos entornos se convierte en un fenómeno mucho más poliédrico. Algunas de las video instalaciones de Viola, como es el caso de *Room for St. John of the Cross*, pueden llegar a funcionar como verdaderas constelaciones compuestas de distintos mecanismos temporales que generan, más fácilmente, experiencias más complejas que las que puede ofrecer un video monocal. El visitante de la obra percibe un diálogo de distintas voces temporales que su percepción, activa o pasivamente, busca coordinar, lo cual puede conllevar –tal como lo explica Agamben en un texto sobre las obras de Viola– a tener que lidiar con una “saturación del tiempo” (Agamben, 2010: 11).

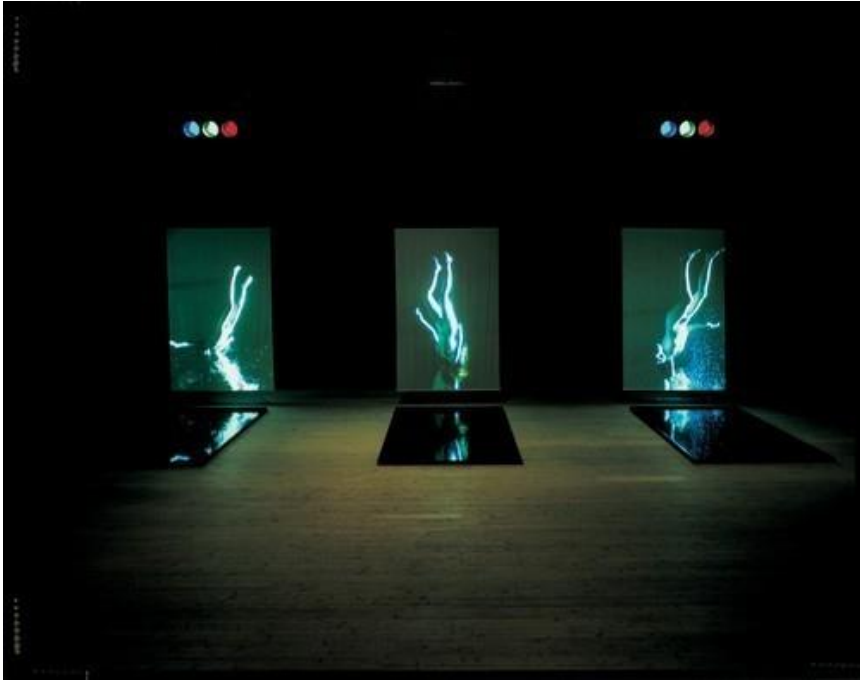
El propio Viola reconoce que le resulta insuficiente, para lo que busca ofrecer mediante sus obras, la concepción cotidiana del tiempo lineal. Le interesan mucho más las temporalidades paralelas propias de obras medievales o renacentistas, que disponen varias acciones de un mismo personaje en una misma obra<sup>73</sup>. Lo cual es ejemplificado en *Stations* (1994) (fig. 6), donde se ofrecen simultáneamente a la contemplación distintos niveles temporales, los cuales a su vez son amplificados y desdoblados por el uso de losas de granito pulidas que funcionan como espejos de cada una de las tres proyecciones audiovisuales. Y a este elemento ha de sumarse otro nivel de presentación temporal que opera en *Stations*. Pues, más allá de los distintos ritmos de cada imagen, cada una de las imágenes muestra distintos momentos del ciclo vital de la vida del hombre: la juventud, la madurez y la vejez. Es esta una práctica frecuente en Viola, el cual usa estas cronologías tanto del hombre como de la naturaleza –día y noche, vida y muerte–, para conseguir un eje

---

<sup>73</sup> Al respecto afirma que: “Los artistas del siglo XV no se sentían abrumados por la idea de que la representación óptica estuviese encerrada en un momento de tiempo único, y por ello podían mostrar a la misma persona en varios lugares de un mismo paisaje, y en un mismo cuadro” (Utrera, 2011: 258).



temporal plagado de intersticios con el que tensar y condicionar las vivencias del espectador<sup>74</sup>.



6. *Stations* (1994)

Sin embargo, aunque Bill Viola recurra en numerosas ocasiones al tiempo como tema explícito de sus obras, incluso en los casos en los que este no presenta esta importancia manifiesta, lo temporal sigue yaciendo en el fondo de las mismas, como el elemento último capaz de suscitar en el espectador reflexiones sobre distintos aspectos de su propia existencia. Y es que, como reconoce en una entrevista, nuestra particular relación con lo temporal se encuentra en la raíz de nuestra naturaleza, ya que “es a los seres humanos, a través de su más alta conciencia, a quienes se les ha dado el conocimiento del tiempo, la

---

<sup>74</sup> “Los ciclos temporales –tanto diarios, como anuales o la vida completa- son una parte crucial de los trabajos de Viola [...] Viola usa frecuentemente estructuras cíclicas en sus trabajos para expresar esta idea” (Townsend, 2004: 67).

habilidad de entender el yo en el tiempo junto con la capacidad de anticipar y recordar” (Pühringer, 1995: 59).

Estas palabras arrojan claves fundamentales para poder comprender la importancia que Viola otorga a lo temporal y, por ello, su voluntad en explorarlo como medio capaz de generar experiencias particulares en el receptor. La existencia mortal del hombre, su condición de un ser que se siente acotado entre el nacimiento y la muerte, que puede ser consciente del devenir en el que se halla inmerso, le convierte en un ser eminentemente temporal. El hombre nunca permanece igual a sí mismo. Pero es que el video, tal como explica el propio Viola, posee una naturaleza similar<sup>75</sup>. La imagen del video no permanece, no conoce la quietud absoluta; constantemente muta. De esta simpatía entre ambas naturalezas<sup>76</sup>, Viola extrae la doble premisa que articula esta tesis: el tiempo como medio capaz de transmitir experiencias diferentes al espectador de las video instalaciones y la temporalidad como modo de percibir las y con la subsiguiente afección potencial de cualquier proceso consciente. Obra y espectador se ven conectados por el compartido discurrir en lo temporal. La obra es tiempo y *genera* tiempo. El ser humano es en el tiempo y percibe y procesa tiempo. Esto nos lleva a recuperar la cita utilizada en la primera página de la introducción de esta tesis doctoral, haciéndolo con la confianza de que, si bien en ese momento inicial era necesaria para articular nuestro discurso, ahora, con un fragmento del viaje ya llevado a cabo, esta cobra más sentido.

No es el monitor, o la cámara, o la cinta, el material básico del video, sino el tiempo en sí mismo. Una vez comienzas a trabajar con el tiempo

---

<sup>75</sup> “Una imagen nace, brilla delante de nuestros ojos y muere en la oscuridad. En cuando hay un tren de imágenes secuencialmente desarrollándose en el tiempo, hay ‘una imagen que nos mueve’ y con ello, por necesidad, un comienzo y un final” (Viola, 1995: 205).

<sup>76</sup> Lo justifica con las siguientes palabras:

El espectador ve solo una imagen cada vez en el caso de las películas de video, y, llevado aún más al extremo, solo el trazo que desaparece de un punto de luz en el caso del video. En todo caso, el todo no existe [...] Movimiento conceptual y físico se igualan, la experiencia se convierte en lenguaje y un extraño tipo de concreción emerge de la enormemente abstracta y metafísica naturaleza del video (Viola, 1995: 204)

como elemento material, has entrado en el dominio de un espacio conceptual. Un pensamiento es una función del tiempo, no un objeto concreto. Es un proceso de desdoblamiento, el camino por el que evoluciona un momento vivo. Ser consciente del tiempo te introduce en el mundo del proceso, en imágenes móviles que encarnan el movimiento de la conciencia humana en sí misma. Si la luz es la materia básica del pintor o del fotógrafo, entonces la duración es la materia prima de las artes temporales del cine y del video. La duración es a la conciencia como la luz es al ojo (Viola, 1995: 173).

Este fragmento, perteneciente a un texto que recibe por parte de Viola el elocuente título de *Statement 1989*, ciertamente funciona como una declaración de intenciones de su concepción del arte y de la importancia concedida al tiempo. Las consecuencias filosóficas y neurocientíficas que se pueden extraer del anterior párrafo son múltiples y saldrán a relucir en múltiples ocasiones en partes posteriores de esta tesis doctoral. Sin embargo, por el momento, nos ceñiremos a hablar de un modo genérico del interés de lo temporal en el arte de Viola.

Su concepción del pensamiento como algo que discurre en el tiempo, le permite postular que mediante distintas experiencias del tiempo se pueden provocar distintos modos de pensar. Y es la manipulación de los ritmos y de los patrones de la imagen y del sonido, lo que provoca que el mensaje que estos portan comience condicionando la conciencia temporal del espectador y que, desde este punto de partida, se produzca un efecto sobre otros procesos como la atención o la rememoración. El prolongado contacto que sus obras requiere –sirva de ejemplo el ya discutido video monocanal *Hatsu Yume*–, con presentaciones temporales alejadas de la falaz linealidad de la vida cotidiana, que buscan traer a lo perceptible experiencias temporales caracterizadas por el fluir y por la interconexión, tiene efectos inesperados:

Captura un objeto con tu mirada y míralo fijamente durante un rato largo. Gradualmente irá tomando el poder de tu mente y se convertirá en tus pensamientos. Eso es por lo que la duración es un elemento importante en mi trabajo –cultiva la habilidad de ver “a través” de los objetos– (Viola, 1995: 150-151).

Tal como lo explica Viola, tras un tiempo en contacto con la obra, la misma permea sobre la temporalidad del espectador. Lo que es mostrado, por mor de estar alejado de lo habitual, va interaccionando con la propia percepción del tiempo –o temporalidad–, completándose y cuestionándose mutuamente en un enriquecedor diálogo. Ante sus obras no se contempla un presente individualizado en instantes independientes, no se va formando una cadena de sucesos unitarios aislados, sino que se busca generar una red de interrelaciones con lo que se acaba de mostrar y con lo que siente que se va a ver, lo cual es capaz de generar aperturas –o intersticios por utilizar el término de Viola–.

El paisaje interno y el externo se funden, ya no hay sujeto u objeto, sino un todo que se expande en la conciencia sin, quizá, llegar a encontrar una respuesta exacta. Porque la mayoría de las obras de Viola no son una narración temporal que contenga un final, sino que en su mayor parte son bucles que tienden a lo atemporal, son creaciones que buscan poner al espectador en contacto más con un proceso que con una narración estructurada –el caso de *The Greeting* podría constituir, hasta cierto punto, una excepción–.

Pero más allá de esto, sus creaciones no se empeñan en dar respuestas, pues eso sería desvirtuar el *koán*, Viola plantea, mediante sus obras, preguntas. Sitúa al espectador en un entorno en el que le da los estímulos necesarios para poner en marcha cuestionamientos, para encaminarse hacia su interior, hacia la posibilidad de su propia e intransferible transformación. Y esto lo hace valiéndose de ritmos, de formas del tiempo que encierra en estímulos audiovisuales condicionados también por la espacialidad. Por decirlo con Agamben: “[Los videos de Viola] no inscriben las imágenes en el tiempo, sino el tiempo en las imágenes” (Agamben, 2010: 11). De ellas mana un tiempo que golpea y contagio, de ahí que creamos que sus obras son capaces de hablar desde y con ese otro tiempo. Considerándolas capaces de transportar más allá de lo cotidiano, de cuestionar el ritmo de la relación habitual con el mundo. Todo ello encaminado a establecer un puente bidireccional entre presentación temporal y temporalidad que dé pie a diversos movimientos y afecciones en el espectador. Los tiempos se

entremezclan, y la temporalidad del visitante se abre desbordada, se dilata por lo desacostumbrado que se le pone delante<sup>77</sup>.

Lo sensorialmente perceptible llega a ser un agente de lo temporal, siendo esto último lo que termina por erigirse como el verdadero medio estético en las video instalaciones de Viola. Porque si bien su arte no renuncia en ningún momento a la sensualidad, no se queda ahí; busca remontar la corriente de percepción humana, profundizando hasta la esencia misma del ser humano: su conciencia entendida como proceso subyacente. Y ahí, a ese lugar en el que están nuestros recuerdos, nuestra idea de nosotros mismos, nuestras intenciones futuras, nuestros miedos o nuestros deseos, llega valiéndose de la transformación de la propia temporalidad –el cual rige el modo mediante la cual nos relacionamos y percibimos el mundo– al ponerla en contacto con un tiempo desbordado que él denomina duración. Y es a ese contacto entre ambos aspectos del tiempo donde quiere llegar Viola, porque es ahí donde existe la obra de arte de un modo efectivo. Porque ese es el lugar definitivo en el que alcanza la obra su razón de ser; tal como lo reconoce Viola en esa cita que ya usáramos en la introducción:

He terminado por darme cuenta de que el lugar más importante en el que mis obras existen no es el museo o la galería, o en la sala de proyección, o en la televisión, ni siquiera en la pantalla de video, sino en la mente del espectador que la ha visto. De hecho, es solo allí donde puede existir (Viola, 1995: 173)

Ahora, ya podemos decir que tenemos clara la estrategia y el fin de Bill Viola: a partir de lo sensorial –en todas sus variantes–, mediante el condicionamiento de los ritmos de las imágenes, busca afectar a la temporalidad del receptor y, a través de esto, llegar hasta la mente –la conciencia– del mismo, el lugar definitivo de la obra. El rol de lo temporal en las video instalaciones ha comenzado a ser aclarado, su actividad como nexo entre obra y receptor, ha sido apuntada. El

---

<sup>77</sup> “En lugar de abrir el ahora al pasado, a la experiencia no vivida que se materializa en objetos, la experimentación estética de Viola con los nuevos medios intensifica el ahora al sobrecargarlo literalmente con estímulos” Hansen, 2004: 610.

siguiente paso consiste en estudiar una serie de obras para ver cómo esto ocurre diferencialmente en el seno de cada una de las mismas.



## 4. EL PERIODO DE LA SÍNTEISIS (1983-1995)

El año elegido como punto de partida para el periodo de producción en el que hemos decidido centrarnos es 1983. El cual es significativo en la trayectoria de Bill Viola por varios motivos: 1983 es el año en el que lleva a cabo su primera exposición individual internacional, en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París, en la cual presentará tanto videos como video instalaciones. Esta tuvo lugar justo después del periodo de viajes y aprendizaje técnico que hemos recorrido y discutido en esta tesis doctoral. También es en este año de 1983 en el que lleva a cabo una de sus obras más significativas y estudiadas: *Room for St. John of the Cross*.

La fecha de conclusión del periodo es 1995. Este fue el año en el que Bill Viola representó a los Estados Unidos en la cuadragésimo sexta edición de la Bienal de Venecia. En la misma presentó cinco trabajos interrelacionados bajo el nombre de *Buried Secrets*. Estas obras funcionan como clausura de una época y como transición hacia una nueva, ya que *The Greeting* —la última de las video instalaciones que constituye la serie— explora el efecto de la cámara lenta en el receptor utilizando una técnica híbrida entre video y película cinematográfica, un recurso que aún a día de hoy Viola sigue empleando en muchos de sus trabajos. Por ello creemos que, dada la significancia y la relevancia de la bienal veneciana, así como de su trabajo desarrollado a tal efecto en relación a su singladura individual, esa serie constituye un hito que justifica que ahí concluyamos nuestro análisis.

Otro hecho que ha de ser tenido en cuenta, es que en esta franja temporal es cuando Viola concentra su labor creativa en las video instalaciones. Por último, no pueden ser omitidas, debido a la estrecha interrelación entre la vida y la obra de Bill Viola, dos sucesos de tremendo impacto emocional: el nacimiento de su primogénito Blake en 1988, y la muerte de su madre en 1991. Ambos hechos, el segundo mostrado de un modo literal, se encuentran reflejados en una obra tan representativa de su trayectoria como *Nantes Triptych*.



Al denominar a este periodo como “periodo de la síntesis”, queremos recalcar la convicción de que es en este intervalo en el que las obras de Bill Viola alcanzan una mayor complejidad y sintetizan en el más alto grado sus creencias –filosóficas, espirituales y sobre la condición humana– así como su desarrollo técnico. Ya en 1995, con motivo de la citada exposición en Venecia, se aprecia un proceso de simplificación en los elementos que conforman sus obras, como el mismo artista reconoce en algunas entrevistas concedidas durante esas fechas<sup>78</sup>. Viola pasará, a partir de ese momento, a centrarse, casi de un modo exclusivo, en el poder de las imágenes a cámara lenta para transmitir y reflejar distintos tipos de emociones, algo que ya es apuntado y explorado en *The Greeting*.

El listado de obras y de la serie que estudiaremos en este capítulo es el siguiente: *Room for St. John of the Cross*, *Passage*, *The Stopping Mind*, *Nantes Triptych*, *Slowly Turning Narrative* y *Buried Secrets*.

---

<sup>78</sup> Así lo reconoce en una entrevista conducida por Alexander Pühringer y Otto Neumaier que tuvo lugar en 1995:

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

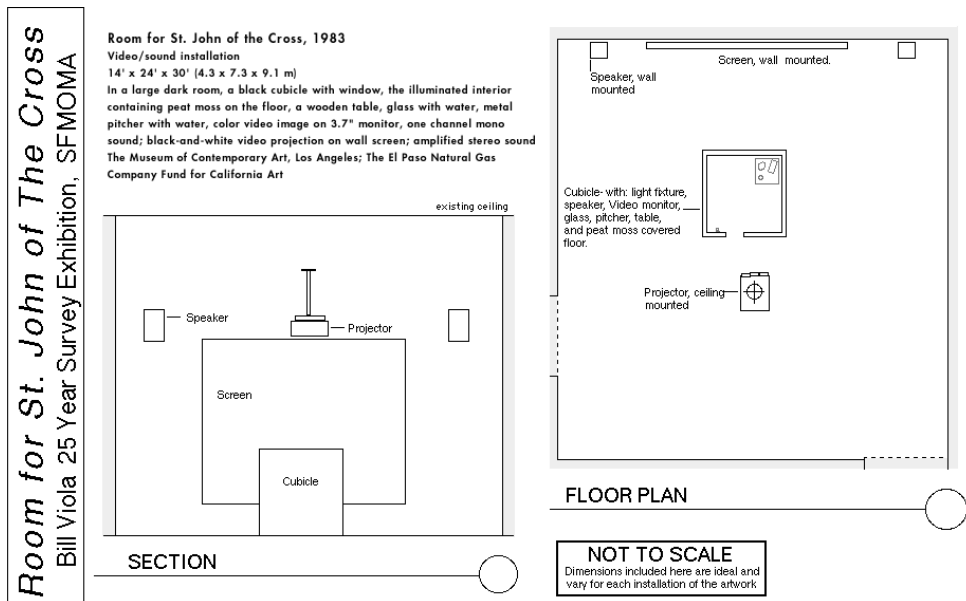
[Viola:] Algo de esto, sí. Pero creo que me es difícil mirar el desarrollo de mi propio trabajo. Tengo miedo de pensar demasiado en ello, porque entonces cuando trabajo me temo que el próximo paso sea meramente lógico. Pero déjeme intentar responder. En los años 80 me interesaban mucho los objetos y las imágenes, lo que ocurre cuando pones un objeto frente a una imagen, como en *Science of Heart*. [...] Así que quizá ahora todas estas cosas diferentes con las que he estado trabajando durante veinte años estén confluyendo. Para mí, lo que realmente está ocurriendo puede compararse con el aprendizaje de tocar el piano, cuando en cierto punto, simplemente cierras los ojos y te olvidas de las claves y del piano, y solo tocas música. Quizá ocurra lo mismo aquí; todas estas ideas y áreas que me han interesado, filosóficas, religiosas, espirituales, la condición humana, están juntándose y ahora, sobre todo después de una experiencia como la muerte de mi madre o el nacimiento de mi hijo, los materiales que utilizo (videocámaras, proyecciones, altavoces, etc.) se convierten en solo otro modo de hablar de estas cosas, y la propia discusión se vuelve más importante que la naturaleza de los materiales (Pühringer, 2005: 64-65).

La discusión de cada una de las mismas la dividiremos en dos partes: estructura y análisis de la obra. Comenzaremos, pues, con los aspectos técnicos que conformar cada una de ellas, ayudándonos de los comentarios y esquemas de Viola siempre que estos estén disponibles. A continuación llevaremos a cabo un análisis formal, el cual tendrá como fin identificar los elementos característicos de las video instalaciones encargados de provocar la presentación del tiempo específica de cada una. A fin de entroncar de un modo satisfactorio este análisis artístico con el posterior estudio de la filosofía de la temporalidad y de las cuestiones neurocientíficas afines, buscaremos extraer, de cada una de las video instalaciones analizadas, su tema principal en lo tocante a lo temporal. No queremos con ello decir que este sea el único interrogante planteado por cada una de las obras en cuestión, sino que, de acuerdo con nuestro análisis, ese es el aspecto que ella interroga de un modo más acuciante. Estos elementos funcionarán como cabos a los que nos iremos asiendo en la segunda y tercera parte de esta tesis doctoral; estos serán las balizas que marcarán el rumbo, a través del cual intentaremos desbrozar la relación entre los mecanismos estéticos mediante los que Viola pone en jaque la experiencia cotidiana del tiempo y el efecto en el espectador. Con ese fin, sucintamente, los recogeremos al final del presente capítulo de un modo integrado.

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

### a) Estructura de la obra.

Los planos de la video instalación, tal como fue concebida originalmente por Bill Viola, son los siguientes:



7. Plano de *Room for St. John of the Cross* (1983)<sup>79</sup>

Al introducirse en la video instalación (fig. 8), el visitante se sumerge en una sala oscura (cuyas dimensiones aproximadas son 4,3 x 7,3 x 9,1 m), con un cubículo mucho menor en el centro de la sala (1,5 x 1,5 x 1,8 m).

<sup>79</sup> Todos los planos mostrados de las obras de Viola en este capítulo proceden del portal dedicado por el San Francisco Museum of Modern Art a Bill Viola (SFMOMA, 1999).



8. *Room for St. John of the Cross* (1983)

En el recinto externo se observa una proyección de imágenes de montañas –en este caso Sierra Nevada en California– en blanco y negro. Las cimas proyectadas en la pantalla externa muestran una alternancia constante de cercanía y lejanía provocada mediante el uso del zoom durante la grabación, así como un movimiento absolutamente agitado e inestable. Esto se consiguió mediante la decisión de Bill Viola de grabar dicho fragmento subido al techo de un coche mientras este avanzaba por una carretera cercana a las montañas (fig. 9). A su vez, dichos registros audiovisuales se intercalan con otros llevados a cabo a mano alzada. Todas estas imágenes son acompañadas, en la zona externa de la video instalación, con la emisión de un sonido de una ventisca, similar al que uno puede encontrarse en un territorio montañoso, proyectado a un volumen elevado.



9. Proceso de grabación de *Room for St John of the Cross* (1983)

El interior del cubículo es accesible tan solo mediante una ventana que este posee en uno de los laterales. Desde ella se observa un suelo cubierto de un tipo de musgo descompuesto, una mesa de madera con una jarra y un vaso de agua; además de un monitor de video y sonido (fig. 10). Salvo este último elemento, todo busca emular la celda en la que estuvo recluido San Juan de la Cruz desde el 3 de diciembre de 1577 hasta mediados de mayo de 1578 en el convento de los frailes carmelitas de Toledo. En la pequeña pantalla en el interior del cubículo se proyectan imágenes en color de otra montaña, en este caso el Monte Rainier, situado en Estados Unidos en las inmediaciones de Seattle. Las mismas fueron grabadas de un modo encaminado a que no se apreciara ningún movimiento, transmitiendo una sensación de quietud espiritual que contrasta con las percibidas en el espacio periférico de *Room for St. John of the Cross*. En el mismo hueco central se oye la grabación de la voz del video artista barcelonés Francesc Torres, recitando en castellano fragmentos de cuatro poesías de San Juan de la Cruz<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> En concreto, los poemas elegidos son “La noche oscura”, “Coplas hechas sobre un éxtasis de alta contemplación”, “Coplas del alma que pena por ver a Dios” y “Otras coplas a lo divino”.



10. Detalle de *Room for St. John of the Cross* (1983)

## b) Análisis de la obra

Antes de profundizar en la experiencia de la obra y los mecanismos temporales que operan en la misma, resulta enriquecedor recurrir a las anotaciones dejadas por Viola durante el proceso de reflexión que terminó por engendrar *Room for St. John of the Cross*. En las mismas afirma que

el cubículo representa el yo. La obra representa el estado de auto comprensión. El centro es calmado y extraño, una sólida escapatoria de la turbulencia externa, donde todo es ruidoso y desordenado. El yo se da cuenta de sí mismo a través del aislamiento, el cual se convierte en una sólida defensa para con el desorden exterior. La montaña del interior está quieta y fija –la externa es turbulenta y continuamente en movimiento–. Calma, estabilidad en el centro de la tormenta. El cubículo es una prisión. Lo externo representa la imaginación, lo interno la realidad. El mundo exterior es más interesante que el interno, pero el interno es lo que es aceptado (las restricciones). Uno es hecho

prisionero, pero la mente es libre para deambular. Confinamiento solitario / libertad espiritual (SFMOMA, 1999: s. p.).

El punto inicial de análisis, tras haber explicado la disposición de la obra y leer las palabras de Viola, es que la obra recurre a distintos niveles de oposición, siendo el fundamental de ellos, como apunta Amador Vega en un texto sobre esta obra concreta, el contraste radical entre “el caos del mundo exterior y la paz del mundo interior” (Vega, 2007: 98). Es por lo tanto una tensión espacial llamada a remedar una espiritual: el espacio circundante que presenta una desasosegante tormenta audiovisual y el recinto interior calmado y sosegado. Esta circunstancia es enfatizada mediante el establecimiento de una serie de oposiciones binarias: la oscuridad externa, frente a la luz interna; la tensión de las imágenes de las montañas de la sala, la quietud de la montaña del cubículo; el ensordecedor ruido de la naturaleza, la quietud de la voz que recita poesía; el libre devenir en el espacio circundante, la constricción obligada para adentrarse mínimamente en el volumen central. Una presentación sensible a través de distintos modos sensibles que van desde lo visual hasta lo háptico, pasando por lo auditivo, del oxímoron místico que Viola empezara a desarrollar en obras de video anteriores.

Teniendo en cuenta una de las premisas fundamentales de la concepción del arte propugnada por Bill Viola, la cual no es otra sino la identificación del “paisaje como cuerpo, de la mente como paisaje” (Viola, 1995: 146), debemos analizar qué más se esconde tras esta dicotomía. Lo primero que resulta patente es la naturaleza dialéctica de *Room for St. John of the Cross*<sup>81</sup>, al establecer dos polos sensoriales que se oponen y que demandan al espectador, para que este pueda alcanzar una visión global de la obra, deambular por la misma y experimentar los distintos lugares y sus diversos patrones audiovisuales y, con ello, sus efectos sobre la temporalidad. Podemos por lo tanto entender la obra

---

<sup>81</sup> “*Room for St. John of the Cross* de Viola es una dramática metáfora tanto de la soledad y de la angustia como de las fuentes de la fuerza, mostrada a través de una dialéctica entre el tumulto aterrador de la naturaleza y la tranquilidad interna de la mente.” Bernier, 2010: 19

como una disposición espacio temporal que requiere de una progresiva integración, que busca suscitar una reflexión sobre lo apropiado de una síntesis que mitigue esa tensión y que permita que el oxímoron sea sentido en toda su potencia enriquecedora y no meramente como una antinomia. Ya que cualquiera de los dos recintos, con sus dos temporalidades diametralmente opuestas –la violenta del exterior, la más espiritual del interior–, supone una experiencia radicalmente distinta para el espectador. Sin embargo, al fin y al cabo, ambas constituyen parte de una experiencia unitaria de la obra. Creemos estar por lo tanto ante una obra que busca un desarrollo, que sugiere una exploración de los recintos y de sus distintos ritmos, para que estas devengan imágenes en la conciencia del espectador en el fluir del tiempo y que se cuestionen unas a otras. De este modo nos aproximamos a lo que, según Amador Vega, es “la problemática principal de la obra de Viola: la percepción de las imágenes mentales y su expresión inevitable en el tiempo” (Vega, 2007: 99).

Nos hallamos, por tanto, ante una tensión que no es resoluble de un modo físico, pues, al fin y al cabo, no es posible para el espectador introducir su cuerpo totalmente en la celda central. La obra pareciera sugerir que el único modo de buscar el equilibrio entre ambos regímenes sensibles es mediante la actividad del espíritu, o dicho en una terminología más acorde a esta tesis doctoral, mediante la capacidad de la conciencia para relacionar ambos dominios. Por ello debemos tomar en cuenta la *via negativa* teológica que practicara y defendiera San Juan de la Cruz de un modo radical<sup>82</sup>, y de la cual el propio Viola se declara seguidor, calificándola como un rasgo común entre Oriente y Occidente (Viola, 1995: 249). Este interés en la *via negativa* nos ofrece otras claves

---

<sup>82</sup> En palabras de Hans Urs von Balthasar:

Por más que Juan de la Cruz vive de la tradición y adopta en su obra partes enteras de semejantes esquemas ascensionales (como los ‘*decem gradus amoris*’ de San Bernardo y del Pseudo-Tomás de Aquino), su crítica de todo acto y estado del alma le coloca más allá de todas estas ascensiones. No se trata ya de una construcción cauta de la *via negativa* combinada con la *via positiva* en orden a una *via eminentiae*, sino, como en la rítmica originaria del Areopagita, pero de una manera todavía más consecuente e inexorable, de una ganancia total en una pérdida total, de tomar tierra naufragando, de saltar a paso firme previo quebranto de todas las escalas (von Balthasar, 1987: 128).



para el análisis de la obra, ya que Viola afirma:

Me identifico con el rol del místico en el sentido de seguir una *via negativa* –al sentir que la base de mi trabajo se halla en el desconocimiento, en la duda, en estar perdido, en las preguntas y no en las respuestas– y reconozco que la obra que personalmente considero más importante vino de no saber qué estaba haciendo en el momento en el que la estaba elaborando. Este es el poder del tiempo cuando saltas del precipicio hacia el agua y no te preocupas de si hay rocas justo debajo de la superficie (Viola, 1995: 250).

Más allá de que Viola considere *Room for St. John of the Cross* como su obra más importante<sup>83</sup>, lo fundamental para nuestro análisis es su afán en recalcar la importancia de sentirse perdido, desorientado existencialmente, como vía de acceso a la comprensión. Es decir, la dialéctica que hemos detectado en esta video instalación funciona al servicio de la generación de una sensación de extravío temporal, espacial, conceptual e incluso existencial. La estrategia empleada por Viola es la ubicación del espectador en el seno de una obra que imposibilita situarse en un lugar en el que sentirse físicamente a salvo; forzando con ello que sea la actividad de la conciencia la que, tras tomar contacto con los poemas y las circunstancias vitales de San Juan de la Cruz, reflexione y se interrogue sobre la potencia del espíritu humano aun en las situaciones más penosas.

Es por lo tanto esta una video instalación destinada a tensar la actividad consciente del espectador. Gracias a distintos ritmos en los componentes audiovisuales, a una precisa espacialidad y al uso de elementos con un simbolismo preciso, se generan dos ambientes con unas temporalidades radicalmente distintas, las cuales no pueden ser vividas simultáneamente. Se establece por tanto un transcurso de la

---

<sup>83</sup> Pues a *Room for St. John of the Cross* es a la que se refiere al final del texto, ya que, tal como explica Kurt Wettengl

no fue hasta la completación de *Room for St. John of the Cross*, expuesta por primera vez en 1983, cuando Viola, previamente familiarizado con la poesía teológica del místico español, se comenzó a familiarizar con su extremadamente compleja prosa teológica (Wettengl, 1999: 254).

experiencia en el que forzosamente se ha de alternar el intenso mundo exterior con puntuales vivencias del calmado reducto interno. Para que ambas conformen una vivencia relacionada, se le demanda al espectador que abrace un estado de abandono de los límites de lo corporal –con reminiscencias de la *via negativa*<sup>84</sup>– ante lo que está sintiendo. Que se abra a una forma de conciencia y de temporalidad más allá del aquí y del ahora; una voluntad de buscar, como dijera Viola “la calma en el corazón de la tormenta” (Viola, 2004: s. p.)

---

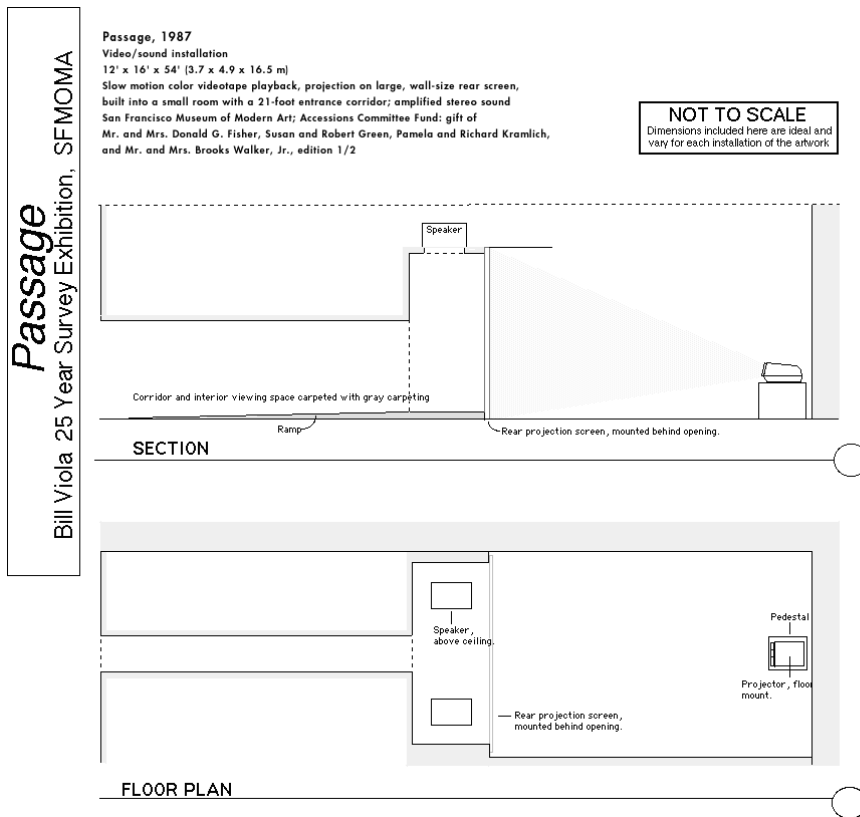
<sup>84</sup> Si bien hemos visto que Viola reconoció no estar familiarizado con las honduras de la *via negativa* defendida por San Juan de la Cruz mientras elaboró *Room for St. John of the Cross*, y que fue su posterior y continuado interés por esta rama mística lo que le llevó a ver una coherencia que dijo haber captado intuitivamente, creemos justificado apuntar que este abandono de lo corporal presenta reminiscencias con la *via negativa*. Incidiremos más adelante en las posibles concomitancias de la experiencia, pero de momento baste un fragmento de la *Noche Oscura* de San Juan, para comprender lo que Bill Viola puede querer insinuar cuando llama a vivir la tensión entre confinamiento solitario y libertad espiritual:

En acabándose de aniquilarse y sosegarse las potencias, pasiones, apetitos y afecciones de mi alma, con que bajamente sentía y gustaba de Dios, salí del trato y operación humana mía a operación y trato de Dios, es a saber: mi entendimiento salió de sí, volviéndose de humano y natural en divino; porque, uniéndose por medio de esta purgación con Dios, ya no entiende por su vigor y luz natural, sino por la divina Sabiduría con que se unió. Y mi voluntad salió de sí, haciéndose divina, porque, unida con el divino amor, ya no ama bajamente con su fuerza natural, sino con fuerza y pureza del Espíritu Santo; y así la voluntad acerca de Dios no obra humanamente. Y, ni más ni menos, la memoria se ha trocado en aprensiones eternas de gloria (San Juan de la Cruz, 1996: 480-481)

## 4.2 *Passage* (1987)

### a) Estructura de la obra

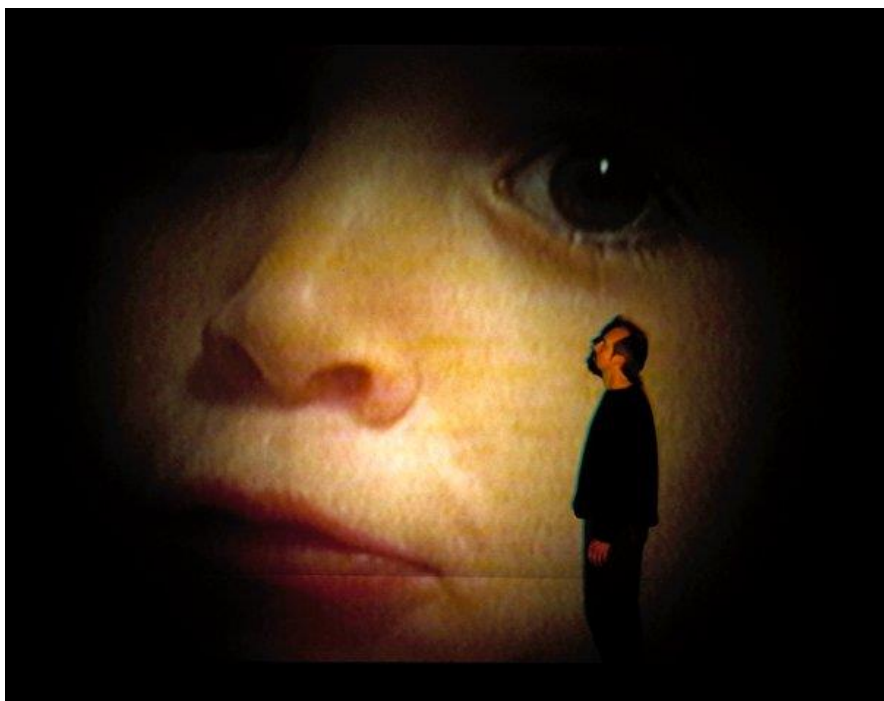
La disposición espacial de la video instalación, de acuerdo con los diseños de Bill Viola, es la siguiente:



11. Plano de *Passage* (1987)

La obra incluye un angosto pasillo sin luz de una decena de metros, el cual hay que recorrer para acceder a la sala en la que se proyecta el video. Las dimensiones de este espacio son demasiado reducidas como para captar la totalidad de lo proyectado en un solo golpe de vista, puesto que el recinto apenas posee un metro de fondo, mientras que la pantalla

presenta unas dimensiones de 4,5 x 3,5 m. Las imágenes mostradas pertenecen a una grabación de un cumpleaños infantil. La duración original de la misma es de veintiséis minutos, pero esta es proyectada a 1/16 de la velocidad normal, por lo que se extiende hasta las seis horas y media de duración. La relación entre el tamaño de la pantalla y el espacio interno de la video instalación es tal que obliga a una gran proximidad, causando que las figuras que aparecen en el video se perciban a un tamaño mucho mayor del natural (fig. 12). El sonido también se emite ralentizado a la misma velocidad que las imágenes, desde dos altavoces situados en el espacio interior de la video instalación, por lo que las palabras y ruidos se convierten en sonidos indescifrables. Además, estos son proyectados a un volumen más elevado que el propio de la grabación original.



12. *Passage* (1987)

## b) Análisis de la obra

La característica que gobierna de un modo absoluto la video instalación es la de desproporción, tal como lo reconoce el propio Viola<sup>85</sup>. Todo desborda, por distintos motivos, al espectador: espacio, imagen, sonido y tiempo. Todos los aspectos confluyen para imposibilitar al espectador situarse en un lugar óptimo desde el que procesar, con herramientas y modos acordes a lo cotidiano, lo que se le ofrece a los sentidos. Antes siquiera de adentrarse en *Passage*, el estrecho trayecto que sirve para acceder al espacio del video cimenta esta desproporción. Pues, por una parte, tan solo permite que desde el exterior de la video instalación se vea un fragmento de lo proyectado (fig. 13). De este modo asume un rol limitador de lo que acontece en el interior, exigiendo una cercanía con el contenido audiovisual para poder percibirlo en su totalidad; y una vez ante la obra el gran tamaño de la pantalla no hará sino empequeñecer al espectador. Pero, por otro lado, el conducto también funciona como una cesura, como el necesario aislamiento entre lo íntimo y lo público, un hiato que separa ambos dominios<sup>86</sup>. En definitiva, este angosto tránsito incide en la necesidad de *mezclarse* con la obra para interiorizar el mensaje de la misma. Presentando la paradoja según la cual en *Passage* no existe ningún lugar desde el que contemplar la obra cómodamente, ya que, por los motivos expuestos, “la percepción de la celebración por el espectador alterna entre una vista fragmentaria y unas impresiones casi totalmente borrosas” (Wolff, 1999: 324).

Pero más allá de esto, centrándonos en los mecanismos temporales que le son propios, lo que llama la atención de *Passage* es el ritmo de las imágenes y del sonido, la antinatural lentitud con la que ambos son

---

<sup>85</sup> Así lo explica en declaraciones sobre la obra:

La concibo como un modo de cambiar la escala de algo –ese hecho breve que es extendido hasta hacerlo monumental en términos temporales [...] Y así – como el mundo de un niño que es mucho más expansivo y de mayor tamaño que el mundo que conocemos como adultos– este trabajo es una especie de intento de buscar vivir la experiencia de un modo distinto (SFMOMA, 1999: s. p.).

<sup>86</sup> “El aislamiento es una de las características de muchas de las obras de Viola, lograda mediante un oscuro corredor que separa la instalación de cualquier otra parte de la exposición.” (Townsend, 2004: 127).

emitidos. Esto provoca que se revelen elementos a la percepción consciente que de otro modo permanecerían velados para el espectador. El primer testigo de esta capacidad de ver lo que era invisible fue el propio Viola, quien, al observar la grabación de la fiesta infantil ralentizada, “se quedó boquiabierto al observar la felicidad literalmente creciendo y expandiéndose a lo largo de los rostros de los sujetos” (Hansen, 2006: 261).



13. Vista externa de *Passage* (1987)

Esta experiencia sembró en su arte lo que habría de germinar en *The Greeting* y, posteriormente, en un gran número de obras<sup>87</sup>. Nos estamos refiriendo al mecanismo temporal más sobresaliente de *Passage* y de otras

---

<sup>87</sup> “Este momento fundacional [la elaboración de “*Passage*”] dio a Viola una percepción de lo que serviría como catalizador para su arte posteriormente” (Hansen, 2006: 261).

creaciones de Viola: hacer que el espectador se enfrente a ritmos temporales desacostumbrados, frecuentemente mostrados a cámara lenta. Este hecho provoca que el visitante toma contacto con esos otros tiempos que surgen a través de los resquicios que Viola abre y que, lo que nos importa aún más, afecten a su temporalidad. Si bien las limitaciones técnicas de esta obra<sup>88</sup>, respecto a otras en las que también empleó recursos similares, tienen un efecto particular: las imágenes discurren espasmódicamente, a medio camino entre la quietud y el movimiento, reincidiendo en la imposibilidad de un lugar propicio desde el que establecer una relación cómoda con la obra. *Passage* es una obra que presenta un tiempo cuarteado, que remite a otros tiempos que no están presentes en la imagen, tiempos que, de otro modo, se escaparían al que contemplara la grabación original.

Viola ofrece más tiempo para procesar una información que, de si no fuera presentada de este modo, podría ser tachada de irrelevante. Sin embargo, las imágenes del cumpleaños infantil, al otorgárseles esta inmensidad y rotundidad, pueden pasar de ser sentidas como algo banal a convertirse en algo que impacte y reverbere intensamente con sucesos vitales de quien las contempla. Pues el hecho de que hayan de ser contempladas pegado a ellas, sumado a la circunstancia de tener que prestar atención cara a cara a un tiempo descosido, hace que lo cotidiano se sienta como algo distinto<sup>89</sup>, quizá, casi como algo propio. Lo que se está viendo es mostrado mediante un tiempo que pareciera estar demasiado saturado como para discurrir fluidamente, que se demora y que se arrastra; como si necesitase del espectador a cada segundo para seguir en marcha. En definitiva, Viola busca que se mire a la realidad a través de otra temporalidad, una en la que se aprecia el germinar de las emociones y su desarrollo, confiando en que, de este modo, lleguen a

---

<sup>88</sup> En esta video instalación de 1987 Viola aún utiliza como técnica de grabación exclusivamente el video, por lo que, debido a las limitaciones del dispositivo, al proyectar las imágenes a cámara lenta se aprecian en la obra unos saltos temporales que ya no serán perceptibles en *The Greeting*. Pues en este caso, así como en otras obras posteriores, utilizará un proceso técnico mixto de película y video.

<sup>89</sup> “[Ante *Passage*] lo que llega en un nivel estrictamente sensorial de percepción es un confuso lío de datos y sensaciones que no se pliegan a las reglas convencionales del tiempo y el espacio” (Morgan, 2004: 91)

convertirse en algo lo suficientemente sorprendente como para ser capaces de desestabilizar los procesos de temporalidad habituales del visitante. En pocas video instalaciones se puede comprender mejor cómo en este género artístico el espectador está *en* la obra, y, en este caso, *en* el tiempo de la obra.

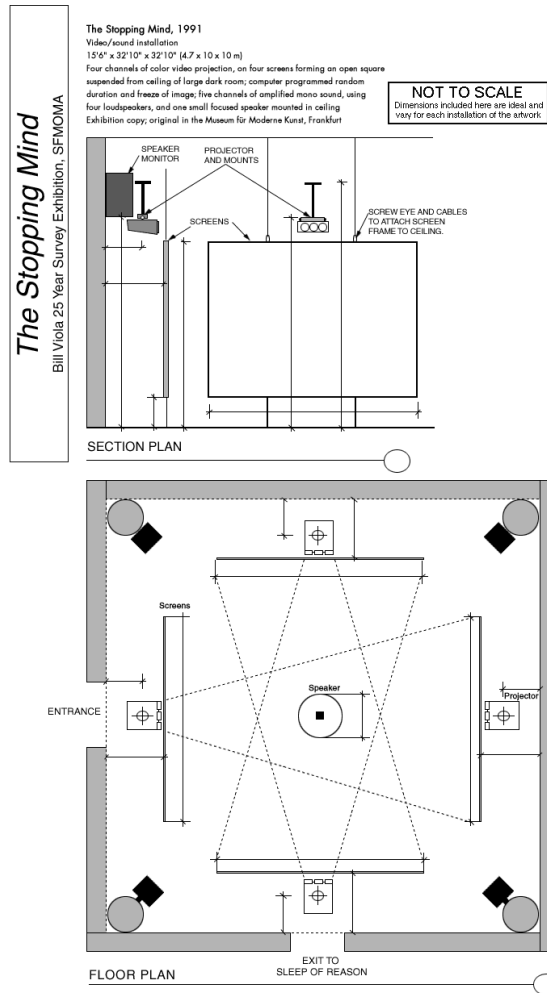
En resumen, Viola lleva a cabo un zoom temporal y espacial sobre unas imágenes que podrían ser recuerdos de cada uno, buscando que el espectador se vea sobrepasado y que, al ceder ante ellas, termine por sentir el nacimiento, desarrollo y desaparición de una risa o de un llanto durante periodos inusitadamente extendidos casi como propios. Busca desestructurar la relación con lo cotidiano mediante la obligación a la conciencia temporal de procesar información de un modo desacostumbrado. Viola persigue poner de relieve las barreras que los sentidos imponen a nuestro tráfico con lo que nos circunda, el modo en el que estos suturan la realidad y la deforman; y cómo esto, incluso en un caso como el de una fiesta de cumpleaños de una niña, puede hurtarnos elementos sobre los que reflexionar y mediante los que arrojar nueva luz sobre nuestro ser.



### 4.3 *The Stopping Mind* (1988)

#### a) Estructura de la obra

El diseño de la obra que analizaremos a continuación es el siguiente:



14. Plano de *The Stopping Mind* (1991)

*The Stopping Mind* es una video instalación formada por un espacio cúbico de 10 m de lado y unos 4,5 m de altura, en su interior hay cuatro

paneles, suspendidos de cables, que ejercen como pantallas; los cuales crean, a su vez, un nuevo espacio cúbico de dimensiones menores (fig. 15). En las cuatro esquinas de la sala se encuentran, respectivamente, cuatro altavoces. Estos, junto a un quinto de tipo parabólico, situado en el centro del techo de la sala, aportan el elemento auditivo a la obra.



15. *The Stopping Mind* (1988)

Las imágenes proyectadas responden a múltiples temáticas: grabaciones de elementos de la naturaleza, de tipo urbano (fig. 16), diversas figuras humanas, objetos de la vida cotidiana, etc. Si bien se puede percibir en las mismas “un vago antagonismo entre la naturaleza y lo urbano” (Rogers, 2006: 203). Las cuatro pantallas de video están sincronizadas para mostrar motivos relacionados entre sí (pero nunca el mismo en dos pantallas a la vez), pero los temas se van sucediendo sin aparente orden lógico. Los cuatro focos de proyección se hallan conectados a un ordenador que genera patrones aleatorios de periodos de movimiento acelerado –breves fogonazos en los que las imágenes discurren a un ritmo frenético y acelerado–, y otros de quietud en los que las imágenes se detienen por completo. Por ser más exactos, los periodos de imagen

fija pueden durar desde unos pocos segundos hasta un minuto; los episodios de movimiento caótico son también de duración variable, e independiente de los de calma, extendiéndose estos entre uno y quince segundos. De este modo, aunque el video proyectado dure 36 minutos, debido a la imprevisibilidad temporal de ambos periodos, y al proceso casi aleatorio de generación de imágenes, se genera un bucle potencialmente infinito, pues solo la primera y última imagen de cada ciclo de dichos 36 minutos es la misma. La consecuencia es que la obra nunca es la misma para el espectador, permanezca el tiempo que permanezca en el interior de *The Stopping Mind*.



16. *The Stopping Mind* (1988).

El audio que se percibe es de dos tipos. Mediante los altavoces situados en las esquinas se emiten los sonidos propios de cada panel. Cuando las imágenes están fijas son emitidos a un ritmo de acuerdo al natural (y a un volumen agradable); sin embargo, cuando las imágenes estallan en movimiento, los sonidos elevan su intensidad y se aceleran hasta generar un caos sonoro. Por otro lado, hay un sonido continuo de fondo – emitido por el altavoz central situado en el techo– pero que solo es

perceptible en los momentos de calma. El mismo es una grabación del propio Bill Viola recitando un texto de un modo susurrante pero a una velocidad, si bien no modificada técnicamente, notoriamente elevada<sup>90</sup>.

## b) Análisis de la obra

Dentro de la gran importancia que juega lo temporal en gran parte de las obras de Bill Viola, y el uso que hace de ello como medio para condicionar la experiencia estética, hay algunas en las que el tiempo y la exploración de su relación con la conciencia se convierte en el tema manifiesto de la obra. Uno de estos casos, sin duda, es *The Stopping Mind*, como el propio Bill Viola afirma:

[*The Stopping Mind*] trata sobre la paradoja del pensamiento (memoria) y de la experiencia –la subyacente propensión de la mente para retener o frenar la experiencia y la naturaleza dinámica de tanto la experiencia como del perpetuo movimiento de la conciencia en sí misma (Viola, 1995: 213).

Con *The Stopping Mind*, de nuevo, nos encontramos ante una obra en la que se busca privar a la conciencia del espectador de una recepción calmada. En este caso se la fuerza a intentar integrar dos flujos temporales, contrapuestos a muchos niveles que se suceden. En primer lugar, las imágenes van alternando sin un patrón definido su temática, fomentando con ello un desorden perceptivo y conceptual en el

---

<sup>90</sup> El texto presenta una gran extensión, pero un fragmento del mismo, para captar el tono general del mismo, es el siguiente:

El espacio es como una gran nube negra de blando algodón, callada e ingravida. Una masa blanda y negra que aprieta mi cuerpo. Puedo sentirla lentamente apretando mi cuerpo. Presionándome. Todo se está cerrando. Cerrando alrededor de mi cuerpo. Cerrándose a mi alrededor hasta que solo permanece un pequeño hueco. Una pequeña apertura alrededor de mi rostro permanece. Más allá de esto –el olvido de la nada. El olvido de la nada. Más allá de esto solo hay oscuridad. Solo hay negrura. No hay nada (Viola, 1995: 216).

espectador que puede ser catalogado como “shock”<sup>91</sup>. En segundo lugar, estas imágenes, son presentadas mediante dos patrones radicalmente distintos que se van intercalando sin que exista posibilidad de poder anticipar el momento exacto en que el tránsito ocurrirá. Los episodios acelerados poseen una violencia tal que difícilmente pueden ser procesados de un modo neutral, sino que pudiera ser que infundieran un tono emocional que incitase al espectador más a protegerse ante ellas que a analizarlas. Por otro lado, las imágenes detenidas parecen no buscar suscitar una experiencia de paz, sino de tensa incertidumbre, ante el desconocimiento del momento en el que se provocará la siguiente acometida de caos audiovisual. Pero si analizamos los planos congelados, estos también resultan antinaturales por otro motivo: su quietud no es lo propio de un medio como el video. El cual, como hemos discutido anteriormente, se caracteriza por únicamente ser capaz de generar la ilusión de la detención del movimiento. Por lo tanto, esa artificialidad de la imagen resulta desconcertante<sup>92</sup>.

Si analizamos el conjunto de estos elementos, todos ellos contribuyen a crear un tiempo cargado de incertidumbre e incómodo ya que el

tiempo aprisionado de las imágenes fijas puede desencadenarse en cualquier momento, y una vez se ha sido testigo de ello, el potencial inmanente para la reacción violenta está constantemente presente en el espacio de la obra (Viola, 1995: 214).

Por lo tanto, pudiera entenderse que ese tiempo detenido no busca

---

<sup>91</sup> “Viola usa imaginería inmensamente sugerente que causa un shock al ser mostrada, primero evocando un específico estado de ánimo o trayectoria emotiva, y luego revelando lo que parece ser una ruptura o un fin que despierta los sentidos” (Jewett, 2008: 86).

<sup>92</sup> Así defiende su postura Holly Rogers:

Con el recuerdo del movimiento fresco, las imágenes congeladas parecen una pausa o una interrupción en lugar de algo completo. Allí donde el perfectamente establecido lenguaje de la perspectiva y del enfoque en la fotografía puede sugerir un sentimiento de completación, cuando Viola proyecta imágenes estáticas mediante el uso del video, un medio cuya innovación fundamental es su habilitar para desarrollarse en el tiempo, resulta desconcertante: detenidas al azar, las imágenes son claramente fragmentos, unidades congeladas aisladas de su contexto (Rogers, 2006: 205).

provocar la fascinación de las imágenes a cámara lenta, sino servir de amenaza latente de lo que está por venir. Bill Viola busca enfrentar al visitante a una oposición rítmica y de efecto acumulativo que condicione la experiencia del presente, haciéndola más intensa de lo habitual; pues sobre ella pesará el recuerdo de lo que se ha vivido y la anticipación de lo que se ha de vivir de nuevo si se permanece en el seno de la otra. Busca empujar al espectador a que escrute cada mínimo elemento en pos de algo que le permita anticipar los desasosegantes episodios en los que la violencia se desencadena. Pero esto no es posible, porque las sucesiones entre ambos regímenes audiovisuales se hallan regidas por el azar. A ello hay que sumarle el papel jugado por el sonido. Cuando los cuatro altavoces situados en las esquinas cesan su emisión de abruptas ráfagas y vuelven al tiempo natural, gana presencia el sonido aéreo del mantra recitado por Bill Viola. Esta voz busca hacer presente una experiencia trascendente, pues debido al contenido espiritual de su mensaje y a su ubicación en un lugar superior al que ocupa el espectador, puede llegar a entenderse que funciona simultáneamente como *axis mundi* y como ruido de fondo de la existencia. Lo que se oye es un texto que llama explícitamente al abandono de uno mismo<sup>93</sup>, que hace referencia, de nuevo a aspectos de la *via negativa*, a la necesidad de dejarse llevar para poder sumergirse en la enriquecedora profundidad de la experiencia.

Esto ayuda a dejar claro que estamos ante una obra que ha de ser entendida como proceso, como vía que permite acceder a otro modo de contemplar la existencia. Ya no hay solo una dialéctica o dos ritmos temporales desacostumbrados, sino la voluntad de derrotar por aplastamiento la temporalidad usual y el patrón consciente que esta arma. Y es que no parece casual que, en el libro en el que se recogen los escritos de Viola sobre sus obras, este concluya sus palabras sobre *The Stopping Mind* con una sola frase aislada: “solo se necesita un instante

---

<sup>93</sup> Otro fragmento que puede ser oído durante la obra es:

Soy como un cuerpo bajo el agua respirando a través de una pequeña hendidura con una pajita. Un cuerpo bajo el agua respirando. Respirando a través de una pequeña abertura. Finalmente, dejo que esto se vaya. Lo dejo ir. Siento que me sumerjo. Sumergiéndome en la negrura. Dejándolo ir. Hundiéndose en la masa negra. Sumergiéndose en el vacío (Viola, 1995: 216).

para que una impresión se transforme en una visión” (Viola, 1995: 218).

Hasta ahora, pues, al analizar la obra estábamos hablando de impresiones, del contacto inmediato con la misma; ahora es el momento de discutir la visión global de la video instalación que creemos que quiere transmitir Viola. David Morgan nos da una idea al respecto cuando vincula *The Stopping Mind* con el concepto estético de lo sublime:

Para Viola, lo sublime es a menudo un modo de usar la oscuridad y la monumentalidad, imaginería repulsiva, y terroríficas ráfagas de sonido y luz para agitar al espectador y llevarlo hacia la meditación de algo que el artista encuentra genuinamente fascinante: la condición humana (Morgan, 2004: 96).

Morgan apunta, de nuevo, al objetivo último de Viola, lo que a lo largo del estudio de sus vivencias hemos ido constatando: las obras como mediadores para la exploración de la condición humana. En este caso, creemos que Viola busca, mediante los mecanismos explicados, poner al espectador al borde del colapso, llevar su temporalidad al límite; que se deje atrás la voluntad de ordenar el mundo respecto al patrón usual del tiempo lineal, exacto y homogéneo del reloj.

En *The Stopping Mind* el tiempo pareciera avanzar a borbotones irregulares; en ella Viola intenta presentar un tiempo que renuncia a ordenarse como sucesos independientes y que se expande hacia lo temporal como flujo y reflujo duracional. Y es que Viola conmina a sentir cómo se interrelaciona lo presente con lo pasado y lo futuro, cómo se entremezcla todo. Ofrece una vía para tomar conciencia de que solo mediante la violencia de la categorización racional podemos intentar diferenciar explícitamente esas dimensiones temporales. Esta es una obra en la que se renuncia casi totalmente a un contenido simbólico interpretable para atacar directamente a la conciencia a través del cuerpo y los sentidos<sup>94</sup>. Se busca lo que podríamos denominar un sufrimiento existencial, un desmoronarse de los mecanismos de la conciencia,

---

<sup>94</sup> “Cualquier capa de simbolismo es, en mi opinión, secundaria a la intención de detener la mente de cualquier espectador” Jewett, 2008: 86.

porque “el sufrimiento puede producir una apertura, una nueva visión del yo y del mundo” (Morgan, 2004: 103).

El uso del término sufrimiento no creemos que sea exagerado, pues *The Stopping Mind* plantea una muy intensa experiencia encaminada a generar primero una intensificación del presente, cuando este es tensado por la dialéctica de los dos ritmos antitéticos, y después una desconfianza en el modo de vivir el tiempo, valiéndose para ello de las posibilidades técnicas que ofrece un medio como el del video y de una construcción espacial claustrofóbica, tal como explica Jamie Jewett:

El “siempre en movimiento” medio del video encuentra su analogía en el flujo de conciencia de la mente, y los métodos de Viola para extender el tiempo o comprimir los sucesos parecen crear una imagen casi detenida en el interior del movimiento. La tensión, por lo tanto, entre lo que se mueve y lo que se detiene, entre el flujo continuo y lo trascendente, reverbera en el medio escogido por Viola (Jewett, 2008: 86).

Bill Viola en esta video instalación cierra progresivamente las escapatorias. A medida que se pasa más tiempo en el seno de la obra, no solo no aumenta la comprensión de la misma, sino que crece la indefensión; a la cual uno solo puede sobreponerse abrazando la humildad de los límites sensibles. Y, con ello, alcanzar un vaciamiento espiritual –en plena sintonía con la mística occidental y el budismo Zen–. Una vez se cede a esta *kenosis*, la obra pasa a operar a otro nivel y se produce la posibilidad de la iluminación que Bill Viola busca provocar en *The Stopping Mind*. Él mismo lo deja claro cuando en un texto que lleva por título la obra que nos ocupa, cita un fragmento del monje budista Takuan Soho (1573-1645) en el que este afirma que

la mente que se apega nace de la mente que se detiene [*the Stopping Mind*] [...] La mente que se para o que es puesta en movimiento por algo es enviada hacia la confusión –esta es la aflicción del lugar duradero, y así es el hombre corriente. Recibir la llamada, responder a ella sin demora, es la sabiduría de los Budas... No detener la mente es el objetivo y la esencia. Si no la pones en ningún sitio, estará en todos los sitios (Viola,



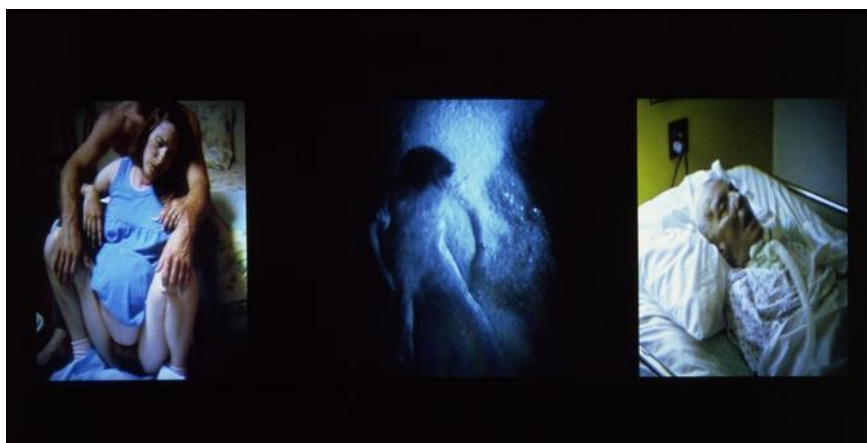
1995: 213).

Tomando todo en consideración, creemos que Viola busca suscitar el acceso a una temporalidad situada por encima del desordenado flujo de estímulos que bombardea al espectador cuando se encuentra inicialmente con la obra. Para ello intenta desarmar la percepción del tiempo mediante el shock, mostrar los mecanismos que configuran el presente y apelar a la vivencia del instante como entidad todopoderosa en la que puede acontecer la transformación. A la cual solo se puede acceder mediante un abandonarse a la obra y con ello al propio flujo de conciencia temporal en forma de duración.

#### 4.4 *Nantes Triptych* (1992)

##### a) Estructura de la obra

*Nantes Triptych* consta de tres pantallas de video (fig. 17): las que están situadas en los extremos tienen unas dimensiones de 3,2 m x 2,7 m, mientras que la central alcanza los 3,2 m x 4,2 m. La obra fue comisionada por el centro Nacional de las Artes Plásticas de Francia, para ser mostrada en una capilla del siglo XVII en el museo de Bellas Artes de Nantes. Esta circunstancia, añadida a que Viola utilizó el motivo del tríptico, son los motivos del nombre. Los tres videos proyectados han sido editados para tener una extensión temporal común de 29:46 minutos, si bien las imágenes mostradas en cada uno de ellos pertenecen a grabaciones totalmente independientes y que, en un principio, no estaban destinadas a este proyecto. Las tres superficies de proyección están concebidas para ser mostradas en la pared de un cuarto que, por lo demás, ha de estar en total oscuridad.



17. *Nantes Triptych* (1992)

En la pantalla de la izquierda se observa la grabación de una mujer dando a luz. Dicho video fue inspirado con motivo del nacimiento del

primogénito de Kira Perov y Bill Viola en 1988<sup>95</sup>. Si bien, las imágenes no pertenecen a dicho hecho, sino que fueron tomadas en una clínica de California donde se promueve el parto natural. La imagen central es parte del material audiovisual elaborado para la obra de video *The Passing* (1988). Las cinco escenas que se suceden –interpretadas por actores, al contrario que lo proyectado a ambos lados– muestran figuras humanas sumergidas en agua, alternándose momentos de quietud con otros de movimiento agitado. Transmiten la sensación de estar suspendidas en el vacío y todas concluyen con los individuos desapareciendo del plano por distintos extremos de la pantalla. Esta superficie de proyección central es de una tela más translúcida que las otras dos, por lo que la luz se filtra parcialmente hasta una pequeña caja situada tras la misma, “formando una luminosa e indefinida nube que solo es visible detrás y a través de la pantalla. La imagen proyectada del cuerpo bajo el agua planea en el medio del aire, parte material, parte inmaterial” (Bernardini, 2012: 76). A la derecha del tríptico aparece el video de una mujer en la fase terminal de su agonía. La persona es la propia madre de Bill Viola, quien falleciera el 17 de Febrero de 1991.

El sonido es proyectado mediante dos canales de audio mono en los laterales y uno central en estéreo. Existen tres pistas de audio de la misma duración que los videos. Los canales laterales emiten los sonidos propios de ambas grabaciones. La vía central proyecta las grabaciones de las imágenes acuáticas; es decir, se perciben sonidos como si se estuviera sumergido en el agua junto a las figuras que son mostradas.

## **b) Análisis de la obra**

*Nantes Triptych*, comparada con otras obras de Viola, es poco compleja desde un punto de vista eminentemente formal. No hay elaborados diseños espaciales, no se suceden diversos patrones temporales. Sin

---

<sup>95</sup> Bill Viola explica en Viola, 1995 que en el año 1989 llevó a cabo “grabaciones de nacimientos para ser incorporadas en distintos trabajos, iniciando un interés renovado en los temas fundamentales de la condición humana”. Viola, 1995: 289.

embargo, su concisión sirve para que los mecanismos que en ella están presentes operen de un modo directo y esencial. El tema central de la obra vuelve a ser temporal, pero, en este caso, se centra en el tiempo como la extensión de la existencia del ser humano comprendido desde el nacimiento hasta la muerte. En *Nantes Triptych* Bill Viola busca enfrentar al espectador con una experiencia en la que observe el tiempo global entre el que se ve encerrado toda vida.

Con este fin construye una video instalación en la que se puede contemplar simultáneamente el nacimiento, la muerte y el flujo temporal como abstracción o como elemento en el que se vive sumido. Que las imágenes liminales de la llegada y el abandono de la vida pertenezcan a hechos reales incrementa la honestidad y dureza de las mismas, y, por supuesto, el potencial efecto emocional sobre el espectador. A lo cual hay que añadir el mayor impacto que Viola atribuye al video respecto a otras formas artísticas clásicas<sup>96</sup>. En todo caso, la desnudez emocional del propio Viola al mostrar grabaciones domésticas es algo destacable, hasta el punto de que, incluso críticos absolutamente beligerantes con otras de sus obras, destacan la misma entre el conjunto de su producción<sup>97</sup>.

Por lo tanto, el punto de partida de *Nantes Triptych* es una presentación dialéctica de la vida y de la muerte que busca tensar la concepción de lo temporal como existencia en el espectador desde sus más hondos

---

<sup>96</sup> Bill Viola defiende en una entrevista la mayor universalidad que es capaz de transmitir el video respecto a otras formas clásicas de arte:

En mi propio trabajo, en *Nantes Triptych*, hay una forma clásica de la historia del arte que se representa en el medio del video. Para el espectador de hoy en día, si estas imágenes de nacimiento y muerte, que tantas veces se han representado en la historia, se presentaran como imágenes pintadas, se recibirían como visiones subjetivas, interpretaciones personales de estos acontecimientos (Pühringer, 1995: 60).

<sup>97</sup> Richard Dorment, crítico de arte del periódico *The Telegraph*, con motivo de la muestra de 2003 de Bill Viola en la National Gallery, afirmó lo siguiente:

En uno de sus primeros trabajos, *Nantes Triptych*, [Viola] filmó a una mujer dando a luz y a su propia madre en su lecho de muerte y mostró que al menos era capaz de honestidad emocional en su arte. Todo lo que ha hecho desde entonces es tan impostado que me produce dentera (Dorment, 2003: s. p.).

cimientos<sup>98</sup>. El rostro de un niño recién nacido y de una persona en sus últimos momentos de vida (fig. 18) es algo tan radicalmente humano, posee tanto impacto emocional, que es capaz de sobrevolar tiempos y culturas y apelar a lo más profundo del ser humano.



18. *Nantes Triptych* (1992)

Adentrándonos en aspectos formales, el uso del tríptico como estructura de presentación en *Nantes Triptych* responde a la concepción de Viola del video como una forma de arte propia del siglo XX, pero que no rompe tajantemente la tradición de otros géneros como el pictórico. El tríptico es usado por él de un modo consciente que busca aprovechar sus resonancias con el arte religioso<sup>99</sup>, pero considerando también su influencia en la experiencia consciente del espectador<sup>100</sup>. Y

---

<sup>98</sup> Así lo explica Friedhelm Mennekkes:

Cualquiera que se adentra en una habitación con esta video instalación [Nantes Triptych] es sumergido en otra experiencia del mundo y del tiempo. Con el espectador conscientemente en su mente, Bill Viola, tiene claros y directos objetivos [...] busca nuevas formas del arte mediante las que sobreponerse al letargo de sus contemporáneos y confrontarlos con cuestiones que van directas al corazón de la condición humana (Mennekkes, 1999: 230).

<sup>99</sup> “Respecto a mi uso del tríptico, la imagen triple es una forma antigua. Estoy interesado en su uso como referente a la tradición europea cristiana, como una imagen que aparece desde la cultura y que permanece en ella” (Viola, 1995: 244).

<sup>100</sup> Viola lo explica del siguiente modo:

Más allá de razones técnicas tales como el delicado equilibrio del número tres y su uso para contrastes comparativos e interacciones, tanto visuales como especialmente temporales, fundamentalmente mi interés en la forma del

es que el espectador occidental está acostumbrado a esta estructura tripartita, comparte el código según el cual “las tres imágenes son, por una parte, independientes entre sí, pero que también están relacionadas conjuntamente por su temática, su composición, la percepción y las referencias emocionales” (Settis, 2012: 45). Podríamos por tanto considerar que Viola utiliza el tríptico para plantear una condensación cronológica de la existencia, hasta el punto de presentar la vida de un modo tal que en un instante se contemple su inicio y su ocaso. Estamos ante un uso de una forma artística que responde a la voluntad de intensificar esa tensión dialéctica sobre el espectador que ya detectáramos en otras obras.

Sin embargo, la preponderancia de la imagen central, por tamaño y por el lugar que ocupa, entre el nacimiento y la muerte, le confiere un sentido que ha de ser explorado<sup>101</sup>. Las figuras sumergidas en el agua parecieran “haber escapado del ‘mandato’ de la fuerza de la gravedad y haber abrazado libremente lo inestable y precario de la vida” (Sossai, 2012: 21). Si bien, otras interpretaciones nos alejan de este camino. Las mismas prestan atención al papel de lo acuático, tan utilizado por Viola en muchas de sus obras. Las palabras de John Walsh inciden en que “el agua es el medio conector: el fluido en el que todos hemos nacido, el destructor de vida y de los logros humanos, la brecha entre la vida y la eternidad, el regenerador de la vida” (Walsh, 2003: 52). Sin embargo, el agua también tiene unas connotaciones estéticas lindantes con lo sublime (Stanton, 2008: 103) –más aún en el caso de una figura que observamos, aparentemente, que se ahoga–; podría por tanto entenderse que el uso de lo acuático constituye un intento de suscitar miedo o, al menos, una sensación de amenaza. Si añadimos la circunstancia de que el propio Bill Viola vivió una experiencia que pudo ser trágica a los diez años en la que casi fallece ahogado, los matices se

---

tríptico es que este es un reflejo de una visión del mundo cosmológica y social, el ‘cielo-tierra-infierno’, y su estructura tripartita es una imagen de la estructura de la mente y conciencia europea. Esos aspectos pueden convertirse en energías activadas cuando se aplican a imágenes de naturaleza contemporánea (Viola, 1995: 245).

<sup>101</sup> “Gracias al tamaño de la sección central y los contrastes de color en las grabaciones, la instalación claramente se focaliza en el centro” (Mennekes, 1999: 227).

complican, pues llama la atención que no lo recuerde como una experiencia traumática, sino enriquecedora<sup>102</sup>. Por último, el papel otorgado al agua en la tradición sufi, a buen seguro conocido por Viola, también ha de ser tenido en cuenta. En ella el agua es “la Fuente de la Vida (‘ayn al-hayât) a la que nos guía al-Khadir (Khidr) —el símbolo de la resurrección y la ‘subsistencia’ en Dios (baqâ)—” (Carbó, 2005: 32).

Todo esto, nos hace llegar a la conclusión de que el papel de la figura central en *Nantes Triptych* constituye una apertura a la interpretación que contrasta con la asfixiante tensión dialéctica establecida por las figuras laterales. En ellas vemos los dos acontecimientos que abren y cierran la vida humana. Sin embargo, la figura central puede llegar a alterar esta visión: ante dos hechos absolutamente radicales como son el nacimiento y la muerte, Viola introduce una hendidura que puede funcionar como escapatoria o como sima<sup>103</sup>. Si se procesa el sumergido como alguien que se ahoga, se cedería a una interpretación desolada de la condición humana. Si es concebido, en cambio, como la posibilidad del hombre de eternizarse en cada instante, e incluso de escapar del ciclo de lo temporal, la obra podría ser entendida como una llamada a considerar la capacidad de trascender más allá de las fronteras de la vida corporal.

Lo que en este momento de la tesis doctoral nos interesa, es la capacidad de Viola para generar un espacio de reflexión existencial. Y cómo lo hace mediante el establecimiento de una tensión dialéctica de difícil resolución y de un enorme componente emocional. Esto impele poderosamente al espectador a la autorreflexión y al cuestionamiento de aspectos fundamentales de su propia vida. Y es que *Nantes Triptych* presenta al espectador el gran misterio de la existencia. El interés de Viola de plantear preguntas y no respuestas no podría ser más palpable.

---

<sup>102</sup> “No tenía ni miedo. Estaba siendo testigo de un mundo extraordinariamente bello con la luz que se filtraba... era como el paraíso. Ni siquiera sabía que me estaba ahogando. Por un momento había un absoluto gozo” (Walsh, 2003: 50).

<sup>103</sup> Maria Rosa Sossai comenta sobre *Nantes Triptych* que estas escenas adquieren pleno significado en el momento en el que son interceptadas por la mirada del espectador, quien al moverse de una pantalla hacia la próxima crea su propio montaje, por así decirlo, siguiendo el rastro de sugerencias mediante el que las imágenes se relacionan con las propias vivencias de cada uno (Sossai, 2012: 21).

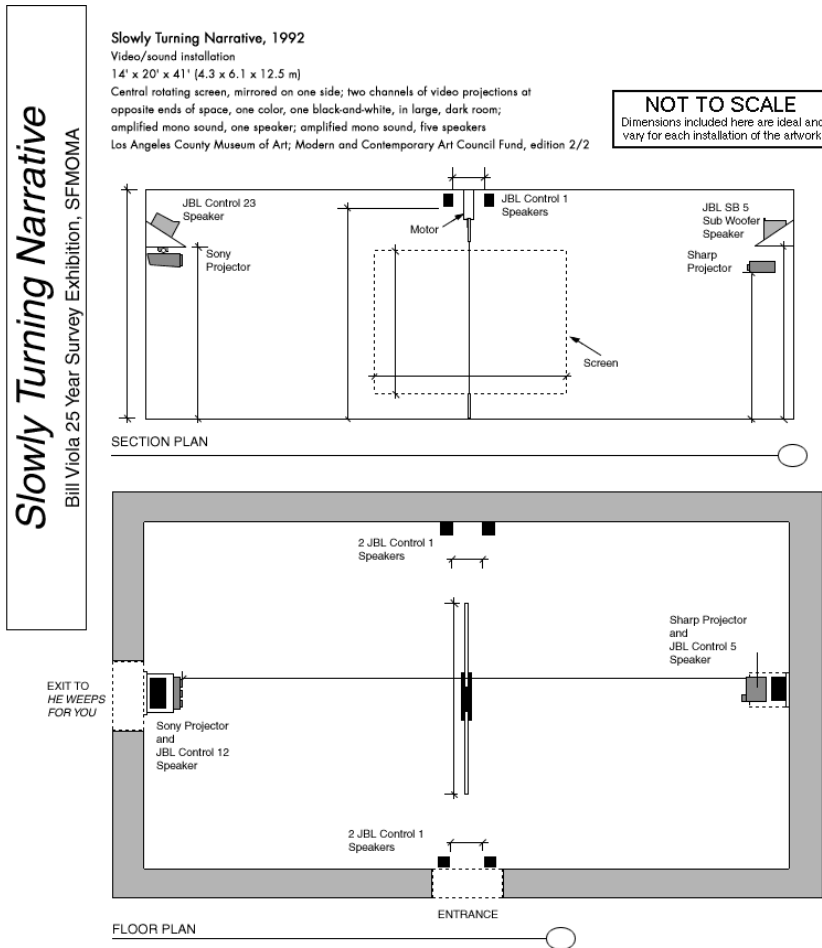
El entero recorrido del ser humano es planteado en los dos extremos de la obra, mediante el ofrecimiento sincrónico de lo que habrían de ser hechos muy separados en la vida. Viola con ello desestabiliza la manera de vivir el tiempo, al obligar a la conciencia a la imposible rememoración del nacimiento y a una anticipación del propio deceso. Esto busca generar un tono emocional que favorezca la introspección. Para lo cual también concede en la pantalla central unas imágenes que acunan y potencian esta reflexión, por mor de su aparente apertura de interpretación. Como dijimos, esta es una obra formalmente simple, pero la profunda humanidad del tema que plantea y la meditada disposición de los elementos que la constituyen, hace que se revele como una video instalación capaz de generar experiencias existenciales potencialmente transformadoras. Viola establece una triada temporal con un punto de fuga claro: da un *entre* el tiempo que es un *en* el tiempo. Y con ello hace accesible el resquicio del tiempo del que hablaba en su modo de entender el video, pero aquí este resquicio deviene toda la vida. Pues, al fin y al cabo, todo espectador tiene la certeza de algún día él también cumplirá el ciclo presentado en *Nantes Triptych*.



## 4.5 *Slowly Turning Narrative* (1992)

### a) Estructura de la obra

El diseño de la video instalación es el siguiente:



19. Plano de *Slowly Turning Narrative* (1992)

*Slowly Turning Narrative* (fig. 20) es una obra encargada originalmente por el Museo de Bellas Artes de Richmond (Virginia) y el Instituto de Arte Contemporáneo de la Universidad de Pensilvania con motivo de una

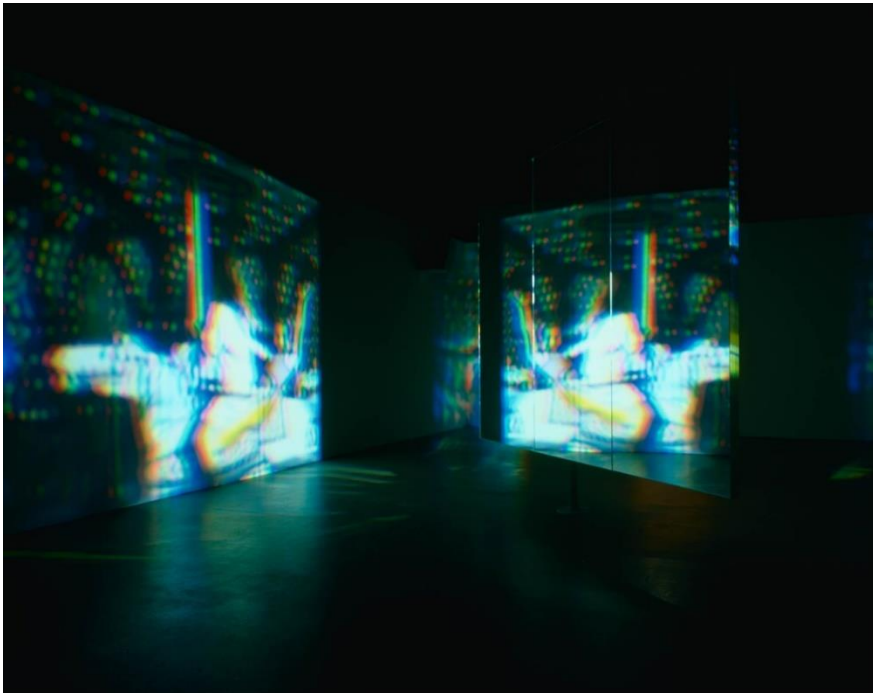
exposición organizada conjuntamente por ambas instituciones.



20. *Slowly Turning Narrative* (1992)

Esta video instalación es una creación, en cuanto a lo espacial, altamente compleja para los estándares de Bill Viola. En una sala oscura, de unas dimensiones aproximadas de 4 x 12,5 x 6 m, se yergue una pantalla activada por un motor que gira a velocidad constante; uno de los dos lados presenta un acabado en espejo, mientras que el otro es una superficie de proyección estándar. En uno de los extremos de la sala hay un proyector de imágenes en color, mientras que en el opuesto hay otro que produce imágenes en blanco y negro. Las primeras son fragmentos llenos de luz y movimiento que recogen elementos tan variados como una casa en llamas, niños dando vueltas en un tiovivo u operaciones quirúrgicas, por lo que “su cuidada selección hace que se refieran a algo general en términos de situaciones y recuerdos. Son imágenes tales que podrían ser consideradas parte de un gran número de recuerdos de la gente” (Görner, 1999: 146). Las segundas muestran el rostro de un hombre –el propio Bill Viola– en primer plano, y si bien varía el enfoque de la imagen, esta es el único elemento proyectado. El constante giro

del plano central y la asimetría del material utilizado en los lados del mismo, tiene como consecuencia una proyección indirecta en las paredes de la sala que varía a cada instante y que presenta tintes caleidoscópicos (fig. 21). A ello hay que sumarle que las figuras de los propios espectadores se ven reflejadas por la superficie reflectante, dando pie a que estos se puedan observar a sí mismos como parte constituyente de la obra.



21. *Slowly Turning Narrative* (1992)

El componente auditivo de la obra es doble: cinco altavoces mono situados alrededor de toda la sala emiten el sonido acorde a la imagen que se está proyectando (ruido del crepitar de la madera bajo el efecto del fuego, voces de niños, etc.); un solo altavoz estéreo, situado en el punto central del techo de la sala, emite, de un modo constante, la voz del hombre que aparece en las imágenes en blanco y negro, recitando

una repetitiva sucesión de aseveraciones acerca del ser humano<sup>104</sup>.

Ha de puntualizarse que el ritmo de las imágenes y del sonido en *Slowly Turning Narrative* es constante y acomodado a los procesos cotidianos de conciencia, pero el plano rotatorio genera una diseminación de las imágenes que rompe todo atisbo de monotonía. La obra está programada de tal modo que se genere un círculo ininterrumpido de emisión, sin comienzo ni fin discernible.

## b) Análisis de la obra

Bill Viola explica, en un texto en el que habla sobre *Slowly Turning Narrative*, su idea original subyacente a la obra y el tema que busca explorar con ella:

La obra [*Slowly Turning Narrative*] trata sobre la envolvente naturaleza de la imagen de uno mismo y la circulación externa de infinitos (y, por lo tanto, inasibles) estados del ser que potencialmente dan vueltas alrededor del punto estático central del yo (Viola, 1995: 226).

Viola lleva a cabo, por lo tanto, una nueva exploración de procesos de conciencia; centrándose en este caso en el modo en el que aquella se ve afectada al verse sumida en un flujo absoluto y sin fronteras de presentaciones de estímulos audiovisuales que hacen referencia a sí misma. Es decir, desde la óptica de lo temporal, es puesto en práctica un mecanismo que busca un estado en el que la percepción de lo que rodea al espectador le envuelva y le desborde al afectarse a sí misma. Y

---

<sup>104</sup> El comienzo y final del texto son los siguientes:

Aquel que va / Aquel que hace / Aquel que siente / Aquel que siente / Aquel que respira / Aquel que se mueve / Aquel que permanece / Aquel que duerme / Aquel que rechaza [...] Aquel que desintegra / Aquel que almacena / Aquel que comienza / Aquel que desconfía / Aquel que adora / Aquel que porta / Aquel que se arrepiente / Aquel que derrota / Aquel que recomienda / Aquel que arrastra / Aquel que muerde / Aquel que contempla / Aquel que posee / Aquel que es (Viola, 1995: 228).

lo hace sin recurrir, en este caso, a tiempos manipulados técnicamente ni a un ritmo temporal desacostumbrado. Un hecho importante es la existencia de un eje fijo en el centro de la sala –identificado por Viola con el *yo* y que presenta claras afinidades con el concepto de Eliade del *axis mundi*–, al cual el espectador nunca puede acercarse del todo, pues se lo impide el plano que gira a partir de dicho eje. El constante rotar de esta superficie y el cosmos ensoñador que engendra con ese movimiento, buscan mecer al espectador en un tiempo cíclico que propicie la introspección, el cual puede llegar a resonar con elementos espirituales sufíes tales como el continuo girar de la danza de los derviches<sup>105</sup>.

La estrategia de Viola vuelve a ser la de no permitir al visitante un punto claro de observación, sino que este se ve obligado a recorrer la sala, a observar desde la periferia las imágenes, a pugnar por acercarse al punto desde el que se emite el sonido y a partir del que todo se genera, sin poder hacerlo nunca de un modo completo. *Slowly Turning Narrative* está diseñada de tal modo que no permite una visión estática de las imágenes, ni del rostro, ni del reflejo que devuelve el espejo de uno mismo. Si consideramos las imágenes en color como esos elementos suficientemente comunes como para mezclarse con recuerdos o temores propios y si añadimos a ello que la obra constantemente entremezcla las imágenes de cada espectador con las de una tercera persona –la imagen en blanco y negro–, se constata la voluntad de Viola de sustraer en todo momento un punto de referencia a la conciencia temporal del espectador. El visitante es constantemente cuestionado por ese rostro de la figura central, ya que “cuando la figura casi llena la pantalla –a tamaño más grande que el natural– él permanece quieto mirando al espectador” (Murray, 2011: 273). Este *yo* central pareciera observar al que se adentra en la obra, pero cuando este devuelve la mirada al panel central, también puede sentir que, en cierto modo se observa a sí mismo –y en ocasiones, gracias al espejo, efectivamente ocurrirá esto de un modo literal–. A ello hay que sumar la voz que se

---

<sup>105</sup> “La danza de los derviches regresa en *Slowly Turning Narrative* [...] caracterizada por el continuo girar de la luz y del color.” Elmarsafy, 2008: 138.

oye, recitando hipnóticamente un mantra repetitivo<sup>106</sup>; la cual contribuye a incrementar esa tensión que por una parte empuja a la identificación con la figura y que por otro lo imposibilita por no poder terminar nunca de situarse en el lugar que esta ocupa.

Estos elementos contribuyen a generar un cíclico devenir en el que el espectador se ve inmerso sin poder encontrar jamás una síntesis satisfactoria, lo cual incide en una incesante actividad deconstructiva de las certezas de la conciencia temporal. Se abolen las diferencias entre mundo exterior e interior y la piel deviene, más que nunca, una membrana sensible en la que obra y espectador se confunden. Todo es creado y todo es desestabilizado a cada instante, tanto la obra en sí misma como las experiencias que esta suscita en el visitante. En *Slowly Turning Narrative* no se está en el seno de una oposición binaria, ni siquiera de una tensión dialéctica, sino en contacto con una video instalación que busca desestructurar de un modo constante pero efectivo la relación habitual entre conciencia y temporalidad. Una suerte de espiral infinita que busca saturar progresivamente al espectador con vivencias ante las que, debido al tiempo de contacto con ellas, cada vez sea más difícil discernir dónde acaban las propias y dónde empiezan las ajenas. De tal modo que el que contempla la obra pueda pasar de estar meramente expuesto a lo que ve, a terminar cuestionándose a sí mismo a través del inevitable amalgamamiento entre la información sensible externa con sus propios recuerdos o miedos.

Si tenemos en cuenta en conjunto las estrategias que hemos detectado que emplea Viola en *Slowly Turning Narrative* –la imposibilidad para el espectador de ocupar el espacio central y la paulatina mezcla entre las imágenes y las vivencias propias–, podemos comprender mejor cómo es capaz la obra de generar esa autorreflexión que ponga de relevancia el carácter unitario, múltiple y fluido de la temporalidad y cómo esto

---

<sup>106</sup> Algunos estudiosos de la obra como Ziad Elmarsafy ha vinculado este texto con el hadiz islámico de los 99 nombres de Alá y su continua enumeración de atributos: “Resulta imposible escuchar/leer este canto y no pensar en “Los Nombres más Bellos”, muchos de los cuales están basados en formas verbales que se corresponden con “*The one who*” seguidos de un verbo activo en tercera persona.” (Elmarsafy, 2008: 138).

condiciona todo proceso consciente. Esta video instalación incide en la presentación del tiempo como un elemento fluido, como algo que se desliza acuosamente por las paredes de la sala, como duración de la que uno puede apercibirse<sup>107</sup>. Abriendo con ello la puerta a que condicione al espectador; pues sus vivencias también experimentarían este difuminarse en sus fronteras, debido a que la peculiar espacialidad de la obra consigue que la estructura central se comporte como una especie de carrusel que no deja de transportar al espectador de un lugar a otro del tiempo de sus propios recuerdos y anhelos, incidiendo en este movimiento reflexivo de la conciencia. El pasado y el presente parecen enlazarse, recuerdos o miedos se suceden a ambos lados de la pantalla central que nunca se detiene. Lo cual es posible cuando el espectador se abandone a este inagotable transitar que le propone la obra.

En definitiva, creemos que Bill Viola construyó con esta video instalación un mecanismo que tensa el modo en el que se interrelacionan hechos no directamente presentes en el ahora, alumbrando una experiencia en la que parecieran coexistir distintas formas temporales copartícipes de la duración, que nunca pueden ser observadas de un modo abstracto y distante, sino siempre desde la posición de la conciencia en su devenir fluido y actual. Lo cual es llevado a cabo mediante el juego entre las imágenes y el espejo con su continuo giro, capaz de deshacer las huellas de las categorías temporales estrictas, que se esfuerzan por no dejar claro dónde termina lo que fue y dónde comienza lo que es. Y que por no permitir al espectador un lugar de calmada contemplación provoca una creciente introspección del flujo de conciencia sobre su proceder en el tiempo, pues

cuanto más profunda es la experiencia de un momento, más grande es nuestra acumulación de experiencia. Este es el motivo por el que ese momento es vivido como si fuera más largo. La duración de lo vivido

---

<sup>107</sup> Si bien a estas alturas de la tesis aún no introducimos un análisis filosófico de la experiencia de las obras de Viola, es necesario puntualizar que el uso del concepto de apercepción, lo tomamos de Gottfried Leibniz, cuando define que la apercepción “es la conciencia, o el conocimiento reflexivo de ese estado interno [de la mónada]; el cual no puede darse en todas las almas [tan solo en las que constituyen el alma humana], ni en todos los momentos en ningún alma” (Leibniz, 1982: 599).

no es una cuestión de longitud, sino de profundidad o de densidad  
(Berger, 1992: 28)

En otras palabras, Viola con *Slowly Turning Narrative* creó una explicitación y, a la vez, un cuestionamiento de la experiencia del tiempo. Cuestiona el proceder lineal y atomizado de la temporalidad y explicita su carácter interrelacionado. Y lo hace al ofrecer un recinto sin límites claros, llevando las posibilidades de un género como es el de la video instalación hasta sus límites. Lo audiovisual, el espacio y el tiempo alcanzan a formar un entramado profundo y sugerente en el que la conciencia se zambulle en sí misma, persiguiendo sin descanso a un yo central y escindido que no cesa de interrogar al espectador sobre quién es él y cómo genera y vive el tiempo.



## 4.7. *Buried Secrets* (1995)

### a) Estructura de la obra.

En 1995, Bill Viola fue seleccionado para representar a los Estados Unidos en la Bienal de Venecia. Con motivo de la ocasión presentó *Buried Secrets*. Una serie de cuatro video instalaciones y una instalación sonora que puede ser entendida como una obra en su conjunto<sup>108</sup>, o como cinco obras individuales; las cuales serían: *Hall of Whispers*, *Interval*, *Presence*, *The Veiling* y *The Greeting*. Debido a las especiales características de *Buried Secrets*, en este primer apartado describiremos breve e individualmente cada uno de sus cinco componentes, para posteriormente discutir el análisis de la obra de un modo conjunto y progresivo. Esta decisión está justificada por la temática compartida y en la precisa y meditada ordenación de las instalaciones<sup>109</sup>.

*Hall of Whispers* es la primera obra que se habría encontrado un visitante del pabellón norteamericano en la bienal veneciana. La obra fue concebida para ser proyectada en una disposición espacial concreta: un pasillo. Consta de diez grabaciones de video pálidamente coloreadas, proyectadas cinco a cada lado del espacio expositivo sobre la pared, de tal modo que quedan enfrentadas por parejas. Lo que nos muestra cada una de ellas es a una persona anónima con los ojos cerrados y la boca tapada (fig. 22). Sin embargo, algunas de ellas intentan hablar, siendo este el sonido de la obra: las voces amordazadas de los protagonistas de las imágenes.

---

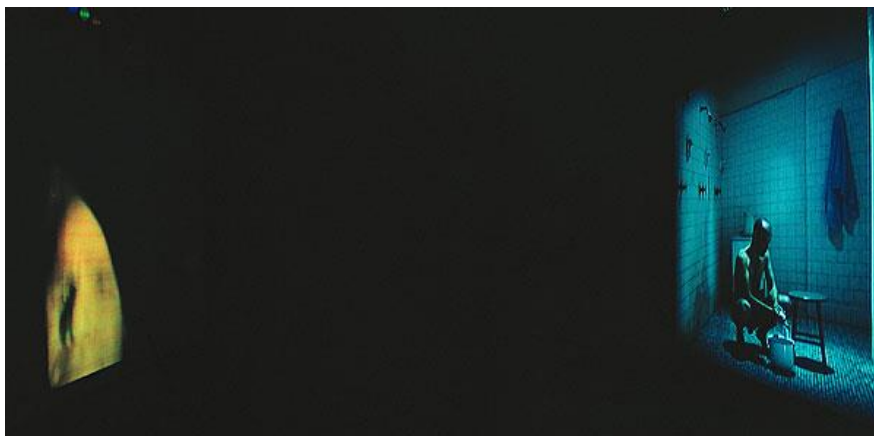
<sup>108</sup> “Se pueden considerar las cinco video instalaciones creadas especialmente para la exposición como semillas enterradas en la tierra oscura, en sucesivos estados de germinación” (Iles, 1995: 97).

<sup>109</sup> “Por primera vez Viola ha desarrollado una serie de instalaciones interrelacionadas. Aunque cada obra tiene una identidad propia, visitarlas todas y en la secuencia prescrita permite una mucho más compleja metaexperiencia” (Boyle, 1996: 1).



22. *Hall of Whispers* (1995)

*Interval*, la segunda obra, presenta una estructura espacial similar a *Hall of Whispers*, al optar también por las imágenes proyectadas de tal modo que se encuentren enfrentadas en dos paredes sin la presencia de ningún otro elemento distractor (fig. 23). En este caso, son dos pantallas de video de mayor tamaño. En una de ellas se muestra una grabación en tonos azules de un hombre que entra en lo que parece un vestuario o un baño, que se desnuda y se lava con un trapo y un cubo lleno de agua (fig. 24). En la pantalla situada enfrente se suceden una serie de primeros planos de incendios, inundaciones y de un rostro con la cámara incómodamente cercana al mismo. Las grabaciones se van proyectando alternativamente en cada pared, en decrecientes periodos de alternancia, hasta que se alcanza un clímax de aparente simultaneidad entre ambas grabaciones; unos instantes después de esta experiencia de casi coexistencia de las imágenes, ambas desaparecen, las paredes quedan vacías y, un tiempo después, vuelve a comenzar el ciclo.



23. *Interval* (1995)



24. Detalle de *Interval* (1995)

*Presence* es una instalación que consiste en dos elementos auditivos sin la intervención de ningún video. Fue diseñada para adecuarse a la cúpula existente en el pabellón norteamericano (fig. 25). El primero de los sonidos proyectados es el de una respiración y los latidos de un corazón. El segundo, son las voces de numerosas personas que susurran

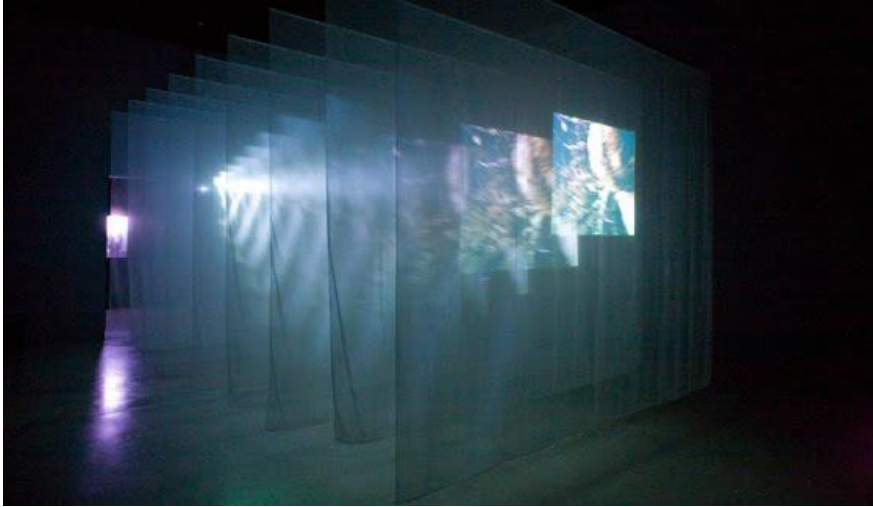
confidencias. En el punto central de la sala se perciben exclusivamente los sonidos puramente corporales; a medida que los espectadores se alejan de este centro, ganan volumen las voces y sus mensajes, hasta el punto de ser los únicos audibles en la periferia del recinto.



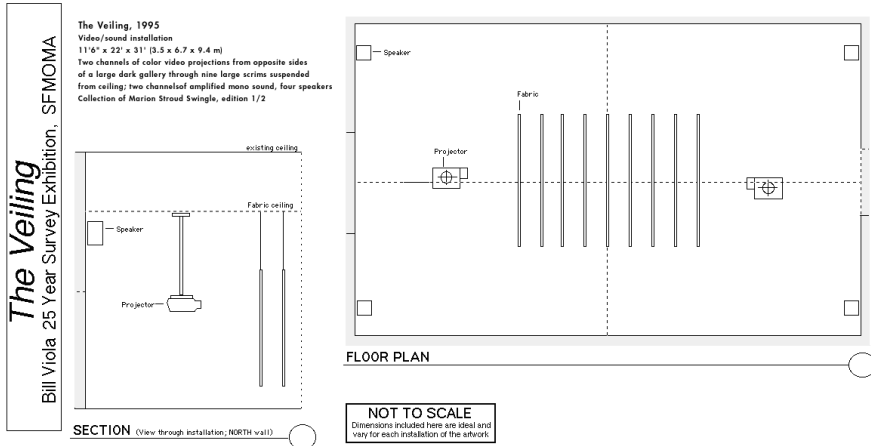
25. Sala en la que se situó *Presence* (1995).

*The Veiling* (fig. 26) la cuarta obra a visitar, es una video instalación en la que juega un papel más importante lo espacial. Consta de nueve superficies de un tejido de gasa suspendidas del techo de la sala (fig. 27). En las mismas se van filtrando las imágenes de dos proyectores suspendidos a ambos lados de la sala. La calidad translúcida del material hace que la luz lo traspase, pero que vaya perdiendo nitidez a medida que avanzan por las distintas capas, encontrándose ambas imágenes y fundiéndose en los tejidos centrales. Las imágenes proyectadas son de un hombre y de una mujer en un paisaje nocturno sumergidos en un bosque por el que deambulan, pero sin llegar nunca a encontrarse. Los cuatro altavoces presentes en las esquinas de la sala proyectan sonidos

proprios de la grabación que se observa.



26. *The Veiling* (1995)



27. Plano de *The Veiling* (1995).

La obra que culmina la muestra es *The Greeting* (fig. 28). Esta video instalación técnicamente supuso una ruptura al abandonar el video, en favor de un proceso mixto de película y video que le permitió extender la duración de la grabación original, generando un efecto de cámara

lenta sin saltos perceptibles<sup>110</sup>.



28. *The Greeting* (1995)

---

<sup>110</sup> Así lo explicaba Viola en una entrevista:

Me vi forzado a tener que usar película, un sacrilegio para un video artista, y grabar la acción a 300 imágenes por segundo, diez veces la tasa de imágenes del video. Eso me permitió extender el tiempo y suavizar la cámara lenta en modos no posibles anteriormente (Gayford, 2003: 24).

La obra dio comienzo a una era en la que Viola estableció un diálogo directo con pintores de la tradición europea; en este caso con el manierista toscano Jacopo Pontormo y su óleo *La Visitazione* (fig. 29). Este lienzo tuvo un efecto poderoso sobre el propio Viola<sup>111</sup>, el cual, a la hora de elaborar *The Greeting*, buscó desprever a la misma de imagería religiosa, secularizándola (Settis, 2012: 51). Y, si bien recreó la arquitectura dispuesta en el fondo del óleo de Pontormo, decidió eliminar uno de los dos testigos femeninos del encuentro entre María e Isabel.



29. *La Visitazione* de Pontormo (1528-1529)

---

<sup>111</sup> “Tuve mi primer contacto con Pontormo a través de libros y fui completamente capturado por esta imagen” (Gayford, 2003: 22).

Pero volviendo estrictamente a *The Greeting*, esta presenta una duración total de unos diez minutos. Al comienzo de la obra vemos dos figuras femeninas conversar en la parte derecha de la imagen, con un paisaje al fondo de tipo urbano en un momento en el que la luz en la escena resulta ambigua entre el día y la noche. Tras breves instantes llega una tercera figura desde el lado izquierdo de la imagen, notablemente embarazada, que saluda a la que se encuentra en primer plano, susurrándole algo al oído. Tras ello, es presentada a la figura en segundo plano y se produce una charla entre las tres. La extremada lentitud con lo que las imágenes son mostradas, pues hay que tener en cuenta que la grabación original dura unos cincuenta segundos y es dilatada hasta esa decena de minutos, hace que detalles como las vestimentas y los gestos y emociones de cada una de las mujeres cobren una importancia ineludible. El sonido percibido parece ser el del viento que agita los vestidos, encontrándose el mismo también ralentizado, en consonancia a lo percibido visualmente.

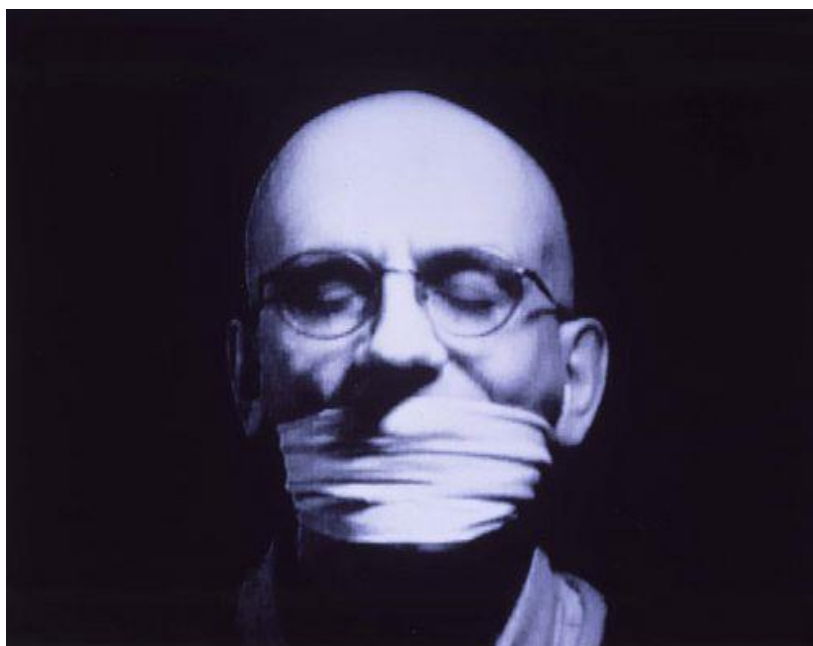
## **b) Análisis de la obra**

La línea conductora, la directriz que rige como conjunto *Buried Secrets*, la encontramos en los versos de Rumi que dan título a la muestra: “Cuando las semillas son enterradas en la tierra oscura, sus secretos ocultos se convierten en un jardín floreciente” (Zeitlín, 1996: 97). De este modo las cinco obras individuales funcionan como fases sucesivas que han de conducir al brotar de este jardín floreciente. Por ello, aunque nos centraremos principalmente en *The Greeting*, también la analizaremos como parte del todo que es *Buried Secrets*.

El punto de partida es la video instalación *Hall of Whispers* y sus bustos humanos con los ojos cerrados y la boca tapada (fig. 30). Debido a lo directo de esta simbología, hay quien entiende la obra como un intento explícito de reflejar “el estado de confusión, falta de claridad y no comprensión que precede toda introspección” (Morgan, 1995: 134). Si bien, hay interpretaciones que destacan que “las filas de las cabezas



amordazadas implican un estado interno contemplativo” (Iles, 1995: 98). Nuestro análisis, en función de las ideas y trayectoria de Viola, se inclina más hacia la segunda interpretación. El espectador es puesto en contacto con unas imágenes fácilmente comprensibles, pero que implican la necesidad de recorrer una senda difícil –la de volver a ver de nuevo–, para alcanzar el secreto que reside al final de *Buried Secrets*. Por ello, creemos que *Hall of Whispers* posee un carácter propedéutico. Desde la paradoja de generar un pasillo, a cuyos lados se suceden dos hileras de videos que muestran personas que no ven al observador, y que intentan hablar pero no se les entiende, estas parecen reclamar al que pasa entre ellas que mire la realidad de otro modo, que se despoje de sus herramientas habituales de tráfico con lo cotidiano. Un no mirar, un no hablar que posee claras afinidades con la *via negativa* que Viola explorara explícitamente en *Room for St. John of the Cross*, ya que la obra pareciera decir, con San Juan de la Cruz: “Para venir a lo que no sabes / has de ir por donde no sabes. Para venir a poseer lo que no posees / has de ir por donde no posees. / Para venir a lo que no eres / has de ir por donde no eres” (San Juan de la Cruz, 1990: 96).



30. Detalle de *Hall of Whispers* (1995).

El siguiente paso es la video instalación *Interval*. Viola retoma con ella su estrategia de plantear una oposición dialéctica mediante dos videos claramente contrapuestos. Las imágenes, con su oposición conceptual, redundan en la escisión de dos mundos: el tormentoso y caótico exterior frente a la calmada y sosegada contemplación interna. Esta tensión es enfatizada aún más por el ritmo, en constante aceleración, con el que se van alternando las proyecciones en ambas paredes, llegando tan solo a generar la ilusión de la coexistencia temporal debido al límite que nos imponen los sentidos. El espectador, si desea observar ambas imágenes, habrá de colocarse en un punto medio desde el que observar la sucesión (fig. 31). Por ello creemos que la obra ofrece, al contrario que en el resto de obras discutidas, un punto claro de contemplación. El lugar que se hurtaba en obras como *Slowly Turning Narrative* o *Room for St. John of the Cross*, aquí es impuesto. Esto creemos que se justifica en la idea de que *Buried Secrets* ha de ser juzgado y contemplado como un proceso.



Fig. 31 *Interval* (1995)

*Interval* está llamada a constituir una evolución respecto a *Hall of Whispers*. Allá donde la primera obra aludía a un régimen sensible negativo aún vetado al espectador —no ver, no hablar—, aquí, avanzando por el pasillo, ya es una encrucijada ante la que hay que elegir. Para hacer esto palpable Viola utiliza mecanismos ya discutidos en otras obras. Los dos polos conceptuales, en su alternancia, obligan al espectador a seguir su ritmo —de un modo análogo a como ocurriera en *The Stopping Mind*, pero menos violento—, buscan afectar a la conciencia. La encaminan a procesar imágenes antitéticas en una presentación temporal de intensidad creciente. La impelen a decidir dónde quiere uno situarse a medida que ambas realidades se van confundiendo, y la dialéctica va ganando en potencia. Lo que en *Room for St. John of the Cross* era una alternancia espacial en la que el espectador vivía distintas temporalidades en función del lugar que ocupase en la video instalación, aquí se ve modificado por los mecanismos de presentación temporal explorados en *The Stopping Mind*. Por último, si en una obra como *Nantes Triptych* hemos discutido la identificación entre tiempo y agua como algo característico de Viola, no puede pasar desapercibido que una de las imágenes —la más calmada, la del sujeto que pareciera absorto en la contemplación—, esté protagonizada por una figura que se lava cuidadosamente. Este símbolo creemos que muestra el camino que Viola ofrece al visitante: una posibilidad distinta de vivir la realidad que pasa por una relación distinta con el tiempo.

*Presence* constituye una variación de medio sensible de experiencia de la obra, pero no por ello deja de ser un paso más en la senda que ha de conducir a los “secretos enterrados”. Esta es una instalación que otorga la primacía a lo sonoro y a lo espacial, pues en ella no hay un solo elemento de video. La arquitectura de la obra y el espacio en el que la misma se integra, están entrelazados de tal modo que en el centro de la sala se proyecta una columna sonora, de un perímetro no mayor del de una persona, que solo era audible de un modo nítido cuando el espectador pasaba por ese punto (Iles, 1995: 100). La experiencia que Viola atesoró en su estancia en Florencia y su estudio de las características sonoras de los diversos edificios, cristalizó en esta obra. Da forma a una obra que transustancia la potencia de la luz de un

espacio como el Panteón de Roma en una instalación sonora que, desde lo invisible, consigue también generar un espacio con unas características claramente definidas. Que lo único que se perciba sensiblemente en el centro de la obra sea el sonido de los latidos del corazón, parece directamente relacionado con las obras anteriores. Si en *Hall of Whispers* se estaba frente a figuras amordazadas y con los ojos tapados, aquí –una vez el espectador decidió proseguir la vía de la introspección ofrecida por *Interval*–, el visitante tampoco necesita ya ver nada. Le basta su oído para llegar hasta el punto central. Un punto central que, si tenemos en cuenta lo planteado en *Slowly Turning Narrative* –donde el eje central era el *yo* que en ese caso permanecía inaccesible–, constituye un ofrecimiento para la autoexploración. Por ello creemos que Viola busca propiciar la introspección en la propia conciencia en *Presence*. Busca que a través de escuchar un corazón se escuche el corazón de uno mismo. Y si tenemos en cuenta la riqueza que Viola atribuye a la pasividad de lo auditivo respecto de lo visual (Viola, 1995: 251-252), tenemos un ofrecimiento a escucharse pasivamente. A sentir el tiempo más primigenio que uno tiene, el latido de su corazón. Y desde el único punto que este se escucha, el *axis mundi* del yo, el punto central de la sala, reconfigurar la propia vida de acuerdo a esta temporalidad íntima y secreta que debe ser redescubierta.

La siguiente obra que encuentra el espectador es *The Veiling*, en la que lo espacial sigue predominando, si bien, en este caso, hermanado con lo visual. Esta obra presenta claras analogías con *Slowly Turning Narrative*. Aquí el tiempo y el espacio vuelven a desgajarse el uno del otro, en este caso mediante la utilización de nueve láminas de gasa translúcida que van reteniendo parte de la luz mientras dejan escapar una fracción de la misma. *The Veiling* también posee un carácter propedéutico si la entendemos como un intento de Viola de explicitar nuestra relación con el tiempo. Allí donde en *Slowly Turning Narrative* se presentaba lo temporal como un flujo indiviso, aquí, creemos que se incide en el modo en el que una conceptualización errónea del tiempo nos aleja de la plena experiencia del mismo. Cada velo puede entenderse como ese elemento de ordenación que imponemos al flujo inconsútil de lo temporal y la obra muestra cómo lo único que se consigue con ello es desvirtuar su

poder, del mismo modo que cada velo va deshaciendo la imagen hasta que esta termina por diluirse. La interpretación que hace Ziad Elmarsafy de *The Veiling*, a la luz de la tradición sufi, creemos que es altamente esclarecedora:

Claramente hay en *The Veiling* una aplicación del hadiz según el cual el hombre está separado de dios por varios miles de velos (el número varía desde 700 hasta 70000). Esta tradición reaparece numerosas veces en la obra de Rumi, quien no siente nada más que pena y desdén hacia aquellos que no son capaces de comprender que el mundo físico no es nada más que un puro velo sobre la realidad, y el cual considera a dios como un “tesoro escondido” de la creación (Elmarsafy, 2008: 134).

Las concomitancias resultan claras. Que las dos figuras que aparecen en las imágenes deambulen por un espacio que parece el mismo, pero sin llegar nunca a encontrarse, creemos que incide aún más en el interés de Viola de mostrar cómo esas gasas translúcidas nos alejan de la percepción del “tesoro escondido”. Por ello, a la luz, del conjunto de *Buried Secrets*, creemos que Bill Viola en *The Veiling* busca hacer visibles los límites y condicionamientos que imponemos a nuestra vivencia del tiempo; que explicita con los velos aquello que ha de ser retirado, aquello que atomiza y cuantifica el tiempo. Si bien, es un hecho notable que en las cuatro obras de *Buried Secrets* discutidas por el momento el tiempo pudiera considerarse que no es protagonista de un modo manifiesto. Tan solo en *Interval* la alternancia entre las dos imágenes generaba una dialéctica de marcado carácter temporal en el ritmo de la obra y en su observación –aunque de un modo no excesivamente complejo si lo comparamos con los empleados por Viola en otras video instalaciones previamente discutidas–. Respecto a *Hall of Whispers* primaba lo visual, el sonido en *Presence* y lo espacial en *The Veiling*. Esto parece responder a una premeditación manifiesta para magnificar el efecto de la quinta y última obra, la cual sorprende, precisamente, por el uso de lo temporal que lleva a cabo. Donde había imagen, sonido y espacio acontece el tiempo; todas las anteriores experiencias confluyen en *The Greeting* magnificando su efecto. Esta es el secreto para el que Viola empleó cuatro obras en preparar al visitante.

Bill Viola dedicó ingentes esfuerzos a preparar al espectador para la revelación de lo oculto en el tiempo. En *The Greeting* ya no estamos hablando de la ralentización espasmódica de *Passage*, en la que Viola se encontraba limitado aún por los medios técnicos, sino de un lento fluir que hace que todos los matices crezcan de un modo exponencial. Algo capaz de hacer posible en el espectador “una substitución por otro modo de experimentar el tiempo” (Wainwright, 2004: 119). El tiempo que Viola busca traer a la presencia en *The Greeting* es un presente que se abre a lo infinito. Para este ambicioso fin Viola no solo recurrió por primera vez a la elaboración de un guion para las actrices<sup>112</sup>, sino que diseñó un complejo decorado arquitectónico. Buscaba dotar a su obra de la profundidad espacial tan característica de la obra de Pontormo. Los dibujos del artista norteamericano en los que se revela el preciso entramado encargado de producir el efecto deseado, denotan la complejidad técnica del mismo (fig. 32).

Todo al servicio del elemento fundamental que ofrece la obra: la distensión de la temporalidad cotidiana, que ha de permitir emerger lo invisible y ofrecer su riqueza transformadora. Este afán por alcanzar una gran resolución temporal llevó a Viola a la necesidad de buscar nuevas soluciones. Se vio obligado a grabar la escena en película y posteriormente editarla en video para ralentizarla hasta obtener la velocidad deseada<sup>113</sup>. Otra cualidad importante que aportaba la película era la mayor definición, lo cual le acercaba más aún al efecto de la pintura al óleo de *La Visitazione*<sup>114</sup>. Esta técnica le permitió una presentación distinta del resquicio temporal que Viola buscaba plasmar desde la elaboración de *Red Tape* en 1975. Ya no era necesario recurrir a procesos de montaje, ahora la obra entera es un continuo resquicio del

---

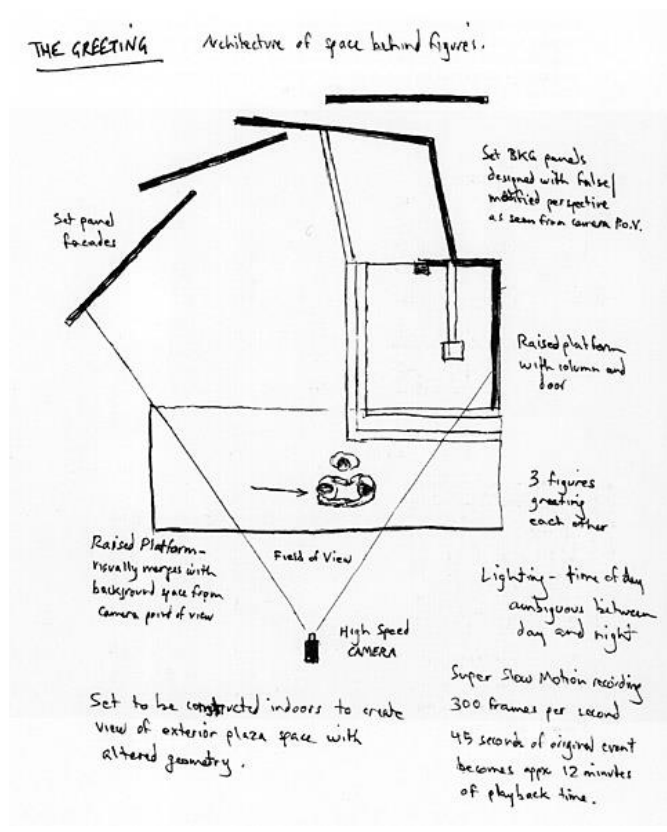
<sup>112</sup> “*The Greeting* fue un punto y aparte para Viola ya que fue la primera vez que él había escrito un guion para un trabajo” Townsend, 2004: 116.

<sup>113</sup> El proceso técnico es explicado en profundidad por Ji-Hoon Kim:

Viola grabó 45 segundos de tiempo real con una cámara Wilcam de 35 mm de alta velocidad (300 fotogramas por segundo) y pasó la película grabada a un editor de video, proyectándolo a velocidad normal y con ello proveyendo al espectador con 10 minutos de imágenes a extremadamente cámara lenta, plagados del movimiento de los detalles de las figuras (Kim, 2013: 144).

<sup>114</sup> “[La película] tiene ese modo pictórico característico con el que trata la luz. Se encuentra muy cercana a la pintura al óleo” (Kim, 2013:144)

tiempo. Viola consigue “contaminar la película con el video (y viceversa) de un modo que transforma el resultado híbrido (película-video) en una manera fundamental” (Hansen, 2006: 264).



32. Diseño del set de rodaje de *The Greeting* (1995)

Decimos que *The Greeting*, en su extensión total de diez minutos, es un resquicio temporal porque da acceso a la contemplación de la realidad de un modo totalmente desacostumbrado, pues “la imagen a cámara lenta hace que la imagen emerja no como una representación ilusoria del mundo físico, sino del mundo como proceso” (Kim, 2013: 143). Un suceso cotidiano como es el reencuentro de dos amigas —que es en lo que resulta *The Greeting* al desacralizarla (fig. 33)— adquiere connotaciones de acontecimiento único, de algo capaz de ser índice de

eternidad; deviene en algo capaz de poner al espectador en contacto con un ritmo del mundo que permanecía invisible y en el que todo cobra una inusitada vida. Lo que Viola busca ofrecer es “lo imperceptible, las increíblemente mínimas variaciones en tonalidades afectivas que se encuentran mucho más allá de lo observable (sin ayuda técnica) para la percepción natural” (Hansen, 2004: 614). La obra muestra el tiempo como duración inagotablemente densa e interconectada.



33. *The Greeting* (1995)

Lo que estaba vedado ver y oír en *Hall of Whispers*, lo que parecía vivir el personaje que protagonizaba una de las grabaciones de *Interval*, aquel secreto para el que *Presence* conminaba a situarse en el eje del yo, aquello para lo que *The Veiling* llamaba a retirar los velos que lastran nuestra



conciencia, es revelado de un modo directo en *The Greeting*: la infinita riqueza que anida en cada instante y que se escapa por la incapacidad de los sentidos para incorporarla y por la voluntad de la conciencia de cuantificarla. La obra es una llamada a vivir lo temporal como algo que tiende a lo ilimitado y a lo todopoderoso, y a sentir las posibilidades que esto ofrece. A ello creemos que se refiere Viola cuando afirma que

el tiempo es el mundo invisible definitivo. Está completamente a nuestro alrededor. Literalmente, es nuestra vida. Vivimos en él como los peces en el agua, y sin embargo no podemos saborearlo, verlo, tocarlo, olerlo. Es un misterio fundamental, que define lo que somos como seres humanos del modo más profundo (Gayford, 2003: 24)

Y para facilitar esta experiencia del misterio Viola desnuda el video de todo elemento accesorio. El espectador se enfrenta a *The Greeting* en una sala por lo demás vacía, sin más sonidos que el también ralentizado que acompaña a la imagen. Todo está encaminado a ofrecer la posibilidad de hacerse consciente de la naturaleza fluida y fractal del medio temporal en el que se vive. La cadencia de lo mostrado, el movimiento de los vestidos, el modo en el que este ciñe el vientre embarazado de la mujer vestida de naranja, el gesto de las mujeres cuando se saludan, las confidencias que se susurran, todos estos elementos conducen a posibilitar una experiencia del tiempo distinta. Ya que

debido a la lentitud del tiempo en *The Greeting*, se produce un énfasis en las posibilidades y en la presencia. Hay posibilidades de movimiento a cada instante de la duración y también la presencia de sucesos significativos a cada instante (Barker, 2012: 91).

En conclusión, la estrategia empleada por Viola persigue que la conciencia temporal se vea sobrepasada por la inusitada densidad de información. La escala del instante presente ha sido extendida de un modo tal que pareciera contener en sí misma un universo completo que se presenta como algo nuevo y sorprendente. El tiempo de la obra envuelve al espectador en él y lo somete, pues el que la contempla se sorprende poseyendo tiempo para analizar las emociones, los movimientos y la existencia de otro modo y con infinito detalle, se

sorprende *teniendo* tiempo. Y es que, al final de *Buried Secrets*, el tiempo emerge como una continuidad inacabable de matices; ya no es algo puntual, sino que es un manantial inagotable de sutiles variaciones. Porque *The Greeting* no se limita a presentar un encuentro entre una mujer que comunica un secreto a otra (fig. 34), sino que la obra en sí misma busca revelar un secreto al espectador: el tiempo, al igual que la vida, es algo que nace dentro de uno mismo.



34. *The Greeting* (1995)

*Buried Secrets* es un continuo afán en llevar al espectador a vivir el tiempo más libremente: de un modo pasivo –como se incide en *Presence*–;

desvelándolo –como llama a hacer *The Veiling*–; aprendiendo a sentir la infinita riqueza de la duración que *The Greeting* pone ante los ojos del visitante; asimilando todo aquello que puede englobar un instante, lo que este puede revelar en su relación con otros tiempos cuando fluye libremente; la información secreta y susurrada que en él reside y que no se está acostumbrado a escuchar. En definitiva, cuando se abandone la sala se volverá al ritmo de lo cotidiano, pero hay algo de misterio transformador en la experiencia ante *The Greeting* que puede permear en el visitante. Una llamada a escuchar la temporalidad de cada uno desde más cerca, a dejar atrás automatismos cuantificadores que ordenan y racionalizan. Una llamada a vivir el tiempo que es la propia existencia como duración interrelacionada, en la que todo está conectado y en la que cada momento puede tener efecto sobre toda una vida.

## BALANCE: LA COHESIÓN DE LOS ELEMENTOS TEMPORALES

Hemos terminado nuestro recorrido por las obras de Bill Viola. En la introducción defendíamos que nuestro objetivo para esta primera parte era el de comenzar discutiendo la vida y formación técnica de Viola, discutir las características específicas de la video instalación como género artístico, y, en última instancia, extraer, de las video instalaciones seleccionadas, los elementos fundamentales de las mismas, los que creemos que posibilitan una presentación del tiempo como duración, capaz de suscitar una autorreflexión de la conciencia que pudiera provocar hallazgos para el sujeto de tipo existencial

En esta primera parte hemos decidido estudiar las video instalaciones de un modo cronológico, pero las estrategias fundamentales que hemos destacado en cada una de ellas apelaban a distintos aspectos de lo temporal. Por ello creemos menester, para que la segunda parte de este trabajo de investigación posea mayor coherencia, llevar a cabo una breve categorización de las estrategias comunes que hemos detectado y agrupar las obras según las particulares de cada una. Ello nos permitirá analizar el efecto de estos procedimientos empleados por Viola sobre la temporalidad del espectador de un modo progresivo y con mayor orden.

Los procedimientos compartidos entre todas, o al menos gran parte, de las video instalaciones analizadas en el capítulo 4 de esta tesis doctoral son los siguientes:

a) Una presentación dialéctica de ritmos temporales o de sucesos con un marcado carácter temporal. En *Room for St. John of the Cross* se confrontaba el ritmo externo caótico con el calmado interior del espacio central. En *The Stopping Mind* se recurría a la alternancia sucesiva de patrones temporales de quietud absoluta y de desatada celeridad. En *Nantes Triptych* encontramos dos hechos que remiten inequívocamente al inicio y al final de la vida y, por lo tanto, establecen una tensión

temporal insoslayable. *Buried Secrets* constituye, en sí misma como serie, un ejemplo progresivo de esa tensión, pues las primeras obras que la componen muestran un sucederse temporal acorde al cotidiano, mientras que *The Greeting* emplea una cadencia diez veces más lenta de aquella con la que tiene que lidiar habitualmente la temporalidad.

b) Una voluntad de colocar el espectador en situaciones de incomodidad, destinadas a no permitir una contemplación inicial de la obra relajada. En *Room for St. John of the Cross* el espacio exterior resulta sensorialmente incómodo y para acceder al recinto central el espectador ha de adoptar una postura corporal forzada. *Passage* obliga a una extrema cercanía con una pantalla demasiado grande, que desborda al espectador, y lo mostrado presenta un ritmo entrecortado y ralentizado. *The Stopping Mind* somete al espectador a una constante anticipación de violentas ráfagas audiovisuales. *Nantes Triptych* presenta simultáneamente dos sucesos emocionalmente antitéticos que no facilitan una comprensión inmediata del uno a través del otro. *Slowly Turning Narrative* obliga al visitante a deambular por la periferia de la obra, mientras desde el centro se le muestran imágenes de una figura que pareciera cuestionarle, las cuales, a su vez, se entremezclan con su propio reflejo en el espejo. *Buried Secrets* comienza excluyendo al espectador de lo contemplado –los sujetos amordazados y con los ojos cerrados–, para ir compeliendo a la búsqueda de una nueva relación con lo oculto del tiempo.

c) Ambas características confluyen en una tercera: el afán en presentar obras que desestructuren progresivamente distintos aspectos de la experiencia cotidiana del tiempo y que empujen a la pasividad como vía para adentrarse y explorar los caminos que estas abren. Bill Viola juzga que el tiempo es el medio el que vivimos inmersos sin darnos cuenta de ello (Gayford, 2003: 24). Lo cuantificamos, lo dividimos en momentos puntuales y con ello lo desvirtuamos. Recuperar el tiempo y su poder transformador pasa necesariamente por recobrar la experiencia del tiempo que se expande como una duración de la que se es consciente de un modo pasivo. Y así poder vivirlo en su desdoblarse, en su evolución, ya que, como citáramos previamente: “ser consciente del

tiempo te introduce en el mundo del proceso, en imágenes móviles que encarnan el movimiento de la conciencia humana en sí misma” (Viola, 1995: 173).

Para conseguir este redescubrimiento del tiempo como duración, que podríamos calificar como el fin global de la *oeuvre* de Viola, este ataca con sus obras diversos aspectos de la experiencia del tiempo, empujando al espectador a darse cuenta de la inestabilidad y ambigüedad de procesos conscientes que este pudiera juzgar mucho más fiables. Esto tiene por objetivo mostrar los resquicios del tiempo y que ellos desestabilicen la temporalidad, permitiendo que acontezca la sorpresa y lo nuevo; aquello capaz de reconfigurar, de diversos modos, la conciencia, desde su base temporal.

En función del punto sobre el que inciden las obras, creemos poder establecer, de acuerdo a nuestro análisis, tres bloques distintivos sobre los que operan, en cada caso, dos obras distintas:

a) La experiencia cotidiana del presente. *Slowly Turning Narrative* utiliza una temporalidad de igual ritmo que la usual, pero tan densa como inestable. Esta es una video instalación que, mediante el uso del espejo y del panel giratorio central, procede a desestabilizar el presente como punto engendrador del yo. El ahora se expande al verse sobrecargado de pasado y futuro propio y ajeno y pierde firmeza. Es esta una obra que incita a abandonar certezas sobre los cimientos del y privilegios del presente. En este mismo frente ahonda *The Stopping Mind*. Y profundiza porque apela de un modo más poderoso al abandono y a la pasividad. La indefensión ante el futuro inmediato en forma de sacudidas audiovisuales aumenta la conciencia del tiempo como duración en la que se concatenan lo ya ocurrido con lo que ocurre y lo que se cree que va a ocurrir.

b) El instante como región liminal. *Passage* obliga a tomar contacto con lo puntual de las emociones y su sucederse en el tiempo. Fuerza a contemplar desde la intimidad lo momentáneo. Impone un contacto con fragmentos mínimos e imperceptibles de tiempo y a sentir la riqueza

que pasa a través de ellos y que, normalmente, queda inadvertida. *The Greeting*, entendida como culminación de la serie *Buried Secrets*, constituye un paso más allá en esta senda. Es esta una obra que expone a lo invisible del tiempo, a lo que los sentidos hurtan a la experiencia consciente del mismo. Expone el tiempo puntual como un infinitamente rico fractal en el que la conciencia puede abandonarse y con ello obtener una mayor comprensión de la realidad y, con ello, de uno mismo.

c) El conjunto de la existencia como temporalidad. *Nantes Triptych* distiende la experiencia del tiempo mediante una presentación que busca poner en cuestión el conjunto del sentido de la vida de aquel que la contempla. Pese a que los ritmos de las imágenes no utilizan la cámara lenta, ni ningún recurso técnico sorprendente, la innegable potencia de lo proyectado y la estructura del tríptico, están encaminados a poner en suspenso el sentido de la existencia. Obligan a un cuestionamiento de la temporalidad desde el nacimiento hasta la muerte a partir del ahora encarnado en las figuras sumergidas. Este ahora existencial es explorado por *Room for St. John of the Cross*. Una video instalación que por su temática y estructura impone un tránsito entre distintas experiencias del tiempo que redundan en diversos modos de afrontar la existencia y de integrar conceptos como la libertad corporal y espiritual en el seno de la vida.

Parte II.  
La experiencia de la temporalidad  
ante las obras de Bill Viola





## NOTA INTRODUCTORIA

Con el título de “La experiencia de la temporalidad ante las obras de Bill Viola”, queremos dejar claro cuál será nuestra idea a desarrollar en las siguientes páginas: centrarnos en dicho concepto de temporalidad. Dejando claro que entendemos este término tal como es expuesto por el filósofo, experto en la relación entre conciencia y vivencia del tiempo, David Couzens Hoy: “la temporalidad es el tiempo tal como se manifiesta para la existencia humana” (Hoy, 2012: xiii). Teniendo en cuenta también que “la temporalidad debe ser *experimentada* como real” (Hoy, 2012: xiv). Dichos estudios de Hoy, también han sido utilizados en otros textos actuales que versan sobre arte contemporáneo y su relación con la experiencia del tiempo desde un punto de vista eminentemente filosófico, como es el caso del muy reciente libro de Christine Ross *The Past is the Present: It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art* (Ross, 2014). Nuestro interés, por tanto, es el de explorar la relación humana con el tiempo, el modo en el que existimos en su vivencia, siguiendo el postulado de Husserl según el cual la conciencia es primaria y originariamente de naturaleza temporal (Husserl, 1970: 43).

Todo ello con el fin de poder contrastar esta experiencia del tiempo desde la filosofía con las especificidades del mismo que son susceptibles de ser reveladas durante la contemplación de las obras de Bill Viola. Por ello nos alejaremos de las escuelas filosóficas centradas en el estudio del tiempo como fenómeno abstracto. No nos interesa en estas páginas elucubrar sobre la realidad ontológica del mismo y sus características como externalidad respecto al ser humano. Por el contrario, nuestro foco se situará en los filósofos, fundamentalmente de finales del siglo XIX y del siglo XX, que han buscado profundizar en la misteriosa y compleja relación establecida entre todo ser humano y aquello que, tantas veces de un modo confuso, llamamos tiempo. En otras palabras, seguiremos la línea de los pensadores que, con el uso del concepto de temporalidad, muestran interés por “la existencia humana en el tiempo y qué es lo que significa existir temporalmente” (Hammer, 2011: 2).

Debido a la vasta producción en la materia y a nuestro interés en comparar los frutos de nuestro avance con la obra de Viola, hemos decidido tomar las estrategias temporales que hemos juzgado más significativas de sus obras en el balance de la primera parte de esta tesis doctoral y, en la medida de lo posible, recurrir a filósofos que se adentran en las mismas cuestiones. Todo ello con el fin de observar las posibles concomitancias y separaciones entre la propuesta artística, la experiencia de las mismas, y las investigaciones filosóficas al respecto. Si bien ha de ser dicho que, en los escritos de Viola, las citas explícitas sobre filósofos son casi inexistentes. Razón por la cual debemos valorar aún más la aparición de una cita literal de un escrito de Henri Bergson<sup>115</sup>. Este hecho nos pone sobre la pista de un conocimiento, pese a no poder afirmar el grado del mismo, de la obra del filósofo por parte de Viola. También resulta notable el uso específico que hace este en numerosas ocasiones a lo largo de textos propios y entrevistas del término duración. Llegando a situar al mismo, como viéramos, en un lugar capital de su intención como artista (Viola, 1995: 173). Ambas circunstancias nos permiten establecer un vínculo entre la filosofía de Bergson y las obras de Viola suficiente para ameritar que tomemos el pensamiento del primero como punto de partida de nuestro recorrido por la temporalidad cuestionada en las video instalaciones que analizáramos en la primera parte de este trabajo.

Recuperando la afirmación de Viola que está en el origen de esta tesis doctoral –“la duración es a la conciencia como la luz es al ojo” (Viola, 1995: 173)– nos encontramos en la obligación de cuestionar también a la conciencia para arrojar luz sobre su relación con la duración, lo cual, en el caso del pensamiento de Bergson, es una relación patente, hasta el punto de que no siempre resulta fácil discernir la frontera entre ellas.

---

<sup>115</sup> Bill Viola cita a Bergson en un texto de 1981 titulado “*The Porcupine and the Car*”, pero no lo hace en cuestiones directamente relacionadas con la temporalidad o el concepto de *durée*, sino sobre el papel de los sentidos en la percepción:

El filósofo del siglo veinte Henri Bergson sugirió, no obstante, que los sentidos humanos deberían ser tratados como *limitadores* respecto a la cantidad total de energía que bombardea nuestro ser, previniendo al individuo de ser sobre abrumado por el ingente volumen de información que existe a cada instante (Viola, 1995: 59).

Pero esta influencia no siempre ha sido tenida en cuenta de un modo explícito en la historia de la filosofía en épocas pretéritas. Autores como San Agustín sí que defendieron esta interrelación, pero sus ideas fueron criticadas en siglos posteriores, no llegándose a producir una trabazón definitiva entre temporalidad y conciencia hasta la estructura cognoscitiva defendida por Kant a finales del siglo XVIII, según la cual el tiempo es el a priori de todo lo fenoménico<sup>116</sup>. Sobre estas ideas volverán constantemente algunos de los más importantes filósofos del siglo XX –tales como Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty o Gilles Deleuze– que constituirán algunas de las principales referencias en esta segunda parte de la investigación.

Por lo tanto, partiremos de la amalgama heterogénea de tiempo que es la *durée* de Bergson, la iremos constriñendo para ver las tensiones que se generan cuando se estiran las costuras de ese constructo tripartito de pasado, presente y futuro y desde ahí llegaremos a lo punto del instante. Aquello que, usualmente, tiende a ser concebido como si fuera un átomo de tiempo, como la unidad indivisible tras de la cual no hay nada. Sin embargo, de la mano de Viola, hemos visto que es nuestra costumbre y nuestros límites sensibles los que catalogan a este como un destino último, ya que el instante, ante la cámara de video puede devenir un fractal inmensamente rico. Por ello, auscultaremos los tesoros que se nos hurtan a la percepción para discutir cómo pueden llegar a ser capaces de remontar el vuelo y de condicionar la temporalidad y de ahí la existencia globalmente. Con esa emergencia desde el instante hacia lo inconsútil del tiempo de la vida humana, cuando esta es observada desde una atalaya que consienta la perspectiva necesaria, aspiramos a cerrar el círculo. Mediante este fluido movimiento de vaivén, que va desde lo global hasta lo puntual para volver a la totalidad bajo el descubrimiento de la potencia que mora en lo mínimo de la experiencia humana del

---

<sup>116</sup> Una de las citas de Kant más clarificadoras al respecto es la que sigue:

El tiempo es una representación necesaria que sirve de base a todas las intuiciones. Con respecto a los fenómenos en general, no se puede eliminar el tiempo mismo. Sí se pueden eliminar, en cambio, los fenómenos del tiempo. Este viene, pues, dado a priori. Sólo en él es posible la realidad de los fenómenos. Estos puede desaparecer todos, pero el tiempo mismo (en cuanto condición general de su posibilidad) no puede ser suprimido (Kant, 2005: 49)

tiempo, buscaremos comprender mejor los fundamentos filosóficos que se esconden tras la experiencia de la temporalidad propuesta por Bill Viola en las video instalaciones que hemos discutido.

## 5. DE LA *DURÉE* A LA DURACIÓN: EL CONTINUO FLUIR DE LO SIEMPRE NUEVO

### 5.1 La *durée* y la conciencia en la filosofía de Henri Bergson

Henri Bergson es nuestro punto de partida a la cuestión de la experiencia a de la temporalidad provocada por las video instalaciones de Bill Viola comprendidas entre 1983 y 1995. En primer lugar, por la ya citada vinculación establecida por Viola con su pensamiento, en forma de cita directa del mismo. En segundo lugar, porque el concepto fundamental que discutiremos en este primer capítulo, el de la duración, es un objeto fundamental de la obra de Bergson y de la propuesta teórica de Viola acerca del tiempo. Debido al uso específico que hace Bergson del mismo, y para distinguirlo de otras conceptualizaciones elaboradas por otros filósofos, nos referiremos a la idea de Bergson respetando el término en su lengua francesa originaria; es decir, como *durée*.

Dicho concepto se halla íntimamente relacionado en su obra con el de conciencia, ya que, si bien en algunos textos los trata por separado, como veremos, en numerosas ocasiones los vincula íntimamente. Por esta atención prestada a la conciencia, Bergson es considerado por Charles Sherover como aquel “que trajo la filosofía de nuevo al método introspectivo en el que el pensamiento primero desvela su propia naturaleza antes de centrar su atención en los objetos externos” (Sherover, 2001: 168). Pero volviendo a su estudio de la *durée*, este responde a su reivindicación del orbe de lo temporal; y así lo refleja Samuel Alexander, cuando al citar a Bergson dice de él que “quizá, Bergson ha sido el primer filósofo en tomarse el tiempo seriamente” (Alexander, 1922: 44). Más allá de la justicia de la anterior atribución, el hecho innegable es el continuado interés mostrado por Bergson en

estudiar la experiencia que tenemos del tiempo y su relación con la conciencia. Por ello, circularemos entre ambos temas buscando acercarnos a las cuestiones que han surgido con el estudio de las obras de Bill Viola.

El proceder filosófico de Henri Bergson se caracteriza por no rehuir el combate de pensamientos, por ello, para defender sus propias ideas, no duda en someter a análisis y atacar aquellos conceptos que él cree erróneos o nocivos. Ese es el motivo por el que, si buscamos comprender algunas de sus líneas argumentales, debemos también detenernos a conocer aquellas contra las que carga. Su filosofía es de carácter radicalmente afirmativo y de amplio espectro, pero no siempre fácil de asimilar debido a los esfuerzos que exige su método intuitivo al lector, lo cual él mismo reconoce<sup>117</sup>.

Por todo esto no debe sorprendernos que el concepto de *durée* no sea inmediatamente acotable en una sola frase ya que, como veremos, de hacerlo así, estaríamos restringiéndolo y empobreciéndolo. Como punto de partida podemos decir que para Bergson la *durée* es tiempo<sup>118</sup>. Si bien, un complejo concepto temporal que nace de la voluntad de refutar la muy extendida interpretación del tiempo y de la vida marcada por el mecanicismo positivista, la cual asume la posibilidad de escindir fragmentos individuales del curso de lo temporal como si estos fueran intercambiables. Esta actitud que ve el tiempo como algo lineal y cronológico es errónea y nociva a juicio de Bergson, porque tiende a cuantificar el mundo en entes individuales y, en consecuencia, a desnaturalizarlo y a espacializarlo<sup>119</sup>. La fuerte raigambre de este juicio limitante y limitado –que disminuye el potencial de lo temporal y, con ello, de la propia vida– habría que achacarla a la influencia de las

---

<sup>117</sup> En sus palabras, el conocimiento intuitivo de la *durée* “demanda un gran esfuerzo mental, la ruptura de muchos límites restrictivos, algo así como un nuevo modo de pensar (ya que lo inmediato está lejos de ser lo que más fácil comprendemos)” (Bergson, 1972: 1148).

<sup>118</sup> Como William Barnard afirma “la *durée* es (y subsecuentemente, *nosotros* somos) inherentemente, inescapablemente, temporal. La *durée* es tiempo en sí misma” (Barnard, 2011: 28)

<sup>119</sup> “Ese seco universo construido por los filósofos con elementos talados y perfectamente expuestos” (Bergson, 1934: 241).

disciplinas científicas, las cuales simplifican la experiencia del tiempo y la deforman debido a su incapacidad de lidiar con la realidad tal como esta realmente es<sup>120</sup>. Dicha idea perniciosa, alejada de la manera en la que realmente existe el tiempo, da lugar a equívocos al influir sobre la concepción cotidiana del mismo por parte del ser humano. Por lo tanto, lo que emprende Bergson es la recuperación de un tiempo primigenio, alejado de todo tipo de contaminaciones espaciales y de toda medida. Las fronteras y divisiones que usualmente ponemos al tiempo, no serían más que una deformación reduccionista, siendo esto algo muy distinto de la *durée* en sí, pues

la pura *durée* bien podría no ser sino una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos con relación a otros, sin parentesco alguno con el número: sería la heterogeneidad pura. [...]. Desde el momento en que se atribuye la menor homogeneidad a la duración, se introduce subrepticamente el espacio (Bergson, 2006: 79).

Esa “pura *durée*” [*durée réelle*] es el tiempo expandido que nos interesa buscar y qué queremos saber cómo se vincula con la conciencia. De él Bergson nos dice que es una sucesión inconsútil de variaciones cualitativas y, en consecuencia, es catalogada de pura heterogeneidad. Incidiendo en su carácter indiviso e indivisible sin, con ello, violentar su más íntima realidad. Para comprender mejor lo que estas afirmaciones conllevan, debemos contrastar la *durée* —esa torrencial forma según la cual Bergson concibe el tiempo— con su idea de espacio. Este último, para él, es un “medio vacío homogéneo [...] que nos permite distinguir entre sí a varias sensaciones idénticas y simultáneas” (Bergson, 2006: 73). Con esta oposición planteada entre lo temporal y lo espacial tenemos tres campos en los que ambos presentan características diametralmente opuestas: aparición de los datos, multiplicidad y composición. Respecto a la aparición de los datos, en la *durée* estos se presentan de un modo sucesivo mientras que en un régimen espacial

---

<sup>120</sup> “La ciencia no opera sobre el tiempo y el movimiento más que a condición de eliminar primero de ellos el elemento esencial y cualitativo —del tiempo la duración, del movimiento la movilidad—” (Bergson, 2006: 86).



aparecen simultáneamente. En lo tocante a la multiplicidad, lo propio de la temporalidad bergsoniana es que esta sea de tipo cualitativo, mientras que la del espacio es que sea cuantitativa. Por último, respecto a la composición del medio, la *durée* es absoluta heterogeneidad, mientras que el espacio engendra homogeneidad.

En lo tocante al primer aspecto, es necesario recalcar que por sucesión no debemos entender algo divisible, porque, de concebirla así, ya estaríamos atomizando y, en consecuencia, espaciando. La *durée* no es algo en cuyo seno ocurra la sucesión, sino que es “la sucesión misma” (Bergson, 2012: 101). La *durée* siempre es más de lo que podemos aprehender, pues acontece de un modo continuo, indivisible, sin contornos precisos, interpenetrándose y confundándose en su propio discurrir. Sin embargo, Bergson es consciente de cómo tendemos a vivir en el tiempo espacializado, pero no por ello debemos confundir este modo de proceder con la verdadera naturaleza del mismo. Para ponernos en conocimiento de una experiencia típica de la *durée* recurre al ejemplo de la melodía y de la música que también utilizara Agustín de Hipona y tantos otros tras de sí:

Quando escuchamos una melodía, tenemos la impresión más pura de sucesión que podemos tener –una impresión tan alejada como es posible de la simultaneidad–, y sin embargo es la continuidad misma de la melodía y la imposibilidad de descomponerla lo que causa en nosotros esa impresión. Si la descomponemos en notas distintas, en tantos “antes” y “después” como nos plazca, estamos mezclando imágenes espaciales e impregnamos la sucesión de simultaneidad: en el espacio, y solo en el espacio, hay distinción nítida de partes exteriores unas a otras (Bergson, 1934: 166).

El siguiente error que tendemos a cometer respecto a lo que creemos que es el tiempo es la confusión de concebir que podemos cuantificarlo, que la cifra del reloj contiene el todo. Lo cual se debe a una incapacidad nuestra, ya que “donde no hay más que una pendiente dulce, creemos percibir, siguiendo la línea rota de nuestros actos de atención, los peldaños de una escalera” (Bergson, 1963: 440). Porque, como habíamos visto, la *durée* es lo heterogéneo y esto va de la mano de su

carácter cualitativo. El tiempo fluido, indivisible y siempre nuevo al que nos quiere acercar Bergson está radicalmente alejado de lo que, a priori, creemos que este es. Existe una diferencia, por lo tanto, entre el tiempo tal como lo conceptualizamos y el tiempo primigenio en el que somos. Y si afirmamos del tiempo que este es la abstracción contable –los minutos y los segundos– no hacemos sino “confundir la medida con lo medido” (Sherover, 2001: 173). Lo cual se debe a que olvidamos que nosotros mismos vivimos en la *durée*, que somos parte de su avanzar y no debemos abstraernos de ello:

Cuanto más conciencia tomamos de nuestro progreso en la pura *durée*, más nos damos cuenta de que las diversas partes de nuestro ser entran unas en otras y que nuestra personalidad entera se concentra en un punto, o mejor, en una punta que se inserta en el porvenir penetrándolo sin cesar (Bergson, 1963: 612).

En este momento hemos tomado contacto con uno de los motivos que impulsan a Bergson a defender la primacía de lo temporal, y con ello de la *durée*, respecto a lo espacial<sup>121</sup>. Según él “cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, tanto más comprenderemos que *durée* significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo” (Bergson, 1963: 447). Y en esta invención inherente a la *durée* está la posibilidad de la libertad, de comprender y comprendernos, de hacer y de llevar a cabo. Bergson nos llama a situarnos en lo móvil, en lo heterogéneo y cualitativo, tan solo ahí reside la posibilidad de aferrar la libertad creadora que nos negamos reulando hacia el tiempo lineal y cuantificado; de emprender esta huida hacia lo cómodo, es de la primordial posibilidad de evolucionar de lo que nos estamos privando. Sin embargo, ¿por qué lo hacemos? ¿Por qué nos resulta ardua esta concepción del tiempo como una ola indivisa que avanza conteniéndolo todo? ¿Cuál es la incapacidad a la que unas líneas antes hacíamos referencia?

---

<sup>121</sup> “Las cuestiones relativas al sujeto y al objeto, a su distinción y a su unión, deben plantearse en función del tiempo más que del espacio” Bergson, 2012: 88.

La respuesta que da Bergson es que la causante de que tendamos a una visión de lo temporal espacializada no es otra sino nuestra inteligencia. La misma “no se representa claramente más que lo discontinuo” (Bergson, 1963: 572). Por ello, porque esta no “admite la novedad completa, como no admite el devenir radical” (Bergson, 1963: 580), tiende a escapársele la esencia de la *durée*. La inteligencia humana divide el tiempo original y lo impregna de espacio, colocándonos fuera de él “para recomponer su devenir artificialmente” (Bergson, 1963: 700). Esto es lo que lleva a Bergson a afirmar que el mecanismo usual por el que obra nuestra inteligencia es de tipo cinematográfico, y que debido a ello pareciera que

tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y, como ellas son características de esta realidad, nos basta enfilarnos a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo que hay de característico en este devenir mismo [...] Se resumiría, pues, todo lo que precede diciendo que el mecanismo de nuestro conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica (Bergson, 1963: 700-701).

Estas vistas instantáneas son los necesarios cortes que obra la inteligencia para su correcto funcionamiento, para aprehender el heterogéneo flujo temporal que según Bergson es la *durée*. Pero el mayor inconveniente de este proceder es que desvirtúa nuestra propia concepción de lo que es el tiempo alejándonos de él; mediante este fraccionamiento que necesariamente llevamos a cabo, debido a la necesidad de poseer ciertas certezas para poder cooperar con lo que nos rodea, creemos percibir el tiempo como algo que consta de distintos elementos, como algo divisible. Alejándonos con ello de la temporalidad originaria y cortándonos nuestras propias alas de libertad. Lo propio de la inteligencia es analizar y establecer relaciones (Bergson, 1963: 569), dividir para procesar y, con ese modo de actuar, nos desconecta de la *durée*. La inteligencia tiene tendencia a fabricar, a conceptualizar; es decir, a detener, pues “está hecha para obrar desde fuera sobre la materia y no llega a ella sino practicando, en el flujo de lo real, cortes instantáneos” (Bergson, 1963: 654). Ese es su necesario rol, pero debemos ser conscientes de que este modo de ir contracorriente, propio de nuestra

actividad intelectual, nos aleja de nuestra temporalidad. La inteligencia está fuera del torrente temporal, tiende a solidificar lo que la *durée* licua y cada uno de nosotros somos un punto de encuentro de estas dos corrientes<sup>122</sup>. La inteligencia nos sitúa fuera del tiempo ilimitado, y, de acuerdo a Bergson, nuestra única opción para volver a unificar lo que la inteligencia fosiliza pasa por profundizar hacia la conciencia:

Por un lado [hay] una multiplicidad de estados de conciencia sucesivos y por otro una unidad que los reúne. La *durée* será la “síntesis” de esta unidad y de esta multiplicidad, operación misteriosa de la que no se ve, repito, cómo comportaría matices o grados. En esta hipótesis no hay, no puede haber más que una duración única, aquella en la que nuestra conciencia opera habitualmente (Bergson, 1934: 208).

La *durée*, en consecuencia, no debe ser entendida como algo que nos es ajeno, como si fuera un éter en el que vivimos sin que nos roce. Sino que la *durée* es un impulso creador, un “progreso continuo del pasado que corroe el porvenir y que se hincha al avanzar” (Bergson, 1963: 442). Y nosotros tenemos la capacidad de percibirla porque

la *durée* completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores (Bergson, 2006: 77).

Nosotros somos permeables a ella misma porque nosotros también somos un tiempo continuo heterogéneo, indivisible y cualitativo, y del mismo modo que no podemos dividirnos racionalmente a nosotros mismos en compartimentos estancos, no podemos hacerlo con el tiempo sacándonos de la propia ecuación. Pero también tenemos un componente material, el cuerpo, a través del cual la *durée* “pasa libremente, arrastrando consigo al obstáculo, que entorpecerá su

---

<sup>122</sup> Con estas palabras lo expone Bergson:

La vida es un movimiento, la materialidad es el movimiento inverso, y cada uno de estos dos movimientos es simple, siendo la materia que forma un mundo un flujo indiviso, y un flujo también indiviso viene a ser la vida que atraviesa y recorta en ella los seres vivos (Bergson, 1963: 653).

marcha pero que no la detendrá” (Bergson, 1963: 670). Por lo tanto, lo que de material tenemos, como el cuerpo mismo y la actividad de la inteligencia, discurren en una dirección contraria al impulso creador y arrollador de la *durée*, dificultando nuestra percepción de la misma, pero no impidiendo su marcha. Podremos llegar a tener contacto con ella si liberamos y nos dejamos liberar por nuestros datos inmediatos de la conciencia —no por casualidad *Essai sur les données immédiates de la conscience* es precisamente el título del primer libro de Bergson—. Si remontamos la actividad contracorriente de la inteligencia (su cinematográfica fragmentación) y descendemos hasta nuestro modo primero de relacionarnos con lo que nos rodea, si abrazamos la pasividad de dejarnos vivir desde la *durée* que nos contiene —en vez de según nuestro artificiosa cuantificación de lo puntual—, nos abriremos a la posibilidad de verlo todo en su infinita sucesión.

Para hacer esto debemos aprender a desmontar nuestra percepción habitual de la conciencia, ya que esta se encuentra enormemente mediatizada por la actividad de la inteligencia. Debemos retroceder hasta el punto de percibir que lo que concebimos como incrementos de espacio o intensidad, no son más que gradaciones cuantitativas y progresivas sin claros contornos<sup>123</sup>. Hay que abandonar el automatismo mediante el cual asociamos “a una cierta cualidad del efecto con la idea de una cierta cantidad de la causa” (Bergson, 2006: 40). Esta habituación, es fruto de “sustituir nuestra impresión ingenua por lo que la experiencia y la ciencia nos enseñan” (Bergson, 2006: 48). Si somos capaces de reconocer este mecanismo sustitutivo, si buscamos más allá de lo empírico y desentrañamos la profunda conexión con el tiempo que nos es propia, llegaríamos a la concluir que “los estados de

---

<sup>123</sup>Así arguye Bergson:

Cuanto más rico de ideas y preñado de sensaciones y emociones sea el sentimiento en cuyo cuadro nos haya introducido, más profundidad o elevación tendrá la belleza expresada. Las intensidades sucesivas del sentimiento estético corresponden, pues, a cambios de estado acaecidos en nosotros, y los grados de profundidad al mayor o menor número de hechos psicológicos elementales que distinguimos confusamente en la sensación fundamental (Bergson, 2006: 26).

conciencia profundos no tienen relación alguna con la cantidad; son pura cualidad” (Bergson, 2006: 99).

Otro problema contra el que nos advierte Bergson es nuestra tendencia a permitir “la intermediación de alguna representación simbólica, en que interviene necesariamente el espacio” (Bergson, 2006: 69). Cuando nos abstenemos de este paso intermedio simbolizador y en consecuencia aislante, también nos encaminamos al contacto con el verdadero y más profundo modo en el que se presentan los datos de nuestra conciencia: como *durée*. La referida labor simbolizadora es ejercida por el lenguaje, el cual deforma la conciencia, preñándola de espacio y haciendo que esta se afane en cuantificar y desnaturalizar los datos inmediatos de la misma, ya que

la palabra de contornos bien definidos, la palabra brutal que almacena lo que hay de estable, de común y por lo tanto, de impersonal en las impresiones de la humanidad aplasta, o por lo menos, recubre las impresiones delicadas y fugitivas de nuestra conciencia individual (Bergson, 2006: 96).

De este modo, sabemos que la “vida consciente se presenta bajo un doble aspecto, según se la perciba directamente o por refracción a través del espacio” (Bergson, 2006: 99). El primer caso nos dirigiría hacia una heterogeneidad de estados que no es otra cosa que la propia *durée*. Estados de conciencia “tan sólidamente organizados, tan profundamente animados de una vida común, que no hubiera sabido decir dónde concluye uno de ellos y dónde comienza el otro” (Bergson, 1979: 19). El hecho de ser copartícipes de la *durée* es lo que nos permite aprehenderla y, con ello, llegar a acariciar una idea cercana a la de la eternidad:

La intuición de nuestra *durée*, lejos de dejarnos suspendidos en el vacío como haría el puro análisis, nos pone en contacto con toda una continuidad de duraciones que nosotros debemos tratar de seguir [...] Vamos hacia una *durée* que se extiende, que se encoge, que se intensifica cada vez más: en el límite estaría la eternidad. No la eternidad conceptual, que es una eternidad de muerte, sino una eternidad de vida.

Eternidad viva y por consiguiente inestable todavía, donde nuestra *durée* se hallaría como las vibraciones en la luz y que sería la concreción de toda *durée* como la materialidad es su dispersión (Bergson, 1934: 210).

Bergson ataca la concepción tradicional que vincula el tiempo y el movimiento, aquella que recorre desde Platón<sup>124</sup> la escuela occidental filosófica. Él nos ofrece una visión distinta al respecto al reconocer a la *durée* una autonomía absoluta de lo espacial. Por otro lado, también ataca la visión kantiana de la conciencia como marco categorial, ya que para Bergson “la conciencia no es un marco formal y a priori; la conciencia nos pone en contacto con la realidad absoluta de la *durée*” (Padilla, 2003: 103). Con ello se renuncia a todo idealismo, ya que nuestra conciencia es concebida como una parte de un todo que nos rodea, que solo podemos captar parcialmente debido a nuestra inherente materialidad y al freno que esta pone al devenir de la ola de la temporalidad<sup>125</sup>.

En una metáfora muchas veces utilizadas por él, los hombres tendemos a quedarnos fascinados, hipnotizados, sin darnos cuenta de que lo que estamos mirando no es la realidad, sino su reflejo en un espejo<sup>126</sup>. Vivimos inmersos en un alejamiento espacial de la realidad, causado por nuestro ser parcialmente material y las actividades que redundan y se alimentan de esta naturaleza, originando un alejamiento del nuestra

---

<sup>124</sup> La definición clásica del tiempo legada por Platón:

Pero dado que la naturaleza del mundo ideal es sempiterna y esta cualidad no se le puede otorgar completamente a lo generado, [el demiurgo] procuró realizar una cierta imagen móvil de la eternidad y, al ordenar el cielo, hizo de la eternidad que permanece siempre en un punto una imagen eterna que marchaba según el número, eso que llamamos tiempo (*Timeo* 37c-38<sup>a</sup>).

<sup>125</sup> “Los vivos dan vueltas sobre sí mismos, suspendidos en el gran soplo de la vida” (Bergson, 1963: 549).

<sup>126</sup> Las palabras de Bergson son las siguientes:

Los contornos distintos que atribuimos a un objeto, y que le confieren su individualidad, no son más que el dibujo de un cierto género de influencia que podríamos ejercer en un cierto punto del espacio: es el plano de nuestras acciones eventuales el devuelto a nuestros ojos, como por un espejo, cuando percibimos las superficies y las aristas de las cosas. Suprimid esta acción y por consiguiente las grandes rutas que ella frecuenta de antemano, por medio de la percepción, en la confusión de lo real, y la individualidad del cuerpo se reabsorbe en la universal interacción que es sin duda la realidad misma (Bergson, 1963: 448).

inmediata actividad de la conciencia<sup>127</sup>, la cual a duras penas es capaz de llevar el ritmo de constante novedad propio de la vida que nos penetra. Esta dualidad bicéfala de conciencia e inteligencia, que ejerce como acelerador y freno de nuestra relación con lo que nos rodea, es poéticamente descrita por Bergson:

Nuestra libertad, en los movimientos mismos por los que ella se afirma, crea los hábitos nacientes que la ahogarían si no se renovase por un esfuerzo constante: el automatismo la acecha. El pensamiento más vivo se congelará en la fórmula que lo expresa. La palabra se vuelve contra la idea. La letra mata el espíritu. Y nuestro más ardiente entusiasmo, cuando se exterioriza en acción, queda a veces tan naturalmente convertido en frío cálculo de interés o de vanidad, el uno adopta tan fácilmente la forma de la otra, que podríamos confundirlos, dudar de nuestra propia sinceridad, negar la bondad y el amor, si no supiésemos que la muerte guarda todavía por algún tiempo los rasgos del ser vivo (Bergson, 1963: 548).

Hasta el momento hemos venido refiriéndonos como *durée* tanto al flujo indiscernible y heterogéneo de la realidad como al régimen temporal de la sucesión de estados de conciencia cuando escapamos a la actividad fijadora de la inteligencia. Pareciera que existen múltiples *durées*: la externa general y una multitud formada por la perteneciente a cada individuo consciente. Pero esto, claramente, iría contra el más básico precepto de la filosofía bergsoniana, pues estaría introduciendo de forma poco sutil una individuación, y por lo tanto, una numeración y una espacialización. Por un lado tenemos aquello que en algunas ocasiones Bergson define como la *durée réelle*, que no sería otra cosa que el tiempo absoluto de la vida, el constante flujo de la misma, alejada de toda categorización. Por otro lado, nuestra *durée* sería la experiencia posible de parte de esta totalidad, nuestro particular pedazo de la ola vital formada por una continuidad de *durées* que somos capaces de

---

<sup>127</sup> “La causa profunda de estas disonancias consiste en una irremediable diferencia de ritmo. La vida en general es la movilidad misma; las manifestaciones particulares de la vida no aceptan esta movilidad, sino contra su gusto, y la retardan constantemente” (Bergson, 1963: 548-549).



percibir gracias a la actividad de la intuición<sup>128</sup>. De este modo, podemos distinguir entre

la duración *en la que nos vemos actuar*, y en la que es útil que nos veamos, es una duración cuyos elementos se disocian y se yuxtaponen; pero la duración *en la que actuamos* es una duración en la que nuestros estados se funden los unos en los otros, y es ahí que debemos hacer el esfuerzo para volvernos a situar a través del pensamiento en el caso excepcional y único en que especulamos sobre la naturaleza íntima de la acción, es decir, en la teoría de la libertad (Bergson, 2012: 208).

La *durée* en la que actuamos sería la *durée réelle*<sup>129</sup>, mientras que aquella en la que nos vemos actuar sería esta misma *durée* percibida como dato inmediato de la conciencia. Por lo tanto, sí existe una multiplicidad, pero esta no es aislada, sino fluida y heterogénea. Aquella que percibimos es por fuerza una porción de la global, debido precisamente a la limitación de nuestra conciencia<sup>130</sup>. Nuestra conciencia funciona a un ritmo concreto, que nos permite percibir solo una limitada parte de lo que nos rodea<sup>131</sup>, pero la conciencia lidia con la *durée*, la capta en la medida de sus posibilidades, ya que la conciencia “es el acto inmediato e inmanente que sintetiza los contenidos del tiempo sin distinción, una suma dinámica que se hace manifiesta mediante la libertad, la memoria y la creación” (Worms, 2005: 1229). Por ello, hemos de entender que la

---

<sup>128</sup> “La intuición es comúnmente vista como un fenómeno central en el pensamiento filosófico de Bergson. La intuición es el contacto primordial con las cosas que presupone y es anterior al lenguaje y a la conceptualización” (Hoy, 2012: 119).

<sup>129</sup> “la duración pura [*durée réelle*], cuyo derramamiento es continuo, y en la que se pasa por grados insensibles de un estado al otro: continuidad realmente vivida pero artificialmente descompuesta para mayor comodidad del conocimiento usual” (Bergson, 2012: 208).

<sup>130</sup> “Es necesario distinguir aquí entre nuestra propia duración y el tiempo en general. En nuestra duración, la que nuestra conciencia percibe, un intervalo dado no pueden contener más que un número ilimitado de fenómenos conscientes” (Bergson, 2012: 228).

<sup>131</sup> Las importantes palabras sobre la limitación de nuestra conciencia para adecuarse al ritmo de la *durée* son las que siguen:

Allí donde el ritmo del movimiento es lo suficientemente lento para concordar con los hábitos de nuestra conciencia –como sucede por ejemplo con las notas graves de la escala musical– ¿no sentimos descomponerse la propia cualidad percibida en conmociones repetidas y sucesivas, ligadas entre sí por una continuidad interior? (Bergson, 2012: 226).

conciencia es la actividad unificadora mediante la cual participamos de la duración que nos rodea, haciendo una parte de la misma nuestra. Bergson destaca este papel en un párrafo que merece especial atención:

Si suprimes mi conciencia [...] la materia se resuelve en un sinnúmero de estremecimientos, todos ligados a una continuidad ininterrumpida, todos solidarios entre sí y que corren en todos los sentidos como si fueran escalofríos [...] Si restableces ahora mi conciencia y con ella las exigencias de la vida: a muy grandes intervalos, y franqueando cada vez enormes periodos de la historia interior de las cosas, serán tomadas vistas cuasi instantánea, vistas pintorescas esta vez, cuyos colores más acentuados condensan una infinidad de repeticiones y de cambios elementales. Es así que las miles de posiciones sucesivas de un corredor se contraen en una única actitud simbólica que nuestro ojo percibe, que el arte reproduce, y que deviene para todo el mundo la imagen de un hombre que corre (Bergson, 2012: 230-231).

Sin embargo, de estas palabras se desprende un nuevo problema: si del eterno flujo de la *durée* que nos desborda y nos contiene, la conciencia no puede sino agarrar puntuales fragmentos, los cuales constituyen nuestra *durée*, ¿cómo se almacenan en nosotros estos instantes de tal modo que se erijan en una sucesión? Ya que, si hemos dicho que nuestros datos inmediatos de la conciencia son penetrados por esa forma de temporalidad que nos rodea, necesitaríamos de una visión de la misma como algo extendido, algo que nos pudiera hacer vivir, en la medida de nuestras posibilidades, la eternidad de la *durée*. Obviamente, la inteligencia no es capaz de esta labor, pues ella va a contracorriente, pero la conciencia en sí misma, ¿cómo nos da la posibilidad de experimentar lo duracional de la vida? ¿Cómo amalgamamos el transcurrir de la conciencia hasta que esta conforme, por ejemplo, “la imagen de un hombre que corre”? Bergson afirma que esto es posible gracias a la actividad de la memoria, la cual actúa como hilo conector de todo nuestro tiempo.

Bergson postula la existencia de varias gradaciones conectadas de memoria, no todas conscientes, que acompañan nuestro presente, dándole grosor temporal, como una bola de nieve que no cesa de crecer,

según se van sumando más recuerdos a cada momento<sup>132</sup>. En todo momento hay un verterse de la memoria sobre nuestro presente, fruto de las percepciones que vamos acumulando. La memoria, para Bergson es un todo creciente que nos acompaña, una forma de *durée* retenida que constantemente actúa con todo su peso sobre el presente. Las tres dimensiones clásicas del tiempo –pasado, presente y futuro– no son válidas en este caso, tal como Charles R. Schmidtke apunta:

Para Bergson, el pasado realmente es la memoria flotando en la conciencia, el presente es la continua percepción con su característica *durée*, y el futuro es la creación, la novedad e imprevisibilidad de la experiencia (Schmidtke, 1987: 232).

Es decir, para comprender el papel de la memoria, debemos abandonar, como venimos diciendo, una visión lineal del tiempo. Bergson es un pensador que hace inequívocamente hincapié en lo sincrónico de lo temporal –más que de lo diacrónico, como podría ser Husserl<sup>133</sup>–. Para Bergson la memoria al completo es parte del proceso constante que es nuestro ser en la *durée*. Nuestro pasado entero pende sobre nuestro ahora, lo cual Bergson trata de explicar con su famoso ejemplo del cono de representación temporal<sup>134</sup>. Entre los estratos más alejados de nuestro presente y la pura conciencia del ahora se desata un flujo de

---

<sup>132</sup> “Mi memoria está ahí, introduciendo algo de este pasado en este presente. Mi estado de alma, al avanzar en la ruta del tiempo, se infla continuamente con la *durée* que lo engrosa y hace, por decirlo así una bola de nieve consigo mismo” (Bergson, 1963: 440).

<sup>133</sup> Esta idea es defendida por David Couzens Hoy, quien afirma que Husserl está explicando la conciencia temporal diacrónicamente, y Bergson la explica sincrónicamente. No hay contradicción si lo que consideramos es la fenomenología de la temporalidad, porque ambas explicaciones son coherentes. Husserl explica el flujo temporal como este sucede, y Bergson explica cómo el pasado está presente en las experiencias presentes, precisamente como pasado (Hoy, 2012: 130).

<sup>134</sup> Dicho modelo es explicado en *Materia y Memoria* (Bergson, 2006), afirmando del mismo que

si represento a través de un cono SAB la totalidad de los recuerdos acumulados en mi memoria, la base AB asentada en el pasado permanece inmóvil, mientras que el vértice S que representa mi presente en cualquier momento avanza sin cesar, y sin cesar también toca el plano móvil P de mi representación actual del universo (Bergson, 2006: 174).

conexiones que pueden confluir de un modo preciso y unido en el instante, enriqueciéndolo y dotándolo de temporalidad, pues “por el resquicio que abre en la materia la percepción consciente se cuela pues la retención, la memoria, la conciencia, la *durée*, en definitiva, que es esencialmente operativa” (Padilla, 2003: 118). Él presente, por lo tanto, es algo que ha de ser concebido como un continuo proceso nunca finito; nunca como un punto ideal que divide el pasado del futuro, sino como una franja de sutiles gradaciones temporales indisolubles<sup>135</sup>.

En consecuencia, de acuerdo a Bergson, existen una multitud de fuerzas y corrientes que operan simultáneamente en el ahora: las materiales y aquellas que la abren y la preñan de *durée* infinita. Y todas confluyen en este instante presente, pugnando por tirar de cada uno de nosotros en ambos sentidos a la vez. Todo lo que él intenta es que seamos conscientes de las dos. Ni podemos ni debemos renunciar a nuestra porción material corporal, pero tampoco podemos desentendernos del constante recomenzar que obra la *durée* sobre ello. Ambos aspectos se hallan conectados, expandiendo nuestro cuerpo en una temporalidad dilatada en la que confluyen, siendo este el ámbito “situado entre la materia que influye sobre él y la materia sobre la que él influye, [...] un centro de acción” (Bergson, 2006: 161).

Ya que, como habíamos visto, el hombre es penetrado por la *durée*, es permeable a ella, es tocada por ella. Genera sensaciones en la conciencia y movimientos en la materia. Las primeras se entroncan con la memoria de otras pretéritas, los segundos con los movimientos a desarrollar y ambos conforman nuestro presente original, lo cual lleva a Bergson a concretar sus ideas con un párrafo en el que engloba una parte fundamental de su filosofía:

Es a la vez sensación y movimiento; y puesto que mi presente forma un todo indiviso, el movimiento ha de depender de la sensación, ha de prolongarla en acción. De donde concluyo que mi presente consiste en un sistema combinado de sensaciones y movimientos. Mi presente es,

---

<sup>135</sup>“Lo que llamo mi presente, invade a la vez mi pasado y mi porvenir” (Bergson, 2006: 150).

por esencia, sensori-motor. Es decir, que mi presente consiste en la conciencia que tengo de mi cuerpo (Bergson, 2006: 160).

Según Bergson en el cuerpo confluyen movimiento y sensación, futuro y pasado, acción y memoria. No existimos de un modo ideal y abstracto, sino desgarrados por esta doble aperturidad sincrónica que nos refunda a cada momento. Somos en esta amplitud de la *durée* en la que el peso de lo duracional se condensa a través de la memoria sobre nuestra conciencia, la cual, a su vez, no cesa de reconstruirse en tensión con lo material de nuestro cuerpo y nuestra inteligencia, dando forma a un presente temporalmente extenso en el que se amalgaman, sin solución de continuidad, hebras de sensaciones pasadas y proyecciones de acciones futuras. La *durée* empuja lo que poseemos de material a través de la confluencia de las siempre renovadas intuiciones de la conciencia y la constelación creciente de memorias que arrastramos y que, en conjunto, pesan sobre nuestro presente. En resumen, el pasado sobrevive en nuestro presente, pero la apertura del presente hacia lo futuro siempre nos ofrece la posibilidad de lo nuevo<sup>136</sup>.

Bergson busca abrirnos a este modo de vivir el tiempo en el que el pasado corroe el presente y lo hincha desbordándolo y abriéndolo hacia un futuro en el que nuestro cuerpo, nuestra parte material de carácter sensori-motor, plantea acciones a coste de diseccionar las sensaciones que hasta él han llegado. La *durée* es lo que nos empuja hacia delante, el alud del que nos damos cuenta tan solo en parte y en el que nuestra inteligencia intenta que hagamos pie, salvaguardando la conciencia un lugar para lo siempre novedoso. Con este razonamiento hemos llegado muy cerca de la idea explicitada por Viola según la cual “la duración es a la conciencia como la luz es al ojo”. Ahora, tras explorar la visión de Bergson sobre la *durée*, tenemos más herramientas al alcance para arrojar

---

<sup>136</sup> Leonard Lawlor, resume la idea de *durée* en su libro sobre Bergson y el bergsonismo del siguiente modo:

Me parece que, a pesar de las numerosas y variadas descripciones de la *durée* en su corpus filosófico, podemos definir la *durée* con dos simples ideas. La primera ocupa quizá la posición central de la filosofía de Bergson: el pasado sobrevive. La segunda se deduce de la primera: el momento que viene del futuro es absolutamente nuevo (Lawlor, 2003: 80).

nueva luz sobre lo que esta frase nos puede aportar a la discusión de la experiencia de la temporalidad planteada por sus obras.

## **5.2 La *durée* filosófica de Bergson y la duración estética de Viola**

En la afirmación de Bill Viola que acabamos de recuperar, este lleva a cabo una equiparación entre los efectos de la duración y la luz, respectivamente, sobre la conciencia y el ojo. Utilicemos el segundo par, más fácilmente analizable y comprensible, para extrapolar lo que de él extraigamos hacia el primero. Fisiológicamente hablando, el ojo capta luz, las células fotosensibles que ocupan el fondo retiniano se excitan por la radiación luminosa. En ausencia de luz no veríamos nada, pero también hay que recalcar que nuestros ojos no captan toda la luz, tan solo son capaces de procesar una parte del espectro global. Vivimos en un todo de luz del cual nuestro sentido visual percibe tan solo aquella cuya longitud de onda se sitúa, aproximadamente, entre 400 y 700 nm. La luz es, por lo tanto, lo que llega al ojo, lo externo, lo que lo desborda y no es cuerpo; es aquello con lo que, partiendo de un segmento aprehensible, hacemos el todo que es nuestra visión y es, mediante este proceso, en el que acabamos viendo el mundo y a nosotros en él. Y esto tiene lugar debido a un proceso alta y precisamente regulado que comienza en el ojo y que continúa en diversas regiones cerebrales.

Si trasladamos dichas afirmaciones a la analogía propuesta entre la duración y la conciencia –ciñéndonos en esta parte de la tesis doctoral a una discusión entre filosofía y praxis artística– podemos inferir que Viola presenta la duración como el fundamento sobre el que se erige nuestra conciencia, algo que la desborda, que solo capta parcialmente, pero que posibilita la emergencia, en su seno, de todo proceso de la misma. Para él, “ser consciente del tiempo te introduce en el mundo del proceso” (Viola, 1995: 173). Dichas palabras y la idea subyacente, como hemos visto, podrían ser suscritas punto por punto por Bergson. La intuición de la *durée* que nos sobrepasa es lo que nos abre a la

comprensión del tiempo como un desenvolverse y, más importante aún, nos revela a nosotros mismos en nuestro propio desenvolvimiento al ser traspasados por su arrasador e inevitable avance. Por eso, cuando Viola dice que “un pensamiento es una función del tiempo” (Viola, 1995: 173), podemos comprender cómo resuena esta idea con la filosofía de Bergson. Aunque Viola no emplea la terminología dicotómica de conciencia e inteligencia, sí resplandece en su afirmación la primacía de lo temporal, destacando el modo en el que esta posibilita y moldea en su propio discurrir nuestra omnipresente actividad consciente.

De este modo, hemos llegado a un punto de cercanía entre la filosofía de la temporalidad que hemos venido discutiendo en las recientes páginas de esta tesis doctoral y la idea artística de Viola a la que dedicáramos la primera parte de la investigación. Ha quedado claro que ambos comparten una preponderancia de lo temporal y confían a lo duracional una capacidad de influir sobre la actividad de nuestra conciencia, pues todo de lo que esta es capaz discurre como un proceso continuo, el cual sucede en el mismo devenir y no de un modo abstracto e ideal. Resulta obvio afirmar que Bergson desarrolla de un modo más profundo la teoría de esta afección del ser humano por la temporalidad que Viola, y, por ello, creemos necesario, en este momento, una vez constatada la proximidad conceptual, proceder a discutir ciertos aspectos de su obra bajo la lente del concepto de *durée* y su relación con la conciencia y otras actividades mentales humanas.

Hemos visto que para Bill Viola el tiempo es la verdadera materia prima de su arte y que el lugar definitivo en el que acontece la obra es en la mente del espectador (Viola, 1995: 173). Por ello, podemos considerar lo temporal como algo que vertebra toda su creación artística y, en concreto, la duración como la forma de tiempo inherente a sus obras, ya que “la duración es el medio que hace posible el pensamiento” (Viola, 1995: 203). De ahí podemos extraer la consideración de dichas obras como ofrecimientos a sus visitantes de experiencias con la capacidad tanto de entrar en contacto como de poner en movimiento sustratos profundos de la conciencia (Viola, 1995: 227). Esta idea general de sus

obras se sustenta en permitir que el tiempo obre como medio posibilitador de este proceso; pero esto es difícil mediante la elaboración de unas obras que presentaran una temporalidad globalmente accesible desde un primer momento, sino que requiere de unas creaciones que presenten procesos prolongados, que den pie a que el espectador se involucre con lo que estas le ofrecen a su sensibilidad, que consientan que emerja una suerte de diálogo y, de este modo, se pase “a no ser meramente un espectador, un miembro de la audiencia, sino un participante” (Townsend, 2004: 129). Viola busca que participemos de la duración propuesta por sus creaciones, que seamos uno con ellas; y, de este modo, que nuestra capacidad de cuestionarnos a nosotros mismos, de pensar y sentir sobre nuestra existencia, se aleje de la superficialidad propia de la vida cotidiana. Él también apela a la capacidad de captar una más profunda relación con nuestro propio ser y, como Bergson, cree que el camino necesario para llegar a cumplir este fin es mediante una toma de contacto con otra forma de tiempo distinto al que solemos estar acostumbrados en nuestro día a día.

Lo específico de Viola es el modo en el que hace posible este descubrimiento. Al igual que Bergson, sabe de nuestras dificultades para alejarnos de la rígida concepción del tiempo impuesta por el reloj y, debido a ello, no duda en plantear espacios liminales a la hora de adentrarse en sus obras: pasadizos oscuros y estrechos, recintos carentes de todo estímulo sensorial más allá del propio de la obra. Estos elementos aíslan, buscan facilitar la ruptura del vínculo racional con el tiempo cuantificado, desorientar al visitante. Todo con el fin de que este sea más susceptible a la experiencia propuesta por sus creaciones. Para acercarnos al reino de lo que Bergson denominaría intuición, Viola se afana en alejar al espectador de sus andamios racionales. Este desasimiento es el paso previo a poder entrar en contacto con aquella temporalidad primordial a la que se tiende a prestar menos atención y que ambos buscan poner en primer plano para que la sintamos en todo su esplendor y riqueza.

La *durée* —a la que estamos comenzando a acercarnos tal como la plantea Viola— no es tanto un elemento concreto que pueda ser extraído de sus



obras, sino un modo de experimentarlas. Es el modo en el que estas se hacen presentes al sujeto que las contempla, es la forma de temporalidad nacida del impacto entre los elementos estéticos temporales sensibles expuestos por la video instalación y la conciencia del visitante. Recuperando esa no siempre diáfana distinción planteada por Bergson, cabría decir que las video instalaciones de Viola constituyen una forma de *durée réelle* –ese tiempo absoluto bergsoniano alejado de toda categorización posible– y que la *durée* del espectador sería la experiencia de la temporalidad que se tiene durante la vivencia de las mismas. Este empuje hacia una forma de tiempo de límites difusos, alejado de lo material y en el que la ordenación sincrónica se desvanece, no solo es provocado por los pasillos y la oscuridad anteriormente referidas, sino por unas características comunes a todas las obras que hemos discutido previamente.

Si nos situamos en el momento en el que se toma contacto por primera vez con *Room for St. John of the Cross*, *Passage* o *Slowly Turning Narrative* es posible que, por diversos motivos, se experimente la sensación de sentirse sobrepasado. Esta experiencia original probablemente sea percibida como un instante de enorme complejidad sensible, provocado por una abigarrada confluencia de estímulos sonoros, visuales, una disposición espacial compleja e imágenes no siempre comprensibles en un solo golpe de vista. Este primer momento del encuentro sujeto/obra es el de un presente saturado de información que tiende a desbordar la sensibilidad del espectador, el cual, difícilmente, será capaz de situarse desde el comienzo del encuentro en un lugar de comprensión plena o de dominancia. Este elemento, que juzgáramos como común a las obras de Viola, en *Room for St. John of the Cross* es hecho factible de un modo tal que los visitantes somos “rodeados espacial, física y emocionalmente. Nos irrita la oscuridad, las imágenes en gran formato en blanco y negro contribuyen a la desorientación” (Wettengl, 1999: 250). En *Passage* es ofrecida “una experiencia totalmente opuesta a las sensaciones rutinarias del mundo electrónico de las imágenes” (Wolff, 1999: 327). Los ejemplos podrían ser otros, pero el denominador común a subrayar es el modo en el que Viola busca colocar, mediante diversos planteamientos y con diferentes estrategias, al sujeto en un punto de

partida de debilidad, de incapacidad de procesar racionalmente el imbricado cosmos que se presenta ante él en forma de video instalación.

El presente que es ofrecido en el primer golpe estético es de una densidad mucho mayor de la acostumbrada. Se busca ofrecer más duración a la conciencia, o más luz al ojo, de la que estas estructuras cognoscentes son capaces de procesar. Por decirlo con Bergson, Viola busca, en un primer momento, desarbolar la inteligencia, hacerla encallar y revelar su limitación a la hora de orientarnos en temporalidades más abiertas de las que esta está acostumbrada a categorizar. Este presente está saturado de información que tiene por objetivo generar una suerte de aparente barrera entre las obras y el espectador. Estas parecieran decir: aquellas herramientas con las que usualmente descompones el mundo, aquí no son válidas. Dichas experiencias de separación que aparecen en el primer contacto con las video instalaciones de Bill Viola, continúan estando encaminadas a apelar a capacidades del espectador que suelen permanecer latentes. Se demanda de este una renuncia, una pasividad, un abandonarse; encaminado a que la intuición comience a jugar libremente con lo que se le ofrece; entrando en un estado que podría denominarse como el de una meditación ante la obra<sup>137</sup>.

Tan solo entonces, una vez el espectador se ha dejado conducir hacia esa posición en la que experimenta los límites del proceder racional, se podrá ir entrando en contacto con la forma de *durée* propuesta por las obras. Como afirma Juan Antonio Ramírez sobre *The Greeting*:

Esta obra exigía abandonar la percepción casual y rápida de las imágenes, típica de la cultura de masas, en favor de un escrutinio minucioso similar al que efectuamos cuando nos enfrentamos a los complejos cuadros de la pintura tradicional (Ramírez, 2009: 68).

---

<sup>137</sup> En palabras de David Morgan: “la intención de las instalaciones de Viola [...] es alejar a los visitantes del museo del mundo ordinario, con el fin de provocar momentos de meditación” (Morgan, 2004: 106).

Las video instalaciones, como género en sí, hemos visto que generan una tensión específica en el espectador debido a la confluencia de numerosos elementos<sup>138</sup>, y, en el caso del artista que nos ocupa, el efecto percibido es que estas “obras de Viola apelan a este espacio interno de la existencia al cual raramente tenemos acceso, ese algo que ‘duerme’ al fondo de nuestras almas y que hace nuestras vidas lo que son” (Neumaier, 2004: 57). Esta profundidad hacia la que nos vemos arrastrados –debido al desplazamiento temporal provocado por las video instalaciones de Viola– una vez cedemos ante los torrentes sensoriales por él propuestos, están más allá de los dominios de la inteligencia bergsoniana; las múltiples dimensiones y capas de lo que se ofrece al visitante reclaman al espectador que este se despliegue, ya que “Viola no se contenta meramente con desorientar a los visitantes. Él está intrigado por el poder del extrañamiento para iluminar” (Morgan, 2004: 103).

Dicha iluminación, ha de entenderse como otro modo de denominar a la constante novedad que siempre porta la *durée* en su incesante avanzar. Las obras de Viola tienden a representar tensiones temporales no resueltas<sup>139</sup>; y estas difícilmente pueden ser analizadas y comprendidas desde una óptica externa, sino que están concebidas para que se

---

<sup>138</sup> La justificación para esta afirmación la hacemos en estas palabras de Lorena Rodríguez:

El arte de la video instalación constituye por tanto un paradigma en la ruptura con los modelos tradicionales de representación, simplemente porque es capaz de exponer el proceso de producción de la imagen a la vez que la imagen misma: una imagen procesual, puesta en escena junto con sus componentes técnicos (cámara, monitor, pantalla, etc.), el espacio expositivo y el cuerpo del visitante. En suma, estamos ante una exhibición de los elementos constituyentes de la representación, exhibición que los reorganiza, desplaza, disocia, rompiendo con la construcción tradicional de un punto de vista (y punto de fuga) únicos (Rodríguez, 2011: 58).

<sup>139</sup> Un caso paradigmático es el de *Nantes Triptych*, el cual implica que la escena del nacimiento y la de la muerte son sentimientos opuestos, y la pantalla central es el entre de esas dos polaridades sensibles extremas. Ilumina las emociones no resultas del artista entre el nacimiento y la muerte, animando un ser consciente interno en el que las palabras no pueden ser usadas para clarificarlo (Guptabutra, 2005: 40).

Sin embargo, ocurre del mismo modo en las demás video instalaciones analizadas en esta tesis doctoral, como nos encargamos de defender en la primera parte de la misma.

presenten al visitante de un modo tal que lleguen a ser vividas y sentidas, dando la posibilidad al espectador de situarse “a medio camino entre lo contemplativo y lo atemorizado” (Krauss, 2006: 655). Si Rosalind Krauss defendía que el medio del videoarte es aquel en el que “la conciencia de la temporalidad y la separación entre sujeto y objeto se hundan simultáneamente, [...] una cierta caída a través del espacio suspendido del narcisismo” (Krauss, 1976: 59), en el caso de Viola podemos decir que, al menos en el periodo de obras en el que nos centramos en esta tesis doctoral, ese narcisismo se rompe y se esfuerza en dar cobijo a la existencia del espectador, en aislarle de lo exterior e introducirle en ellas, rompiendo el solipsismo que según Krauss es propio del video. Ya que en este caso, las video instalaciones no son sino experiencias sensorialmente globales cuyo ineludible medio es la *durée*. Lo temporal se convierte pues en la vía conectora entre obra y receptor.

No decimos que el video como formato de un modo general u otros artistas que elaboran video instalaciones no utilicen lo temporal como medio, sino que Viola –por su afán en incorporar al espectador en un papel primordial, por el aislamiento y la densidad de estímulos ya discutidos, así como por su empeño en abordar cuestiones de gran trascendencia y comunes a todo ser humano<sup>140</sup>– busca hacerlo de un modo más manifiesto y acentuado. Su voluntad es la de generar la diferencia de potencial suficiente entre el ritmo temporal de la obra y la conciencia del espectador, para que salte la chispa de la *durée*. Para que se produzca ese contagio temporal entre ambos polos. Y que de este modo pueda llegar a generarse una experiencia distinta del tiempo con las obras y del visitante para consigo mismo.

Quizá, en un caso concreto como es el de *Nantes Triptych*, todo comience de un modo obvio al recordar la pérdida de alguien cercano al ver la agonía de la figura situada en el panel derecho; quizá foganazos de algo

---

<sup>140</sup> Así lo defiende Cynthia Freeland:

Bill Viola es distinto de otros artistas contemporáneos por tratar profundas cuestiones filosóficas y materias religiosas. Su obra plantea las grandes preguntas: la mente, la percepción, la realidad, el significado, el fin de la vida, el alma, la muerte, la trascendencia (Freeland, 2004: 25).

más indeterminado refuljan cuando se contemple el desplegarse de un vestido en *The Greeting*. La inteligencia bergsoniana no cesará en su intento de encajar las piezas de la obra –como si esta fuera un misterio que ha de ser resuelto–, intentará domar el mensaje de la misma, buscando que se convierta en algo digerible y asimilable. Pero otro mecanismo distinto, en este punto en el que surgen las preguntas de la obra hacia el receptor, también se habrá puesto en marcha: la video instalación ante la que se está, continuará reclamando que uno se mezcle más con ella, que uno continúe haciéndose más preguntas a sí mismo a través de ella. El narcisismo habrá dejado paso a un diálogo del que se puede llegar a ser consciente enclavado en la *durée*. Se habrá entrado en la impredecibilidad y la ambigüedad temporal de la propuesta de Viola; se habrá hecho hueco a la promesa de lo siempre nuevo que porta en su interior la *durée* de Bergson.

Creemos que la especificidad de las obras de Viola reside en la posibilidad que ofrecen de experimentar una intensa tensión, que suscita un intercambio, entre el ser propio de cada uno y lo que estas muestran, de un modo coherente con lo que afirma David Morgan, cuando afirma que “muchos de los videos y de las instalaciones de Viola tratan de la relación entre el elemento artístico y los espectadores situados en o ante la obra” (Morgan, 2004: 98). Ese conflicto generado entre un todo que contiene al espectador y sus precarias herramientas racionales, provoca que, de asumir las reglas del juego, sean diversas actividades relacionadas con la conciencia y la temporalidad (el deseo, el recuerdo, el miedo, etc.) las que en última instancia se pongan en movimiento. Y es en la posibilidad de habitar esta paradójica fragilidad, de experimentar esta incapacidad de asimilarlo todo, donde estriba la riqueza tanto de las obras de Viola como de la filosofía de la temporalidad propuesta por Bergson. Ambos comparten una vocación de hacer de sus creaciones – artísticas y filosóficas– no tanto una solución como un medio para preguntar. En concreto para preguntar, a aquel que las visita o las lee, sobre su propia vida en el marco de un intercambio que sucede en el discurrir de un episodio de *durée*, convirtiéndose por ello en una reformulación del clásico *sapere aude* en un medio temporal.

Las video instalaciones de Viola, especialmente las del periodo estudiado en este trabajo de investigación, presentan una confluencia de elementos sensibles de distinto tipo que provoca que puedan llegar a erigirse en formulaciones sobre distintos aspectos de la vida, las cuales son suscitadas por diversas estrategias de manipulación de lo temporal. Los motivos expuestos permiten que se las pueda considerar como portadoras de una forma de *durée*: tienen la complejidad suficiente para que puedan escapar de una interpretación cerrada y definida, les es propia una indeterminabilidad que corresponde al espectador explorar y debido a la cual este puede llegar a sentirse interpelado por ellas. Y dicha indeterminabilidad está próxima a la concepción de “vaguedad” que Bergson atribuía como algo positivo a la música:

La música es quizá la más expresiva de todas las artes. Precisamente a causa de la vaguedad en que se mantiene, ella existe en nosotros o, por decirlo mejor, despierta sensaciones y emociones entre nuestros recuerdos, que concuerdan con el ritmo y el desarrollo de la melodía (Bergson, 2012: 64).

En la mayoría de las video instalaciones de Bill Viola no se establece una narratividad estricta que deba ser seguida y que guíe al espectador a través de las mismas. Ya que, si bien en algunas son utilizadas palabras concretas, percibidas a través de algún altavoz, estos mensajes no pasan de un segundo plano; nunca son capitales ni ofrecen una explicación conclusiva de la obra; por ello, creemos que se alejan del carácter simbólico, y en consecuencia espacializante, que Bergson atribuye al lenguaje. Funcionan como una coordenada sensible más, pero que nunca reclama de un modo capital la atención. Respecto a los paneles de video que las componen, o bien estos generan un discurso abierto por el que el visitante es libre para discurrir a su antojo o, como es el caso de *Nantes Triptych*, plantean un conflicto para con la mirada del espectador, al cual ceden la posibilidad de establecer el orden interpretativo último de las mismas.

Por ello podemos afirmar que las obras de Bill Viola evocan una suerte de melodía temporal que se enriquece y deviene más compleja a cada momento. La ambigüedad temporal que se ofrece provoca que,

progresivamente, se vayan dejando atrás las fronteras habituales y que el presente se vaya deslindando y enriqueciéndose, tanto del pasado en forma de recuerdos o impresiones dejadas por lo recién acontecido, como de anticipaciones de lo futuro. Lo sincrónico va ganando en peso y la conciencia temporal va adquiriendo más capas de duración hasta aproximarse al puro *fluir* de la *durée*. *The Stopping Mind* irá provocando que el visitante intente procesar las ráfagas de ruido y catarsis visual para intentar adelantar la próxima en base a las experiencias recientes. Al experimentar *Presence* se tratará de averiguar las distintas gradaciones entre el ruido del latido del corazón percibido en el centro de la sala y las voces anónimas y, con ello, se irá adentrando en la pura temporalidad. Todas las obras discutidas en la primera parte de esta tesis doctoral, son ejemplos de creaciones que buscan abrirse camino hacia el que se enfrenta a ellas. Reclaman la necesidad de abandonarse a la posibilidad de experimentar un tiempo sin fronteras establecidas, inconsútil, en el que lo simultáneo del pasado, del presente y del futuro llegue a orbitar sobre la conciencia de un modo indiscernible, de un modo coherente con la idea de Viola respecto a la relación existente entre hombre, tiempo y video:

Los seres humanos, como todos los seres vivos, son esencialmente criaturas del tiempo. Sin embargo, son los seres humanos a través de su más elevada conciencia quienes se han dado a sí mismo el conocimiento del tiempo, la habilidad de extender el yo en el tiempo con la capacidad de anticipar y de recordar [...] Como instrumentos del tiempo, las obras de video, y por extensión la imagen en movimiento, poseen como una parte de su naturaleza su frágil existencia temporal (Viola, 1995: 278).

Para poder extraer la potencia propia de las obras de Viola, debemos, por lo tanto, ceder ante esa forma de tiempo llamada *durée* en la que la memoria y la anticipación penden sobre nosotros como constelaciones que nos acompañan y que son incesantemente reconstruidas desde el presente. Las video instalaciones, para que su abierto mensaje haga efecto, reclamarán que nos sumerjamos en las fronteras de nuestro ahora, que hagamos de este una función que tienda hacia la infinita amplitud de la eternidad, que cedamos ante la libertad de la *durée* y a la fluida concatenación de vida que le es inherente. Las obras de Viola no

comprenden de límites racionales ni de prisas. Son aperturas hacia uno mismo, hacia nuestro propio existir comprendido este como un todo. Se sienten como fragmentos incompletos que solo pueden hacer sentido si el que está ante ellas se involucra con las mismas. Para comenzar a enfrentarnos a *Slowly Turning Narrative* se exigirá que contemplemos en una sola mirada acontecimientos presentes, imágenes que se sienten como recuerdos y reflexiones que lindan con lo atemporal sobre la existencia del ser humano. Para experimentar el mensaje de *The Greeting* se demandará que abramos nuestra conciencia a la infinita fractalidad del instante. Tan solo así podremos darnos otra forma de habitar el tiempo y el subsiguiente mayor conocimiento de nosotros mismos que tanto Viola como Bergson prometen que aguarda al otro lado de esta senda.

Abrazar la experiencia de esta concepción del tiempo defendida por Bergson, preñada de novedad y de constante y renovada creatividad, constituye el frontispicio que hay que cruzar para comenzar a acercarnos a otras cuestiones temporales que laten en el seno de las obras de Viola y que son capaces de convertir “al espectador en alguien visible a sí mismo, una especie de presencia confrontada ante uno mismo, quizá sintiéndose como parte de la obra de arte” (Morgan, 2004: 90).

No obstante, creemos que la filosofía de Bergson tan solo resulta fértil para discutir el modo en el que debemos comparecer ante las obras de Viola. Nos ha servido para comenzar a explorar las características del medio temporal en el que se da el pacto sensible entre ellas y el sujeto, cómo este debe abrirse y ceder ante las mismas, dejándose llevar por su constantemente variable flujo temporal. No obstante, las ideas de Bergson pueden ser atacadas como propensas a cierta circularidad al acentuar lo sincrónico de la memoria y del presente<sup>141</sup>. Además, su

---

<sup>141</sup> Tal como plantea David Couzens Hoy:

¿Cuáles son entonces los problemas del peculiar análisis bergsoniano sobre la relación del pasado y el presente? Uno podría pensar que existe cierta circularidad en la defensa de que el pasado es presupuesto por el presente, dado que se dice que el pasado es parte del presente. Ya que si el presente contiene



filosofía adolece de una querencia por lo panteísta que le lleva a conectar todo elemento de la existencia como parte de la *durée* –no hacerlo sería incurrir en la espacialización que él tan vehementemente denostó–, por lo que no nos resulta útil para estudiar componentes de la temporalidad pormenorizadamente, como es nuestra intención. Su filosofía, salvo casos puntuales como Eugène Minkowski, Maurice Merleau-Ponty o, sobre todo, Gilles Deleuze –firme defensor de la validez de algunas de las ideas bergsonianas, si bien desde un enfoque propio que defendió en su libro de 1966 titulado de forma elocuente *Bergsonism*–, no ha gozado de un gran seguimiento en épocas recientes<sup>142</sup>. Junto a los elementos apuntados, otros causantes de este olvido pudieran ser la radical separación propuesta por Bergson entre lo temporal y lo espacial, su desapego hacia el lenguaje –en una época en la que cobró fuerza el llamado giro lingüístico–, su defensa de categorías como la de lo espiritual y la creciente influencia de la filosofía alemana tras el final de la Segunda Guerra Mundial en la escuela francesa de pensamiento.

Pero estas limitaciones que pudiera ofrecer su filosofía para continuar el análisis de las obras de Viola, no invalidan su utilidad para aproximarnos a ellas. No en vano, compartimos las conclusiones de un análisis del pensamiento de Bergson llevado a cabo por Juan Padilla cuando este defiende que la filosofía de Bergson ha de entenderse más como método que como un sistema filosófico cerrado y perfecto<sup>143</sup>. Y

---

el pasado, entonces todo lo que está siendo dicho es que el presente presupone el presente (Hoy, 2012: 131).

<sup>142</sup> Una versión abreviada de la pervivencia de la filosofía de Bergson es ofrecida por David Couzens Hoy:

Gilles Deleuze es el principal responsable de las dos oleadas de renovado interés en Henri Bergson que han ocurrido desde la Segunda Guerra Mundial. Su libro, *Bergsonism*, fue publicado en Francia en 1966 y provocó a un breve regreso de Bergson a Francia. Él tituló el libro *Bergsonism*, en lugar de simplemente *Bergson*, porque el bergsonismo fue un movimiento filosófico en sí mismo [...] siendo, de hecho, un movimiento popular y de gran aceptación, inspirando posiciones estéticas y políticas. La publicación de la traducción inglesa del libro de Deleuze en 1988 llevó a un renovado interés de la filosofía anglófona en Bergson a comienzos de la década de los noventa. Sin embargo, Bergson nunca recuperó la fama internacional de la que hubo gozado en vida (1859-1941) (Hoy, 2012: 116).

<sup>143</sup> En las páginas finales de su texto *La evolución de la idea de conciencia en la filosofía de Bergson*, Padilla concluye que “todos estos principios encajan y se entienden bien

como tal la hemos utilizado para comprender lo que nos ofrecen y nos demandan las obras de Viola: establecer un pacto de temporalidad con ellas basada en la *durée* de tal modo que esta devenga un medio en el que operen las actividades conscientes, abiertas a la influencia de la memoria y a la novedad de lo futuro, alejándose de la rigidez lineal e isócrona propia de la que experimentamos durante la vida cotidiana. Si bien, para un análisis más pormenorizado de las mismas, como el que planteamos en esta tesis doctoral, la filosofía de Bergson no resulta apropiada. Su estudio de la *durée* aboga por una concepción del tiempo como carente de fronteras y en el que lo puntual juega un papel marginal, sin prestar tampoco atención a las dimensiones temporales de un modo individual –pues subsume todas en el presente simultáneo de la memoria sensible y de la anticipación motora–. En definitiva, la filosofía temporal de Bergson “es un todo que no puede ser pormenorizada sin destruirla en el mismo gesto” (Cariou, 1999: 110).

Por ello, para continuar nuestra discusión sobre la temporalidad propuesta por las video instalaciones estudiadas de Bill Viola y el modo en el que estas afectan la existencia del espectador que las visita, habremos de recurrir a otros filósofos que nos permitan aportar luz sobre los diversos mecanismos que a cada momento vayamos tratando.

---

dentro del sistema global de la filosofía de Bergson, que más que un sistema hecho es un método” (Padilla, 2003: 120).



## 6. ESTRUCTURA Y DESESTRUCTURACIÓN DE LA CONCIENCIA TEMPORAL

Dentro de la filosofía de la temporalidad, especialmente en su vertiente fenomenológica, uno de los sempiternos temas de discusión es el de los mecanismos que originan las transiciones entre lo que, comúnmente, conocemos como pasado, presente y futuro. Son muchas las preguntas que de ahí se derivan: ¿somos capaces realmente de vivir aisladamente lo pasado y ciertos aspectos de lo futuro? ¿Ejercen influencia estas potenciales experiencias sobre el presente? Acaso, citando a Agustín de Hipona, ¿existe para nuestra percepción algo más que el “presente de lo pasado, presente de lo presente y presente de lo futuro”<sup>144</sup>?

Para dar respuesta a estas y otras cuestiones se han propuesto diferentes modelos de conciencia temporal. En este capítulo del presente trabajo de investigación, tomaremos como punto de partida uno de los modelos más influyentes y sobre los que más se ha discutido: la estructura de la conciencia temporal defendida por Edmund Husserl. Dicha concepción y otras serán presentadas brevemente y contrastadas con los mecanismos operantes en las obras de Viola y sus consecuencias sobre la temporalidad del sujeto que las contempla. Fundamentalmente discutiremos el modo en que sus obras interrogan, atacan y deconstruyen esta supuesta estructura temporal de la conciencia. Este contraste entre una actividad de la conciencia que busca ordenar lo que ocurre a nuestro alrededor y unas video instalaciones que buscan suspender ese fluir para que en él pueda acontecer lo nuevo, es consecuente con la hipótesis de Christine Ross. Ella juzga que ciertos

---

<sup>144</sup> El párrafo completo al que pertenece esta breve cita es el siguiente:

Ni lo futuro ni lo pasado son, y no puede decirse con propiedad que los tiempos son tres: pasado, presente y futuro. Más propiamente debiera decirse que los tiempos son tres: presente de lo pasado, presente de lo presente y presente de lo futuro. En efecto, estos tres modos “son” de algún modo en el alma y no veo otra forma de comprenderlo: el presente de lo pasado es la memoria, el presente de lo presente, la atención, el presente de lo futuro, la expectación (Agustín de Hipona, 2011: 67).

artistas contemporáneos –entre los que incluye a Bill Viola (Ross, 2014: 11) – se caracterizan por llevar a cabo un giro temporal, el cual

presupone, actúa y activa un tiempo discontinuo. Nunca deja que se escape el *interés* por el tiempo. Aunque asume algo indiscernibles entre el pasado, el presente y el futuro, el temporal es un giro en el que lo pasado, lo presente y lo futuro persisten lo suficiente para permitir que se realíen. Es un giro constitutivo de un régimen histórico en el cual la categoría temporal del presente es engrosada por su proximidad con el pasado y el futuro (Ross, 2014: 19).

Si bien Bill Viola no es un artista que se ocupe en demasía del tiempo como horizonte histórico, sino que incide en el tiempo del individuo, creemos que este enfoque defendido por Ross mantiene su validez. Dado que Viola se afana en ofrecer al espectador de sus obras el presente como un tiempo fluido, complejo y abierto a lo nuevo; una atalaya que se eleva sobre la experiencia habitual de lo temporal y que permite que se pueda tomar conciencia de hechos y circunstancias que terminen por influir sobre el horizonte completo de la existencia.

Por ello, en este capítulo, nos referiremos a la deconstrucción que sus video instalaciones llevan a cabo sobre el horizonte temporal inmediato. Es decir, su interacción sobre el ahora, y sus fronteras con lo que coloquialmente entendemos como pasado y futuro. Este concepto del que partimos es claramente deudor de la revolucionaria idea del *specious present*. La cual fuera acuñada por E. Robert Kelly en el siglo XIX bajo el seudónimo de E. R. Clay, y, posteriormente, citada, ampliada y popularizada por William James<sup>145</sup> en sus *Principles of Psychology* (James,

---

<sup>145</sup> Las líneas en las que James introduce dicho concepto son las siguientes:

El presente es realmente parte del pasado –un pasado reciente–, que engañosamente nos es dado como un tiempo situado entre el pasado y el futuro. Llamémosle *specious present*, y dejemos que el pasado, que se nos da como pasado, sea conocido como pasado obvio [...] El tiempo, por lo tanto, considerado de acuerdo a la percepción humana, consiste en cuatro partes, las cuales son: el pasado obvio, el *specious present*, el presente real y el futuro. Omitiendo el *specious present*, este tiempo consiste en tres nulidades –el pasado, que no existe, el futuro, que tampoco existe, y su colindante, el presente (James, 1890: 609).

1890); cuyos postulados, a su vez, ejercieron una enorme influencia sobre Edmund Husserl<sup>146</sup>. Siendo Husserl no solo uno de los filósofos capitales del siglo XX, sino uno particularmente destacado en el campo del estudio de la temporalidad, debido a su enorme tesón en desentrañar, mediante una aproximación fenomenológica, y a lo largo de varias décadas, los imbricados mecanismos que se hallan operantes en la conciencia humana del tiempo<sup>147</sup>.

Si bien recurriremos a otros pensadores posteriores que también han dedicado ingentes esfuerzos a discutir sobre estas escurridizas cuestiones, será, como hemos apuntado, Husserl quien, del mismo modo que Bergson lo fuera en el anterior capítulo, ejercerá como punto de referencia. De él partiremos y sobre él volveremos repetidamente con el fin de cuestionarnos la vigencia de la estética de la temporalidad desarrollada por Viola en lo tocante a la interrelación entre pasado, presente y futuro. Esta decisión se fundamenta en que la obra de Husserl, amén de influir en filósofos ulteriores de indudable importancia en la cuestión de la temporalidad, como son Martin Heidegger, Gilles Deleuze o Maurice Merleau-Ponty –y que, por derecho propio, serán referentes de nuestra investigación en posteriores capítulos–, sigue siendo objeto de estudio en la actualidad. Más allá de la obra clásica *Lecciones de Fenomenología de la Conciencia Interna del Tiempo* (Husserl, 2002), editada en 1928, no ha sido hasta los primeros años del siglo XXI cuando han comenzado a aparecer ediciones en alemán –y, posteriormente, en otros idiomas– de obras de las décadas siguientes en

---

<sup>146</sup> En palabras de Shaun Gallagher:

Husserl fue enormemente influenciado por su lectura de *Principles of Psychology* de William James. La crítica de Husserl sobre el análisis de la experiencia temporal de Brentano es consistente con la idea de que percibimos directamente objetos temporales extensos (Gallagher, 2013: 137).

<sup>147</sup> En los siguientes términos lo sintetiza John Brough:

Husserl dedicó enormes dosis de energía durante tres décadas a desentrañar el misterio de la conciencia del tiempo. Tres volúmenes de los escritos de Husserl, que suman en total más de mil páginas, están dedicados a la cuestión, por no mencionar un gran número de páginas en otros textos (Brough, 2010: 22).

las que sus ideas al respecto de la temporalidad variaron y se enriquecieron<sup>148</sup>.

Por motivos como estos, los textos de Husserl siguen siendo un terreno extremadamente fértil para discutir el modo en el que lo recientemente pasado y lo inmediatamente por llegar interaccionan y condicionan nuestra vivencia del presente. Con el fin de discutir estos aspectos, nos centraremos, fundamentalmente, en dos obras de Viola: *Slowly Turning Narrative* y *The Stopping Mind*. Ambas, como hemos concluido, buscan afectar a la experiencia cotidiana de lo temporal, buscan abrir al espectador a la toma de conciencia de los numerosos condicionantes que operan sobre la constitución de lo que denominamos como el presente. En otros capítulos continuaremos horadando las profundidades del ahora y su dimensión existencial, pero, por el momento, debemos comenzar revisitando la triada clásica de pasado, presente y futuro.

## **6.1 *Slowly Turning Narrative* como medio hacia otra temporalidad**

En varias retrospectivas en las que gozó de la capacidad de decidir la disposición de sus creaciones, Bill Viola situó *Slowly Turning Narrative* al comienzo de la exposición, convirtiéndola de este modo en la toma de contacto con el conjunto de su obra (Görner, 1999: 148). Esta circunstancia nos habla de la importancia relativa de dicha video instalación, pero también de la capacidad que le atribuye de provocar algún tipo de cambio en el espectador con el fin de alcanzar una vivencia más profunda de aquellas que hubieran de ser contempladas posteriormente. Dado el enorme peso específico que Viola otorga a la temporalidad, como elemento que afecta directa y profundamente a la

---

<sup>148</sup> *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein* fue editado por Rudolf Bernet y Dieter Lohmar en 2001 y *Späte Texte über Zeitkonstitution (1929-1934): Die C-Manuskript*, también editado por Dieter Lohmar, no vería la luz hasta 2006.

conciencia (Viola, 1995: 173), no cabe sino preguntarse el porqué de este carácter iniciático conferido a *Slowly Turning Narrative*.

En un principio esta pudiera parecer una obra que, por la libertad para circular en su espacio y por el ritmo constante de lo que en ella es presentado, no habría de causar mayor sorpresa o inquietud en el visitante. Sus elementos visuales proyectados en dos de los extremos de la sala fluyen a velocidad inalterable –reflejados por y en el panel central rotatorio que ejerce como una pantalla, con uno de sus lados laminado en espejo–; la voz que se oye ni se acelera ni se ralentiza. En definitiva, no es esta una obra que presente una cadencia infinitesimal desacostumbrada como *The Greeting* o *Passage*, tampoco plantea un impacto emocional inmediato tan grande como pudieran ofrecer *Room for St. John of the Cross* o *Nantes Triptych* –las cuales emplean elementos cuya potencia pareciera requerir de una aclimatación previa para poderlas vivir en plenitud–. Sin embargo hay algo en *Slowly Turning Narrative* que va calando en el visitante: las paredes oscuras y las superficies del perpetuamente móvil cuadrilátero muestran imágenes en las que se van diluyendo fronteras, causando que se compliquen sus correlatos temporales. Todo va deviniendo progresivamente algo más fluido; lo pasado, lo presente y lo futuro se amalgaman hasta convertirse en una sola narración cuyos límites concretos no cejan de desvanecerse.

Esto es debido a varios motivos. En primer lugar, las imágenes a las que el visitante se va enfrentado, y que en un momento parecen ajenas e inconexas, a medida que se les va prestando atención es posible que se vayan entremezclando con recuerdos o miedos propios al proyectar, entre otros elementos, “recuerdos de la infancia, accidentes y operaciones” (SFMOMA, 1999: s. p.). A esto ha de sumársele una segunda causa: la deformación que obra la pantalla central en su superficie reflectante. Más allá de convertir las imágenes en una suerte de caleidoscopio onírico, pone en suspenso el rol del espectador –al reflejarlo en las paredes y ofrecerle de vuelta su propia imagen extrañada– llevándole a ser un involuntario actor que también participa en la proyección. El segundo canal de video contribuye al complejo



efecto al proyectar el amenazador primer plano de un hombre que mira inquisitivamente al espectador.

Tomados en conjunto, estos componentes visuales hacen posible, en palabras de Viola, la creación de “potencialmente infinitos (y por lo tanto inasibles) estados del ser que dan vueltas alrededor del punto estático central del yo” (Viola, 1995: 226). Siendo este eje central el único lugar estable en todo el espacio de la obra y, significativamente, el único que no se puede alcanzar, pues nos lo impide la pantalla central que no cesa de girar y de urdir ese teatro de sombras y luces que contiene al espectador.

Lo aparentemente inofensivo, monótono y constante troca, al poco tiempo de permanecer contemplando *Slowly Turning Narrative* en una llamada que empuja al visitante a la tarea imposible de intentar recomponer lo que ve, reclamándole el intento de dotar de sentido a esos recuerdos que pudieran ser suyos, a esas anticipaciones sobre cómo el propio reflejo y ese inquietante rostro ajeno van juntándose y separándose con cada nuevo giro. El espectador irá tomando conciencia de una creciente sensación de precariedad y de pérdida de referencias temporales e identitarias. Lo cual, debido a ese marcado carácter de las imágenes de elementos recurrentes de la infancia o miedos ante algo que pudiera acontecer, genera una influencia sobre la cotidiana linealidad de la temporalidad del sujeto que se halla ante la obra. Esta se ve afectada y, con ello, la propia conciencia del yo se ve condicionada, tal como defiende Klaus Görner:

Yo no aparezco ante ella; en vez de eso, ella gira hacia mí, y lejos de mí. Más aún, la obra alterna la imagen de otra persona (proyecciones en blanco y negro de un rostro), o si estás en el lado opuesto, alterna con las familiares y a la vez misteriosas imágenes de una vida ajena. La noción del espejo gradualmente ejerciendo una influencia sobre el conocimiento del yo es concienzudamente deconstruida en *Slowly Turning Narrative* (Görner, 1999: 145).

Esta afirmación sobre la obra resulta aún más enriquecedora si la contraponemos con una idea de Pierre Bourdieu, según la cual

el tiempo (o al menos a lo que llamamos tiempo) es realmente experimentado solo cuando la casi automática coincidencia entre expectativas y oportunidades, *illusio* y *lusiones*, expectativas y el mundo que está allí para cumplirlas, se rompe” (Bourdieu, 2000: 208).

Si bien Bourdieu destacó por su trabajo en el ámbito de la sociología, a cuyo ámbito pertenece el anterior párrafo, su razonamiento presenta una intuición que confluye con las intenciones de Viola, especialmente en obras como *The Stopping Mind* o *Slowly Turning Narrative*. En ellas busca ejercer tensión sobre algunos de los mecanismos más constantemente activos de la temporalidad —esa estructuración racional en compartimentos estancos de pasado, presente y futuro—, aquellos que más habitualmente son dados por supuesto y considerados casi como verdades inmutables. Pero Viola se encarga de hacer posible una experiencia frágil o distinta de los mismos, lo cual, a su vez, por lo desacostumbrado de las vivencias suscitadas, afectaría profundamente al visitante, pues este se vería abocado a abandonar su trato habitual respecto a la experiencia del tiempo, dando pie a matices e indeterminaciones que de otro modo estarían velados.

El visitante que se adentre en *Slowly Turning Narrative* tiene ante él, de primera mano, un ejemplo de cómo su temporalidad puede verse reestructurada o deconstruida. Basta una disposición espacial concreta, el uso de un espejo y ciertos elementos audiovisuales para resquebrajar esa ilusión de homogeneidad que, tal como nos recordara Bergson, erróneamente atribuimos a la experiencia de la duración. Comenzamos a adentrarnos en el reino de la temporalidad como algo plástico y dúctil, y *Slowly Turning Narrative* por estos motivos que acabamos de apuntar y que nos disponemos a desarrollar, constituye la puerta más propicia para adentrarse en la promesa de autoconocimiento existencial que Viola dice ofrecer en sus obras.

## a) El flujo de conciencia de Husserl al descubierto

Si asumimos que *Slowly Turning Narrative* es el comienzo de un camino que nos ha de llevar hacia un modo más dinámico de experiencia del tiempo, mediante una deconstrucción de la experiencia habitual de la temporalidad, ¿cuál sería entonces esta forma de experiencia del tiempo que *Slowly Turning Narrative* revela, precisamente al violentarla y deconstruirla? Debido a que el ritmo temporal propuesto por las imágenes mostradas es el de una cadencia continua e inalterable, generada por la rotación del plano central –a un ritmo que se podría juzgar ni demasiado lento como para percibirse cercano a la quietud, ni demasiado rápido como para generar una sensación de peligrosa velocidad–, la respuesta tentativa es que el punto hacia el cual esta video instalación dirige sus mecanismos críticos no puede ser otro sino aquel usualmente empleado para procesar nuestro entorno circundante. Lo cual, a su vez, es coherente con que esta obra haya sido empleada como pórtico de acceso para gran parte de las exposiciones antológicas de Viola.

Esta video instalación, por lo tanto, toma como punto de partida la temporalidad del espectador tal como esta pudiera estar construyendo ordenaciones temporales cuando se encontraba adquiriendo las entradas para acceder a la hipotética exposición. Al contrario que *Passage* o *The Stopping Mind*, la obra que nos ocupa no ofrece una experiencia de shock ni de incomodidad en un primer impacto. Sino que apuesta por un proceso, común a otras obras de Viola como *The Greeting*, que podría calificarse como meditativo o incluso de hipnótico<sup>149</sup>. Estaríamos hablando, pues, de la actividad fundamental de la vivencia subjetiva del tiempo. El triple mecanismo mediante el cual tenemos conciencia

---

<sup>149</sup> Lisa Jaye Young afirma que

[Viola] crea una especie de pinturas filmicas que causan el nacimiento de un nuevo sentido de duración, creando conflictos al periodo de atención y cuestionando nuestros patrones automáticamente aprendidos de montaje. De este modo induce una simbiosis hipnótica entre imagen y espectador (Young, 1996: 70).

presente no solo del ahora instantáneo, sino de este entremezclándose con lo recién pasado y con lo que se encuentra a punto de ocurrir. Actividades que conforman, según Husserl, la conciencia interna del tiempo.

Husserl situó dicha conciencia interna del tiempo en un lugar de máxima importancia en su exploración fenomenológica, pues todo objeto<sup>150</sup> capaz de generar una impresión en la conciencia se ve sometido a “la forma más fundamental de la síntesis universal, la forma que hace posibles todas las demás síntesis de la conciencia, la omnipresente conciencia interna del tiempo” (Husserl, 1970: 43). Hallándose ambos elementos –el objeto y la conciencia de él– forzosamente unidos, ya que, según la célebre máxima de Husserl: “todo proceso consciente es, en sí mismo, conciencia de algo” (Husserl, 1970: 33). Es decir: todo acto intencional temporal tiene un correlato que forzosamente ha de ser un objeto temporal, pudiendo ser este un recuerdo, una conversación de teléfono, o, en nuestro caso, la video instalación *Slowly Turning Narrative*.

Dentro de la reconocida división entre los filósofos que han estudiado nuestra conciencia del tiempo, la cual los clasifica tentativamente entre retencionalistas, extensionalistas y cinemáticos<sup>151</sup>, Husserl se halla

---

<sup>150</sup> El concepto de objeto, en la filosofía de Husserl, es decididamente laxo, pudiendo considerarse como tal cualquier “contenido sensible que entra en un proceso perceptivo mediante nuestra interpretación de él como algo que se nos aparece” (Mensch, 2014: 45). Es decir, objeto es tanto el libro que tenemos ante nuestros ojos, como la melodía que escuchamos, incluso nuestra rememoración de un hecho acontecido en nuestra infancia y, por lo tanto, también cualquiera de las video instalaciones de Bill Viola.

<sup>151</sup> Valtteri Arstila explica las diferencias entre estas concepciones de un modo sucinto en el siguiente párrafo:

La concepción cinemática es fundamentalmente una conciencia perceptiva de la escena que se nos presenta aquí y ahora. El tiempo es una abstracción como la gravedad, en lugar de un aspecto primordial y esencial de cada estado de conciencia. En la teoría retencional, el aquí y ahora es elaboradamente temporal en cada aspecto. El tiempo expandido hacia y desde los hechos anticipados y los retenidos es un aspecto fundamental de la percepción. Para los extensionalistas, el pasado inmediato y el futuro se reúnen con el presente en una ventana temporal de conciencia al respecto. Dentro de dicha ventana el orden de los sucesos es preservado, pero la “mirada” hacia cada uno de los sucesos permanece inalterada durante la duración de la ventana temporal (Arstila, 2014: 81).

inequívocamente relacionado con el primer grupo<sup>152</sup>. Por ello el punto de partida que debemos tener en cuenta es que Husserl considera que cada dato temporal posee una extensión en la conciencia, tal como él mismo explica con uno de sus ejemplos más recurrentes, el del sonido de una nota musical:

Cada sonido tiene, él mismo, una extensión temporal: al sonar lo oigo como siendo ahora, mas al seguir sonando tiene un ahora siempre nuevo, y el ahora que cada caso lo precedía muda a pasado. Con lo cual yo oigo en cada caso sólo la fase actual del sonido, y la objetividad del sonido íntegro que dura se constituye en un continuo de acto que es una parte recuerdo, en otra parte mínima, puntual, percepción, y en otra más amplia, expectativa (Husserl, 2002: 46).

En este párrafo, se ratifica claramente su concepción retencionalista de la temporalidad, ya que defiende que solo se percibe inmediatamente – es decir, tiene correlato externo directo– el puntual presente. Sin embargo, el acto de la conciencia en sí mismo no se extiende en el tiempo<sup>153</sup>, sino que es él el que elabora un continuo temporal que se

---

<sup>152</sup> Esto es justificable por afirmaciones como la siguiente:

Es desde luego evidente que la percepción de un objeto temporal tiene ella misma temporalidad, que la percepción de la duración presupone ella misma duración de la percepción, y que la percepción de cualquier figura temporal tiene ella misma su figura temporal (Husserl, 2002: 45).

<sup>153</sup> Este sería el caso del concepto de *specious present* de William James, según el cual la unidad de composición de nuestra percepción del tiempo es una duración, con una proa y una popa, por así decirlo, con un extremo que mira hacia atrás y otro que mira hacia delante [...] Parece que sentimos el intervalo del tiempo como un todo, con sus dos extremos embebidos en él. La experiencia es desde el comienzo un dato sintético, no uno simple (James, 1890: 609-610).

Y es que cuando James habla de *specious present* no profundiza en el análisis de la actividad de la conciencia como generadora de la temporalidad, sino que supedita la conciencia del tiempo a la experiencia del tiempo externo:

Somos constantemente conscientes de cierta duración –el *specious present*– variando esta en su extensión desde unos pocos segundos hasta probablemente no más de un minuto, y esta duración (con su contenido percibido como si fuera una parte antes y otra después) es la intuición original del tiempo. Tiempos más largos son concebidos por adición, más cortos por división, de estos fragmentos vagamente unidos, siendo pensados habitualmente de un modo simbólico (James, 1890: 642).

Lo cual, de acuerdo con Shaun Gallagher, es una fuente interminable de aporías y problemas respecto a la simultaneidad y la duración:

extiende hacia lo pasado y hacia lo futuro. En otras palabras: la experiencia temporal “no es algo que ocurra *en* el tiempo, ni tampoco es una conciencia *del* tiempo [entendiendo esto como una conciencia de un tiempo externo y objetivo]; en vez de esto es en sí misma una forma de temporalidad” (Gallagher, 2014: 86). Tenemos por lo tanto a la conciencia como una forma de flujo temporal<sup>154</sup> capaz de generar una experiencia de duración a partir de la puntual percepción del objeto temporal.

Esta actividad de la conciencia interna del tiempo es obrada por un triple mecanismo sintético: impresión originaria<sup>155</sup>, retención y protención. La impresión originaria es el “punto-fuente que inaugura el producirse del objeto que dura” (Husserl, 2002: 51) y constituye una condición necesaria pero no suficiente para que la conciencia temporal del sujeto genere la experiencia del paso del mismo. Ya que, con el fin de que se genere el campo de presente y poder percibir un objeto como algo que dura, es necesario que el acto intencional esté constituido también por las otras dos fases: retención y protención. La retención se experimenta cuando una nueva impresión originaria viene a desplazar a otra, provocándose que se siga teniendo conciencia presente de la primera, pero como retención, como un ya-no; alejándose

---

*El especious present*, como James y sus seguidores lo caracterizan, es una duración o sucesión inmediatamente experimentada. [...] En el *especious present* el contenido de la conciencia tiene una coherencia temporal. Sin embargo, James no explica precisamente cómo es esto posible, y presta poca atención al mero proceso de sentir o experimentar en sí mismo. En otras palabras, el contenido de la conciencia (por ejemplo, la melodía experimentada o representada) tiene la estructura del *especious present*, pero esto no explica cómo es constituida esta estructura temporal, esto es, cómo la conciencia en sí misma contribuye a esta estructura o genera esta coherencia temporal. De hecho, James, como muchos de sus contemporáneos, toma el *especious present* como algo que implica un momentáneo (atemporal) acto de autoconciencia. Pero esta concepción tan solo sirve para llevarnos de vuelta a la paradoja representacional, que queda ahora tal como sigue: en una conciencia momentánea (es decir, simultáneamente) el objeto temporal es representado como sucesivo (Gallagher, 2013: 137)

<sup>154</sup> “Si consideramos las apariciones constituyentes de la conciencia interna del tiempo, encontramos lo siguiente: estas forman un flujo” Husserl, 1991:381.

<sup>155</sup> Esta impresión originaria [*Urimpression*] irá cambiando de nombre en los textos de Husserl, pasando a recibir el apelativo de presentación primaria [*Urpräsentation*] en Los Manuscritos de Berna (Husserl, 2001).

progresivamente hasta perderse en la indeterminación de lo pasado. Por otro lado, las protenciones funcionan de un modo relativamente similar: es una conciencia presente de algo que aún no hemos experimentado, pero que el acto intencional infiere que pudiera ocurrir. Originando, en función del cumplimiento o no de la expectativa una sensación de completación o de sorpresa, incluso de decepción<sup>156</sup>. Estas protenciones y retenciones forman pues, junto a la impresión originaria, una triada indisoluble<sup>157</sup>, que alumbran un campo temporal inmanente alrededor del puntual presente<sup>158</sup>.

Una vez introducido lo fundamental de la filosofía de la temporalidad de Husserl, es el momento de discutir los efectos sobre dicha concepción de las peculiaridades de *Slowly Turning Narrative*, esos dos elementos fundamentales que creemos que condicionan la experiencia del espectador: la contaminación de distintos órdenes temporales que suscitan las imágenes y la deconstrucción aplicada sobre ello por el empleo del espejo.

---

<sup>156</sup> Así lo explica Shaun Gallagher:

Mientras escucho, experimento una especie de sentimiento anticipatorio de hacia dónde está yendo la melodía, o, por lo menos, que la melodía está encaminándose hacia alguna conclusión indeterminada. El aspecto protencional del acto de conciencia también hace posible la experiencia de la sorpresa o de la decepción. Si la melodía es detenida prematuramente, experimento una sensación de incumplimiento, precisamente porque la conciencia posee una anticipación del curso inminente de lo que la experiencia proveerá, incluso si esta permanece relativamente indeterminada (Gallagher, 2013: 139).

<sup>157</sup> “Con la aprehensión del sonido que ahora aparece –que es como oído ahora– se funde el recuerdo primario [la retención] de los sonidos que es como si acabaran de ser oídos y la expectativa (la protención) de los que aún quedan” (Husserl, 2002: 57).

<sup>158</sup> En palabras del propio Husserl:

Lo que en *Investigaciones Lógicas* yo llamaba “acto” o “vivencia intencional” se en todos los casos un flujo en el que se constituye una unidad inmanente de tiempo (el juicio, el deseo, etc.), que tiene su duración inmanente y que avanza más o menos deprisa (Husserl, 2002: 96).

- La temporalidad distendida

Que gran parte de las imágenes que conforman *Slowly Turning Narrative* sean lo suficientemente genéricas para que puedan asemejarse a vivencias de un gran número de personas, tiene como consecuencia directa que el espectador que se adentre en esta video instalación, se vea expuesto a que lo que contemple se filtre por los huecos de su percepción –pues los sucesos no se sienten como algo extraño–. Despertándose asociaciones con hechos que pudieran estar tremendamente alejados del momento presente, sumiendo al visitante en recuerdos o evocaciones, en una suerte de temporalidad que se distiende. Esto es posible porque “la conciencia, ciertamente, debe ser capaz de alcanzar más allá del ahora” (Husserl, 1991: 234).

Pero si vamos más allá de esta afirmación de Husserl, pareciera incluso que ciertos objetos temporales vividos en el presente, tuvieran la posibilidad de resonar simultáneamente con otros pretéritos u otros factibles en una anticipación hipotética. Un condicionamiento recíproco y sutil, que va tiñendo lo que se está experimentando con matices provenientes de otros tiempos de la vida del sujeto que allí se encuentra. Defendemos que la video instalación de Viola que estamos discutiendo provoca tanto la posibilidad de acceder conscientemente a otros tiempos como que otros tiempos sean despertados en nosotros, sin poder evitarlo, y se amalgamen con lo actual. Y lo hacemos de un modo acorde a Viola, ya que afirma que “ser consciente del tiempo te introduce en el mundo del proceso, en imágenes móviles que encarnan el movimiento de la conciencia humana en sí misma” (Viola, 1995: 173). Idea que no resulta incoherente con ciertos preceptos de Husserl, tal como explica Klaus Held:

La teoría de Husserl en un modo último implica la tesis que de que la conciencia del campo de presencia nunca comienza enteramente de nuevo. El “punto de partida” de esa conciencia está ya embebido en el flujo de conciencia retencional-protencional, significando que lo nuevo siempre tiene que ocurrir como respuesta a ciertas prefiguraciones emergentes de la sedimentación retencional de previas protenciones y de sus cumplimientos (Held, 2010: 104).



Siempre vivimos en el tiempo –o en la *durée* si retomamos las ideas de Bergson– y por ello, ante una obra como *Slowly Turning Narrative*, es concebible que lo que esta ofrece a los sentidos rime y anime los estratos de otros tiempos, viniendo estos a mezclarse con el ahora, el cual estará a su vez constituido por complejas cadenas retencionales y protencionales. Pues a medida que se pase más tiempo contemplando la video instalación, en vez de ir comprendiendo todo mejor, lo más probable es que se experimente una creciente pérdida de referencias temporales: ¿cuál es el recuerdo propio y el ajeno? ¿Dónde separar lo que se está viviendo y lo que se está recordando? ¿El hombre que observa desde el panel rotatorio es un autorretrato o una tercera persona que juzga? Y es este estado de falta de claridad, paradójicamente, la puerta de acceso hacia la comprensión<sup>159</sup> de los mecanismos ocultos mediante los que se condicionan temporalidad y conciencia en la experiencia cotidiana. Sentirse perdido en medio de la ambigüedad y la indeterminabilidad es el camino que hay que abrazar para comenzar a desbrozar el camino que ha de llevar hasta la posibilidad de vivir la temporalidad como el lugar de la transformación. Una idea fundamentada en la certidumbre y que no se abandona a lo nuevo, difícilmente llevará hacia el autoconocimiento, pues las puertas de esta vía permanecerán cerradas. Esto era defendido por Bergson en su llamada a profundizar en la naturaleza del tiempo para recuperar el cariz generador de la *durée* (Bergson, 1963: 447). Pero, algo muy similar también es expresado por Viola en una entrevista:

Si tu interés es el de agarrar el tiempo, entonces lo verás como algo que se te escapa, que está perdiéndose. Pero si tu interés se halla en la transformación, en el crecimiento y en el cambio –si tu deseo es el de

---

<sup>159</sup> Esta idea, de claras resonancias místicas con la *via negativa* y la ‘nube del no saber’ es apuntado explícitamente por Viola cuando afirma que

una vez que nos involucramos con el tiempo, se hace claro que uno debe también abrazar las primeras fases de la percepción con la misma importancia que la percepción en sí misma. Este es el estado de confusión, de falta de claridad, de no comprensión que precede a todos los hitos creativos. Es el tiempo del pensamiento inconcluso [...] Su centro es la transformación personal. Los cristianos medievales lo llamaban la ‘nube del no saber’, o, en las palabras de San Juan de la Cruz, ‘la noche oscura del alma’ (Viola, 1995: 173).

navegar la ola mientras se forma— entonces no hay problema. Te hallas inmerso en el flujo del tiempo y te está mojando (Gayford, 2003: 25).

Esta afirmación creemos que es aplicable de pleno derecho a *Slowly Turning Narrative* y que, si bien de un modo intuitivo, es significativamente coherente con algunas de las tesis defendidas por el propio Husserl.

Nos encontramos ante una obra en la que el sujeto que se ve anegado de imágenes, de palabras que llegan a sus oídos, desplazamientos espaciales que distorsionan e imposibilitan toda posibilidad de una narrativa estructuralmente organizada y lineal, lo cual impulsa al espectador a que se deje mecer por un tiempo cuyo presente es pura transformación. El régimen temporal ofrecido por la obra empuja a la toma de contacto con un ahora distinto, sobrecargado de información que anima actos intencionales en las distintas direcciones del tiempo. Es esta una video instalación que a cada rotación tensa la temporalidad del espectador, causando que “el espacio al completo se convierta en un interior para las revelaciones de una mente en constante giro absorta en sí misma” (Viola, 1995: 227). Cuando uno se deja llevar por su ritmo cíclico y por sus imágenes, abandona la conciencia del ahora automatizada como una sucesión puntual de protenciones, impresiones primarias y retenciones. Puede ser que se anticipe la imagen que volverá a ser proyectada, que se recuerde el efecto anterior que causó, que se anticipe el modo en el que esta vez se mezclará con esa idea que se adumbró breve y pasajera. Y pudiera ocurrir que, en esta ocasión, el reflejo sea distinto, que la pared evoque otra cosa que nada tenía que ver con el recuerdo que la retención parecía haber evocado. Pero, ¿dónde reside, pues, la cercanía conceptual que creemos atisbar con Husserl?

Las asimetrías de la obra, su espejear y su mirada de imágenes, convocarán en el espectador re-presentaciones temporales<sup>160</sup>, y este se

---

<sup>160</sup> Utilizamos el término en el sentido en el que lo hace Husserl cuando afirma que la memoria secundaria o recolección tiene carácter re-presentacional, pues “no presenta

podrá centrar en ellas, desmenuzarlas y mediante esa evocación, distender el mero flujo de conciencia temporal. Pues, tal como dice Husserl: “si tomo la dirección que va hacia el sonido [...] se ofrece el sonido que dura, que no deja de expandir su duración” (Husserl, 2002: 102). En otras palabras, cuando el visitante de *Slowly Turning Narrative* se deja llevar por las corrientes temporales que han sido puestas en movimiento por la obra, se podrá centrar en el mero fluir de sus representaciones temporales con una libertad inusitada, ya que

volver a traer al presente, es algo “libre”, somos libres para recorrerlo; podemos volver a hacerlo presente “más rápidamente” o más lentamente, de un modo más explícito o de un modo más confuso, como un relámpago en un solo golpe, o en sucesivos pasos articulados, y de muchas otras maneras (Husserl, 1991: 379).

Y este recorrer lo no inmediatamente presente, sino las representaciones sugeridas a cada uno por *Slowly Turning Narrative*, tiene consecuencias en el presente, pues nuestra experiencia del tiempo es dinámica e interrelacionada. Los recuerdos no son tomos inertes de una librería que podemos consultar y volver a dejar, intactos, en la estantería, sino que son elementos inestables en constante reelaboración y que son afectados por el mero hecho de ser recordados, dado que vuelven a ser actualizados por una conciencia temporal que ya no es la misma que los modeló. Siempre vivimos en el tiempo, por lo tanto, coherentemente, nunca somos exactamente el mismo sujeto, sino que lo que vamos viviendo nos va modificando de un modo más o menos perceptible. La fluidez no es solo del flujo temporal de la conciencia, sino de la propia conciencia en su conjunto<sup>161</sup>, por lo que esta se mezcla y se va deforma con todo objeto temporal.

Por ello podemos decir que una de las certezas que *Slowly Turning Narrative* se encarga de recordar a aquel que le presta atención, es la

---

el pasado mientras este se aleja, sino que lo re-presenta por completo de nuevo. Esto se opone a la percepción entendida como presentación” (Husserl, 1991: XXXVII).

<sup>161</sup> “La conciencia existe como flujo y es una corriente de la conciencia lo que se aparece a sí misma como algo que fluye. También podemos decir que el ser de lo que fluye es un auto percibirse” Husserl, 2001: 44.

libertad que tenemos para vagar por nuestra temporalidad<sup>162</sup> y el modo en el que, al hacerlo, podemos reescribir tanto ciertos aspectos de lo pasado –sino los hechos, al menos sí, la interiorización de los mismos– como prescribirnos maneras de afrontar hipotéticos acontecimientos futuros<sup>163</sup>.

Otro hecho relacionado con lo que acabamos de exponer –y que creemos que también acerca a Viola y a Husserl– es la afirmación de Husserl de que cuando re-presentamos un objeto temporal, no solo traemos al presente este objeto, sino que podemos ser conscientes de ese acto intencional, ya que

cuando tiene lugar el giro de la mirada, es seguro que nosotros distinguimos con evidencia entre el objeto del giro –la vivencia A– y el volverse mismo. Y es seguro que hablamos con razón de que previamente estábamos vueltos a algo distinto, y de que luego tuvo lugar el giro hacia A, y de que ya antes del giro de la mirada, A estaba ahí (Husserl, 2002: 154).

Esta posibilidad de percibirse a uno mismo en el acto rememorativo creemos que añade una capa más de complejidad a la experiencia de la temporalidad ofrecida por *Slowly Turning Narrative*. Creemos que por ser esta una obra que juega a suscitar un sinfín de reverberaciones en hechos pretéritos que pudieran haber acontecido al espectador, mediante la caótica lluvia de imágenes inconexas a la que le somete, no solo es importante esa capacidad para revivir el hecho pasado y pensar sobre él, sino que pudiera llegar a despertar la conciencia de cómo era uno mismo cuando vivía aquello o cómo se imagina uno que será cuando acontezca algo del porvenir. Porque no es lo mismo revivir un acontecimiento traumático o feliz del pasado, que revivirse reviviéndolo. Recordar

---

<sup>162</sup> Es el propio Husserl quien afirma en uno de sus clásicos ejemplos de la conciencia temporal de un sonido que

si un flujo que se cierra sobre sí, el de un suceso o un objeto duraderos, ha discurrido, yo puedo ciertamente volver sobre él la vista [...] Pero la mirada puede ir también *a/* flujo, a un trecho del flujo, al tránsito de la conciencia que fluye desde el inicio del sonido hasta el fin del sonido (Husserl, 2002: 100).

<sup>163</sup> “Volver a hacer presente algo [re-presentar] puede tener lugar mediante la memoria, la expectación o como mera fantasía” (Husserl, 1991: 112).

cómo de despreocupado se sentía uno antes de la fatal noticia no es lo mismo que recordar el hecho, son dos experiencias enlazadas causalmente pero distintas para el sujeto. Todos estos acontecimientos que pueden emerger cuando uno está frente a la video instalación, contribuyen a la dificultad de mantenerse en un cómodo lugar de dominancia, desde el que nuestra temporalidad más cotidiana y racional pudiera culminar su afán de elaborar el relato coherente de aquello que está percibiendo. Pero, por el contrario, dichos acontecimientos anegan a cada momento a la temporalidad en el flujo generador de la duración.

Tomando todo esto en cuenta, creemos que *Slowly Turning Narrative* es, capaz de desbandar la aparente solidez de la conciencia temporal mediante la que armamos nuestro andamiaje de ordenaciones retencionales y protencionales con el mundo que nos rodea. Tiene la cualidad de distender las fronteras de la duración en el espectador. Estos límites se diluyen y se disuelven, pudiéndose profundizar en cualquier dimensión temporal que tienda hacia una intensificación del presente o hacia las fronteras de lo porvenir o de lo recién ocurrido o, simplemente, dejarse llevar por las súbitas evocaciones sugeridas en su biografía temporal. Tal como apunta Ziad Elmarsafy, existe una analogía clara entre esta obra y el movimiento de los derviches, con su danza asimétrica (Elmarsafy, 2008: 138). El espectador deviene un bailarín que pasa de contemplar cómo gira la obra y su cosmos ante sí, a sumirse él mismo en esa propia rotación que desorienta pero que, precisamente por eso, también es capaz de llevar a la iluminación y a una experiencia de riqueza y de novedad. Pero lo expuesto, no obstante, aún se torna más complejo cuando se toma en cuenta el rol desestabilizador que ejerce el espejo central sobre el visitante.

- El espejo que deconstruye el yo

Klaus Görner nos dio una clave que queremos desarrollar: el rol del espejo como un elemento presente en *Slowly Turning Narrative* capaz de deconstruir la posibilidad de autoconocimiento (Görner, 1999: 145). Nuestra idea al utilizar este término es la de ser fiel a una de las definiciones del mismo dadas por Jacques Derrida, y que recuerda la necesidad de no entender ese concepto como algo que imposibilite todo conocer, o una destrucción del elemento, sino como una aproximación capaz de abrir nuevos caminos, ya que la deconstrucción es

la desestabilización en el apropiamiento –si uno pudiera hablar así– de “las cosas en sí mismas”; pero no ha de ser entendida como algo negativo. La desestabilización es requerida también para “progresar”. Y el de- de *deconstrucción* no significa la demolición de lo que está siendo construido, sino de lo que permanece para ser pensado más allá de las intenciones constructoras o destructoras (Derrida, 1988: 147).

A esta defensa de las posibilidades que ofrece esta actividad deconstructiva sobre el sujeto que la vive –de gran interés para nuestra investigación–, debe ser añadido el efecto del espejo. Con el fin de comprender la múltiple y compleja simbología y funcionamiento de este familiar elemento recurrimos a Juan Eduardo Cirlot, quien, en un párrafo de su entrada sobre dicho objeto en su célebre *Diccionario de símbolos* (Cirlot, 1997), expresa lo siguiente:

Se ha dicho [del espejo] que es un símbolo de la imaginación –o de la conciencia– como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto éste –según Scheler y otros filósofos– es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo. Este sentido conecta el simbolismo del espejo con el del agua reflejante y el mito de Narciso, apareciendo el cosmos como un inmenso Narciso que se ve a sí mismo reflejado en la humana conciencia. Ahora bien, el mundo, como discontinuidad afectada por la ley del cambio y de la sustitución, es el que proyecta ese sentido negativo en parte, calidoscópico, de aparecer y desaparecer, que refleja el espejo (Cirlot, 1997: 200).

Si aunamos estos dos elementos resulta posible afirmar, desarrollando la cita de Görner, que el espejo central en *Slowly Turning Narrative* teóricamente ofrecería una posibilidad de autocontemplación del yo en el seno del universo, pero que fruto de la disposición característica de la obra y de sus asimetrías, lo que en su lugar se produce es un debilitamiento de esa apropiación, desplazando la conciencia temporal del espectador hacia un lugar liminal, haciéndole posible que progrese en la epistemología del yo solo por una senda más complicada, pero en cuyo final aguardan ideas respecto a sí mismo y su vivencia de la temporalidad no accesibles habitualmente. Este argumento creemos que es consistente con el de Donald Kuspit, cuando afirma que “Viola nos da un mundo de objetos internos [...] en el que se auto deconstruyen, perdiendo su ordinaria y obvia presencia para convertirse en extraordinariamente presentes” (Kuspit, 1987: 73).

*Slowly Turning Narrative* deviene por lo tanto un lugar capaz de generar un flujo temporal altamente complejo. Ya no estamos hablando solo de retenciones que se mezclan con recolecciones y protenciones que se mezclan con anticipaciones –generando en el espectador una vivencia del presente heterogénea y compleja–, sino que la actividad distorsionadora del espejo somete a un vaivén constante estos actos intencionales al desplazar el punto de referencia del yo. Produciéndose “un desplazamiento en la línea de visión: pues el espejo no refleja directamente nada; refleja las imágenes proyectadas sobre la pared en lugar de las imágenes proyectadas sobre él” (Elmarsafy, 2008: 138). Es decir, la narración audiovisual es desestructurada, pero con ello también se resquebrajan los intentos del espectador de seguirla, de recordarla y de anticiparla<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> A esta dificultad hace referencia Aurora Fernández Polanco cuando afirma que en *Slowly turning narrative*

los espectadores observan, observan, observan, pero no pueden quedarse quietos, recorren la sala y se ven reflejados en la enorme pantalla-espejo que recoge su mirada y son asaltados por imágenes múltiples, desordenadas, que tienen que negociar su efecto con una monótona letanía de frases (Fernández, 2007: 139).

El sujeto, a medida que pasa más tiempo en la sala, ve como su temporalidad se desgaja en infinitas direcciones, merced a todos los actos intencionales que se producen voluntaria e involuntariamente en la conciencia. Bill Viola la fuerza a desplazarse en la periferia del “yo presente” –de un modo análogo al que fuerza al espectador a pasear por la periferia de la sala–. Hasta tal punto que si el yo y la vivencia del tiempo pudieran funcionar independientemente, si pudieran escindirse, lo harían. Pero claro, esto no ocurre nunca. Se puede ser más consciente de la experiencia promovida por *Slowly Turning Narrative*, o se puede vagar más libremente en su vaivén temporal, pero a cada momento siempre se podrá retornar a la plena autoconciencia de lo que se está viviendo. Es decir, el hilo que une a la conciencia y a la temporalidad nunca se rompe, pese a la fuerza con que se tire de los extremos –la cual juzgamos que es mucha, en el caso de la video instalación que nos ocupa–. Ahí pudiera entonces residir un valor de la experiencia deconstructiva: en la certeza de que la conciencia siempre *es* en el tiempo, que navega en un océano de temporalidad desdoblado e interconectado.

Esta experiencia que acabamos de describir pudiera ser entendida como una deconstrucción de mínimos. Ya que la obra provoca una certeza de la inextricable identidad entre temporalidad y conciencia. Pero también creemos que lleva a cabo un cuestionamiento de los máximos. Consideramos que es así debido a que *Slowly Turning Narrative* azuza la sensación de que en lo temporal no se puede elaborar un sentido último y cerrado. Dicho de otro modo, lo que es mostrado no posee una ordenación suficientemente clara, provocando que se erosione la falsa certidumbre cotidiana en la categorización aséptica según la cual el futuro es lo que vendrá, el presente es lo que es ahora, y el pasado es lo que ya no es. La conciencia temporal del sujeto se revela como un flujo absoluto, heterogéneo y profusamente interconectado. Y renunciar a ello conlleva dejar atrás la posibilidad de súbitas vivencias y el hallazgo de las relaciones que la video instalación no deja de suscitar en el visitante.



Siguiendo este razonamiento, podríamos decir que lo que la obra propone no es sino una experiencia iniciática, cuyo fin es el de poner de relieve la trabazón de conciencia y temporalidad, y cómo esta tiende a asentarse cómodamente en asunciones y posibilidades que no explotan todas sus posibilidades. Por ello estamos de acuerdo con la idea de David Morgan según la cual ciertas instalaciones de Viola como *Slowly Turning Narrative*, constituyen una experiencia cercana a la del ritual, ya que

mediante la introducción del iniciado en un espacio tiempo liminal, el ritual permite el paso a una nueva forma de vida marcada por una nueva conciencia del yo [...] Fundamenta la transformación del mundo en la transformación de la conciencia individual y esto ocurre así mediante la manipulación del tiempo, el medio principal de Viola como video artista (Morgan, 2004: 105).

Más allá del uso de la palabra ritual —la cual no desentona con la marcada espiritualidad de la que hemos visto que Viola hace gala en numerosas ocasiones— lo que resulta insoslayable es la voluntad de Viola de establecer un armazón temporal incómodo, y lo hace mediante una obra que busca crear “la confluencia y el conflicto de imágenes, intenciones, contenidos y emociones” (Viola, 1995: 227). Es decir, una confluencia y un conflicto entre tiempo y la actividad temporal de la conciencia, la cual se ve afectada de modos como los que hemos discutido. Ya que, según la interpretación que hace Shaun Gallagher de las ideas de Husserl, “la conciencia no es un simple receptor pasivo del presente; ella promulga el presente, ella constituye su significado a la sombra de lo que acaba de ser experimentado y a la luz de lo que anticipa” (Gallagher, 2013: 147).

Esta actividad sintética de la conciencia en la que se entremezcla lo pasivo de la presentación y lo activo de los actos intencionales representacionales, creemos que es coherente con lo que se experimenta en las obras de Bill Viola en general, y *Slowly Turning Narrative* en particular. Esta se esfuerza en revelar dichos mecanismos poniendo a prueba los límites dormidos de la conciencia, la capacidad que posee para expandirse hacia lo remoto en un instante y representar un suceso

para que se entremezcle con el ahora. Las actividades deconstructivas descritas posibilitan un redescubrir de la flexibilidad y de la naturaleza temporal de la conciencia.

Y es que nuestra vivencia del tiempo es capaz de coligar una miríada de puntuales actos intencionales que se entremezclan, como olas dentro de una corriente. Tomamos de Husserl<sup>165</sup> esta imagen, ya que creemos que engloba el efecto de la obra de un modo altamente descriptivo. Si la conciencia temporal es normalmente un mar en calma, en su lento discurrir elaborando sucesiones de cadenas retencionales y protencionales. *Slowly Turning Narrative* sería el viento que agita esta remansada superficie; y al hacerlo el mar se encrespa y surgen olas en su superficie. Olas que se pueden contemplar, en su génesis, en su viaje, en su choque con otras olas. Lo que parecía una actividad inalterable se revela como algo sujeto a la influencia del medio que se contempla y que funciona en base a una actividad mental que está condicionada por lo que se ha vivido y por lo que se espera vivir. Y debido al carácter pasivo de la impresión primaria mediada por lo sensible, cada ola puede tener un efecto inesperado sobre otras y desencadenar una tormenta temporal de consecuencias imprevistas.

## 6.2 La sorpresa y el ahora en *The Stopping Mind*

*The Stopping Mind* es una obra que se puede considerar, en cierto modo, relacionada con *Slowly Turning Narrative*. Allá donde la video instalación

---

<sup>165</sup> Husserl utiliza, al menos en dos ocasiones la imagen de los actos discretos de la conciencia como olas:

Dan Zahavi cita uno de estos [ejemplos de la comparación con olas], un pasaje de un manuscrito no publicado (L I 15 2b), en el cual Husserl escribe que ‘un acto no es nada independiente; es una ola en la corriente de la conciencia’. En un texto posterior, de los manuscritos C, Husserl escribe que el fluir y la constante conciencia que tengo del mundo en mi despertar a la vida comprende una pluralidad de percepciones conscientes. De ahí se desprende que ‘hay constantemente un flujo, que contiene en sí mismo todos esos flujos particulares como, por decirlo de algún modo, sus olas’ (Hua Mat VIII, 362-363) (Brough, 2010: 39).

que acabamos de discutir impulsaba al sujeto hacia un territorio espacio temporal liminal, forzando la desocupación del eje central, con el consiguiente desplazamiento del yo causado por su cíclica y constante deconstrucción de la conciencia temporal, *The Stopping Mind* funciona formalmente de un modo opuesto. En esta última el espacio específicamente reservado para el espectador es el centro de la obra, su eje axial. Lo cual es puesto de relevancia de dos modos. En primer lugar por la configuración arquitectónica de la video instalación, según la cual las imágenes son proyectadas sobre cuatro pantallas que forman un cubo inscrito dentro del propio espacio expositivo. En segundo lugar, merced a la voz que se oye cuando se está visitando la video instalación, pues esta es proyectada por un altavoz situado en el centro del techo del cubículo, de tal modo que es capaz de generar un efecto auditivo que provoca que solo desde ese preciso lugar se perciba el sonido nítidamente.

Pero podríamos ir más allá y decir que no solo existe un diálogo entre las dos obras, sino que *The Stopping Mind* es capaz de ahondar en cuestiones abiertas por *Slowly Turning Narrative*. Esta última, según nuestro análisis, hace aflorar el complejo flujo temporal situado en la base de todo proceso consciente, llegando incluso a posibilitar que el sujeto tome conciencia de su propio navegar en el seno de esta naturaleza dinámica. El espectador es anegado por una multitud de resonancias temporales, tanto presentaciones como re-presentaciones potencialmente abiertas hacia la recuperación del objeto temporal y hacia la del acto intencional que la constituyó. Sin embargo, el ritmo de la presentación temporal de *Slowly Turning Narrative* era constante, no se alejaba de lo acostumbrado de la percepción y temporalidad humana.

Esto contrasta con *The Stopping Mind* en varios aspectos. Aquí el espectador pasa a ser el protagonista de la obra; ya no hay un sujeto cuyo rostro le interpele, pues, en este caso, es dicho visitante el que ocupa el lugar central, ese *axis mundi* de la video instalación. A ello viene a sumarse que ahora desaparece casi todo atisbo de rol activo. El contraste imprevisible que presenta entre quietud y aceleración incita a un abandonarse en el que se acentúa cómo se reconfigura la vivencia de

lo presente abriéndose hacia lo pasado y lo futuro. Y, por último, aquí el único tiempo que la obra no presenta es el de la temporalidad cotidiana. Todo discurre demasiado rápido o demasiado lento. Falta lo constante, aquello que se confunde con el mecánico ritmo del reloj y que es el germen de tantos malentendidos entre tiempo psicológico y tiempo físico.

Los argumentos filosóficos fundamentales que obtuvimos del análisis de la temporalidad propuesta por Viola con *Slowly Turning Narrative* en las páginas anteriores –la posibilidad de experimentar la temporalidad como una concatenación de re-presentaciones y presentaciones entremezcladas, así como la naturaleza temporal de la conciencia– fueron fruto de la actividad reveladora y deconstructiva que la obra lleva a cabo sobre que conocemos como pasado y presente en un modo general, pero lo que aquí será interpelado es el presente como punto de intersección entre las protenciones y las retenciones y receptáculo de sus influencia. *Stopping Mind* es una fuente de ritmos contrapuestos que cierra su foco de observación sobre fracciones menores de tiempo que se acercan al instante. Está encaminada no hacia libres evocaciones, sino hacia sutiles y significativos contrastes y shocks.

La causa de esto es que alterna una quietud que incita a una experiencia cercana a lo pictórico, y la vertiginosa cascada que denota una modificación técnica obrada por el video. Ambas presentaciones se hallan a ambos lados de la sucesión usual de instantes. Y es debido a este contacto con dos tensiones temporales que ejercen tracción desde extremos contrapuestos que el corazón de la conciencia temporal se ve desgajado, revelando su naturaleza plástica y fluida. Siendo esto coherente con lo que expresa Viola sobre *The Stopping Mind*, la cual debe ser considerada como una video instalación destinada a mostrar “la naturaleza dinámica tanto de la experiencia como el perpetuo movimiento de la conciencia como tal” (Viola, 1995: 213).

En definitiva, nos hallamos ante una obra de naturaleza temporal híbrida y dinámica en la que se suceden imágenes detenidas acompañadas por una voz acelerada que narra cómo “progresivamente

se sumerge uno mismo en la desconocida oscuridad y el silencioso espacio de su imaginación” (Lauter, 1999: 304) y abruptas ráfagas audiovisuales que, sin posibilidad de ser anticipadas, irrumpen. La temporalidad del sujeto que se encuentre ante *The Stopping Mind* pugnará por intentar acomodarse en un lugar ambiguo y escarpado, con el consiguiente resquebrajamiento de sus modos habituales de procesar los objetos temporales que la rodean.

Consideramos que hay que tener en cuenta dos aspectos fundamentales a la hora de abordar esta video instalación. Por un lado el rol de la sorpresa de lo nuevo sobre la temporalidad del sujeto. O dicho en terminología husserliana: la reacción del acto intencional protencional cuando se ve desbandado por lo inesperado y su efecto sobre los otros componentes de la conciencia temporal. Por otro lado, la posibilidad de experimentar el presente como un lugar en el que operan simultáneamente componentes del pasado y del futuro de un modo indiscernible, abriéndose a una vivencia de la ambigüedad y de lo novedoso de un modo radical. De acuerdo con Rolf Lauter, creemos que *The Stopping Mind* es una obra que

despliega una noción multidimensional de realidad ante nuestros ojos, compuesta de nuestras respectivas vidas individuales en el presente, recuerdos colectivos e individuales de nuestro pasado, así como proyecciones de nuestras ideas en referencia al futuro. Durante el proceso, tiempo y espacio se convierten en las estructuras existenciales subyacentes que mantienen todas las cosas materiales e intelectuales en constante movimiento (Lauter, 1999: 317).

Por ello, *The Stopping Mind* es la obra que ha de llevarnos desde la estructura tripartita de la conciencia temporal entendida de un modo clásico, a través de la exacerbada conciencia del presente y la porosidad de este para con lo inmediatamente pasado y lo apunto de ocurrir, hasta la experiencia del instante que Viola busca desvelar y ofrecer a los espectadores en obras como *Passage* o *The Greeting*.

## a) La incertidumbre temporal como elemento estético.

¿Puede condicionar algo que no se ha vivido aún la experiencia estética de una obra? ¿Qué efecto tiene la incertidumbre sobre lo futuro sobre la conciencia temporal? Ambas cuestiones estarán presentes en las siguientes páginas. Para discutir las fijaremos nuestra mirada sobre la dimensión de lo presente que se abre hacia y es abierta por el aún no, por la vivencia presente que se tiene de algo que todavía no ha ocurrido. Pues, en una discusión sobre *The Stopping Mind*, Viola afirma que

el tiempo aprisionado de las imágenes detenidas puede desatarse en cualquier momento, y una vez se ha sido testigo de esto, el potencial inmanente para una reactividad violenta está constantemente presente en el espacio (Viola, 1995: 214).

Lo que Viola entiende como potencial inmanente nosotros consideramos que es el peso de las cadenas protencionales condicionadas por las experiencias vividas que pende como una espada de Damocles sobre la temporalidad del visitante. Por lo tanto, hay un componente latente que viene del aún no, de lo futuro, que condiciona toda la vivencia de la video instalación.

Este terreno de la conciencia temporal que hiende lo futuro, también fue explorado por Husserl, si bien es cierto que probablemente fue el aspecto de la temporalidad al que menos páginas dedicó<sup>166</sup>. Sin embargo, una de las evoluciones más significativas en el pensamiento sobre la temporalidad de Husserl es la progresiva importancia ganada por las retenciones y las protenciones en detrimento de la impresión primaria. Hasta el punto de llegar a afirmar en los Manuscritos de Berna que “el ahora (la presentación primaria) es la frontera entre dos diferentes actos re-presentacionales, las retenciones y las protenciones” (Husserl, 2001:

---

<sup>166</sup> “Aunque es asumido entre los fenomenólogos que Husserl escribió relativamente pocos análisis sobre el aspecto de lo futuro en la temporalidad de la conciencia, sí que llevó a cabo análisis de la protención tanto directa como indirectamente” (Rodemeyer, 2006: 131).

4). El cambio es radical, la impresión originaria (o presentación primaria u originaria según su variable terminología a lo largo de los años), pasa de ser una condición necesaria pero no suficiente para la constitución temporal de la conciencia, a ser degradada a poco más que un mero producto generado por el juego existente entre las inclinaciones de nuestra temporalidad hacia lo futuro y lo pasado<sup>167</sup>. Esta variación de las ideas de Husserl hace que resulten de especial interés como herramienta para ahondar en *The Stopping Mind*, pues las ideas que expusiera en los Manuscritos de Berna, remiten a ese constante movimiento de la conciencia en el que Viola busca sumir al espectador con dicha video instalación (Viola, 1995: 213).

Para nuestro análisis de la incertidumbre temporal –la sorpresa disruptiva que, desde el componente protencional, desbarata la impresión primaria– hay que prestar atención en más profundidad a la dinámica según la que Husserl expone que tiene lugar ese acto intencional protencional. En primer lugar, existe una analogía entre las retenciones y las protenciones que enlaza con el tema desarrollado en las páginas anteriores. De un modo equivalente al proceder según el cual las retenciones se van desvaneciendo y perdiendo claridad a medida que van siendo desplazadas por otras más nuevas y más recientes, ocurre con la solapada cadena de protenciones<sup>168</sup>. Esto es debido a un carácter fundamental de nuestra intencionalidad que se halla en la raíz de todo proceso consciente. Hemos apuntado la máxima de Husserl según la cual existe una obligatoriedad que dicta que a cada *cogito* le corresponda un *cogitatum*, pero él añade otro rasgo a dicha intencionalidad que tampoco puede ser obviado:

---

<sup>167</sup> Como elemento clarificador de esta afirmación aportamos esta explicación elaborada por Shaun Gallagher:

La presentación primaria en sí misma no presenta en absoluto, no es autosuficiente, sino que su presentación ocurre solo en conexión con las retenciones y las protenciones. Y aún más, y aquí es donde los Manuscritos de Berna son más radicales, Husserl también parece sugerir que el complicado entrelazamiento de retenciones y protenciones es constitutivo de la presencia. La impresión primaria no solo no es suficiente, sino que es un producto constitutivo en lugar de algo con una contribución constitutiva por sí misma (Gallagher, 2014: 90).

<sup>168</sup> “Las protenciones de un contenido, en sucesión, ven incrementada su viveza, terminando dicha sucesión en el contenido actualmente presente” (Mensch, 2014: 49)

Cada proceso subjetivo posee un horizonte procesal, el cual cambia con la alteración del nexo de conciencia al cual pertenece el proceso y con la alteración del proceso en sí mismo entre fase y fase de su flujo –un horizonte intencional de referencia a las potencialidades de la conciencia que pertenece al proceso en sí– (Husserl, 1970: 44).

En otras palabras: todo proceso consciente, y por ende temporal, por ser de una naturaleza fluida, se va conformando y modificando constantemente. Para el Husserl que leemos en los Manuscritos de Berna esta modificación ocurre fundamentalmente mediante una compleja interrelación entre retenciones y protenciones en la cual la impresión originaria, si bien obviamente es algo vivo y confrontado con lo sensible, queda adelgazada a condición de mero límite diferenciador<sup>169</sup>. Así es puesto por palabras por Husserl cuando afirma que “cada fase constitutiva completa es la retención de una protención cumplida, la cual es la frontera horizontal de una incumplida y, por ello, continuamente mediada protención” (Husserl, 2001: 8). Este razonamiento es de gran importancia, pues en él se afirma la existencia de una absoluta ligazón entre la retención y la protención: lo que ya ha sido experimentado existe en recíproca interrelación con lo que aún no ha sido experimentado<sup>170</sup>, llevando a uno a depender en gran medida del otro y con relaciones no siempre fáciles de desentrañar. La frontera que media el tránsito entre ambos no es sino lo vivido, bajo lo cual se

---

<sup>169</sup> Así es explicado por Lanei Rodemeyer:

La impresión originaria es vivida, presentando en sí el más pleno y a la vez el más fin reducido sentido. De hecho, deberíamos de evitar pensar en él como un “punto” de sensación constituido en sí mismo –pese a que Husserl a veces se refiera a ella de ese modo– y considerarla más como una fase, como nuestra constante fase de lo que vivimos, de lo que es actual, de lo que se constituye. Esta fase debería de ser entendida como como la actualización del solapamiento (o el “entre”) de la retención y de la protención (Rodemeyer, 2006: 33).

<sup>170</sup> Tal como distinguimos entre retención y recolección, la primera como presentación y la segunda como actividad reproductiva, también es necesario distinguir entre protención y expectativa:

A la conciencia de lo que está llegando [Husserl] se refiere como el “aún no” (*Noch-nicht*) [...] a la expectativa, por otro lado, es llamada “expectación reproductiva” (*reproduktive Erwartung*). La primera es aún parte del *Zeithof* o franja temporal del (amplio) ahora, mientras que la segunda es *re-producida* (Rodemeyer, 2006: 135).



esconde, sin aparecer citada, la impresión primaria, que queda consignada como mero “cumplimiento de una protención”.

Por tanto, no es solo que debemos dejar atrás la idea de futuro, presente y pasado como compartimentos estancos, sino que también ha de ser abolida la idea de un fluir unidireccional que viene de lo futuro, nos roza en el presente y nos abandona hacia el pasado. Debemos concebir un flujo en el que la conciencia temporal no responde a estos constructos convencionales y abstractos, sino uno en el que los distintos elementos que conforman nuestra experiencia del presente –entendido este en su sentido amplio de presente duracional, no como algo instantáneo– fluyen y refluyen influyéndose entre sí. Lo que ya ha sido permea a lo que aún no es y lo que podría ser pesa sobre lo que habrá sido. Solo así podremos comprender dos aspectos fundamentales: que el origen de nuestra anticipación de lo que esperamos vivir inmediatamente está en lo que acabamos de vivir y que toda retención se verá, a su vez, condicionada por una protención anterior.

La primera afirmación resulta totalmente lógica si concedemos que “lo que yo anticipo en mi inmediato futuro está usualmente basado en lo que acabo de vivir” (Rodemeyer, 2006: 140). Trasladando el ejemplo a *The Stopping Mind*, es fácilmente comprensible cómo, tras unos minutos en el interior de la obra, la conciencia del visitante empezará a anticipar en los momentos de quietud algo que podría calificarse como angustia ante la ráfaga audiovisual que ha de llegar. Es decir, vivencias pasadas impregnan la anticipación de lo que ocurrirá. Ese es el potencial inmanente al que Viola hacía referencia como una presencia constante durante la contemplación de la video instalación. En un lenguaje afín al de Husserl podríamos decir que nuestra intencionalidad emplea lo apenas si vivido para la elaboración de cadenas protencionales; pero estas, cuando circulan por la impresión primaria, trocan en retenciones influidas por lo que se esperaba que aconteciera, lo cual nos lleva a la segunda afirmación.

Este condicionamiento de lo inmediatamente pasado por lo que fue anticipado puede requerir de una mayor explicación, pero, para

comenzar, baste decir que Husserl defiende que “la nueva fase no es meramente la transformación de una retención en una retención de otro nivel [...] sino que es también la retención de una protención más anterior” (Husserl, 2001: 26-27). Esto es: la expectativa de lo que esperábamos vivir condiciona cómo sentimos lo que definitivamente terminamos por vivir. Se produce una contaminación y condicionamiento que obra desde la anticipación de lo que está inmediatamente por vivir sobre el modo en el que retenemos lo que finalmente se experimenta. Según Lanei Rodemeyer, reconocida estudiosa de la fenomenología de Husserl: “el contenido de lo esperado vivir en una experiencia coloreará tanto lo que serán las retenciones pasadas derivadas de las protenciones como las futuras protenciones” (Rodemeyer, 2006: 143).

Así, si dibujáramos el sentido del flujo intencional, veríamos cómo una flecha avanza desde lo pasado hasta lo futuro y desde lo futuro hacia lo pasado de nuevo, actualizándose en el presente y trazando una figura que recuerda a la de una cinta de Moebius; todo ello de acuerdo a la idea capital según la cual “las retenciones modifican las protenciones y las protenciones modifican las retenciones” (Rodemeyer, 2006: 143). Ambas cambian su nombre en una zona común: la del presente puntual y sensible, el lugar en el que se cumple la protención y pasa a ser llamada retención, el lugar en el que la retención se modifica al lanzarse de nuevo hacia lo aún no ocurrido, pero ya bajo la forma de protención. Extrapolándolo de nuevo a la experiencia de *The Stopping Mind*, nos encontramos con un espectador que no solo anticipa lo que espera vivir en función de lo que ha vivido, sino que esa protención ha de ser capaz de albergar lo inesperado, y al mutar en retención irá horadando progresivamente las retenciones y la elaboración de ulteriores protenciones. El efecto se irá acumulando, pues “el ahora es constituido a través de la forma de un cumplimiento protencional, y el pasado como la modificación retencional de dicho cumplimiento” (Husserl, 2001: 14).

Nos asomamos a la fundamentación que creemos que causa el mecanismo mediante el cual *The Stopping Mind* emplea el componente

sorpresivo para desestabilizar la experiencia de la temporalidad de un modo global del espectador. Y para ello volvemos a recurrir al concepto de deconstrucción que defendemos que Viola pone en práctica en sus obras. Creemos que esta es la palabra que mejor define la función que ejercen las súbitas transiciones en esta obra: la creación de un constantemente creciente matiz emocional sobre el sujeto que va deconstruyendo la estabilidad de su temporalidad al sembrarlo de sentimientos amenazadores y turbulentos. Y es que, durante los primeros minutos que se pase en el interior de *The Stopping Mind*, probablemente, el espectador sentirá cómo emociones lindantes con lo angustioso y la ansiedad irán aflorando de un modo cada vez más intenso y acentuado.<sup>171</sup> La capacidad de la actividad protencional de teñir –o de colorear, como acabamos de ver que dijera Rodemeyer– la temporalidad con un matiz emocional, fue investigada por el neurocientífico y filósofo chileno Francisco Varela. Quien defiende que

lo nuevo está siempre bañado con un estado afectivo [*affect*] y un tono emocional que acompaña al flujo [...] La protención no es un tipo de expectativa que podamos entender como predecible, sino una apertura que es capaz de auto-afectarse, algo indeterminado pero apunto de manifestarse. Gracias a esta cualidad provee el vínculo natural con el

---

<sup>171</sup> Existen numerosos testimonios del componente emocional común a las obras de Viola y especialmente actico en *The Stopping Mind*. Manon Blanchette afirma que: “El shock del sonido inesperado, su poder, y la introspección prácticamente incontrolable que [*The Stopping Mind*] desencadena, son algunos de los factores que crean un estado emocional tan caótico que algunos visitantes exasperados, a veces, súbitamente, se marchan” (Blanchette, 2002: 21-22). Rolf Lauter explica cómo:

[N]o solo las imágenes, sino la habitación entera es puesta en movimiento. El suelo empieza a tambalearse bajo nuestros pies. Nuestros ojos buscan las familiares esquinas de la habitación como puntos de estabilidad que ahora son apenas visibles; la mirada es constantemente devuelta a las rabiosas y rugientes imágenes que se ven en las cuatro pantallas y, a veces, queda totalmente perdida entre esos veladas, distorsionados, mundos de color y formas que parecieran pinturas abstractas que se desatan ante nosotros (Lauter, 1999: 306)

Por último, las palabras de Jean-Christophe Ammann recogidas en la introducción de *Reasons for Knocking at an Empty House* (Viola, 1995):

Podría ocurrir que uno se adentre en *The Stopping Mind* [...] en un momento de quietud. [...] Pero, súbitamente uno es aterrorizado mientras la habitación al completo comienza a moverse y se escuchan sonidos ensordecedores. Uno se imagina que se halla en medio de un terremoto, que alguien te está retorciendo el cuello (Viola, 1995: 17).

estado afectivo, o, más específicamente, con alguna forma de auto-afección (Varela, 1999: 296).

El modo en el que el sujeto se genera pasivamente a sí mismo un tono emocional, vendrá, al menos en parte, condicionado por lo que él espera, por el contenido de sus retenciones, por el aún no<sup>172</sup>. Ya que el objeto temporal “provee una *disposición* que se caracteriza por intensificaciones graduales. Este efecto temporalizador pone a las protenciones en el centro de la escena” (Varela, 1999: 296). Por lo tanto, en el caso de *The Stopping Mind*, aquello que se adelanta que va a ocurrir pero que se ignora *cuándo* va a hacerlo, se encuentra como un potencial inmanente en la experiencia del espectador, generando un tono emocional de incertidumbre y desconfianza en la temporalidad propia. Esta deja de ser un lugar desde el que interpretar y categorizar el mundo y, a medida que se va desmoronando, pudiera devenir una fuente de angustia.

La temporalidad se revela de este modo como un proceso continuamente capaz de afectar globalmente a la conciencia de un modo patente. Algo característico de las obras de Viola, pues “Viola no busca presentar el tiempo como es experimentado en nuestras vidas cotidianamente. En vez de esto él formula el tiempo de tal modo que permita que sea afectivamente sentido” (Barker, 2012: 86). Esta idea es refrendada por Mark B. Hansen quien siguiendo la línea filosófica de Husserl y de Varela se ha ocupado específicamente de las obras de Viola, defendiendo que “la experimentación de Viola con la flexibilidad temporal de los nuevos medios expone la complicación de la protención mediante lo no vivido que es contemporáneo con lo vivido” (Hansen, 2006: 266). Tanto Varela como Hansen estiran los límites de la filosofía de Husserl hasta lo indecible al apuntar a ese estado de confusión entre lo vivido y lo no vivido propio del acto protencional, pues esta

---

<sup>172</sup> Francisco Varela cita los estudios de Natalie Depraz, quien defiende que el estado afectivo es por lo tanto esa no-forma que provoca la constitución del yo mediante el propio yo, que le afecta en el propio sentido de la estructura, en el de la temporalidad constitutiva [...] El estado afectivo está ahí antes de que yo sea plenamente consciente de él. Soy afectado antes siquiera de saber que soy afectado (Despraz, 1994: 73-75).

construcción filosófica encuentra enormes dificultades para acomodar en su construcción fenomenológica la irrupción de lo radicalmente nuevo, de la sorpresa<sup>173</sup>. Sorpresa que en *The Stopping Mind* es sentida afectivamente cuando los actos intencionales de la conciencia del espectador predisponen a la totalidad del ser en tensión para intentar minimizar el shock de la ráfaga de furioso ruido e intensas imágenes, para, indefectiblemente, fracasar por mor de la imprevisibilidad de la transición entre un régimen audiovisual y el otro. Por todo esto, defendemos que este intento de la conciencia de lidiar con lo sorprendente puede llegar a tener el efecto de desestabilizar la fe en la temporalidad habitual en su globalidad. La sorpresa funciona como un ariete que causa una creciente sensación de que ese proceder aséptico y espacializante mediante el que dividimos el tiempo en el día a día, en fragmentos intercambiables, no es válido ante las obras de Viola en general y *The Stopping Mind* en particular. Esta nos pone en contacto con una forma de tiempo más cercana a la *durée* de Bergson. El cual sí que hizo hueco a la sorpresa, ya que, como hemos visto, era considerada como algo inherente a la vivencia del tiempo como compleja heterogeneidad.

---

<sup>173</sup> La experiencia de lo nuevo es aportada por la protención. Lo novedoso solo es percibido como tal en forma de protención que, al rellenarse, no se adapta a lo que esperaba que fuera. Sin la experiencia del aún no, no tendríamos acceso a la experiencia de la sorpresa o de la decepción. Lo cual es debido a que el momento en el que acontece el cumplimiento de la protención pueden ocurrir dos cosas: que la forma previa del envase protencional se adapte sin muchas dificultades al contenido suplido por el instante ahora –en cuyo caso se percibiría una fluida coherencia– o que esta tenga más dificultades para albergar dicho material sensible. Dándose en este caso una ruptura en la cadena de expectativas, pues “las protenciones proveen a la “fase-ahora” el almacén que ha de ser cumplido [rellenado]” (Rodemeyer, 2006: 154). Esta ruptura nunca sería algo radical y absoluto según Husserl, pues lo completamente nuevo no puede ocurrir:

El cumplimiento en el sentido fenomenológico usualmente implica intuición, o un darse originario de aquello que es esperado. ¿Es entonces posible hablar de la tendencia de las protenciones hacia su cumplimiento si el anticipado cumplimiento consiste en nada más que en una continuación del continuo retencional? [...] Ha de ser dicho que Husserl, en los Manuscritos de Berna, evade una respuesta definitiva a la cuestión de si la conciencia puede encontrarse sucesos enteramente nuevos en el campo de presencia (Held, 2010: 103-104).

## b) El refugio dentro del presente

No debemos perder de vista, en el curso de nuestra discusión, unas palabras de Viola, repetida por él en numerosas ocasiones con muy pocas variaciones, en la que afirma: “mi trabajo está centrado un proceso de descubrimiento personal y auto comprensión” (Rush, 2005: 157). Sin embargo cabe preguntarse, ¿qué descubrimiento personal, más allá de la capacidad de las protenciones para generar un estado de ánimo, es capaz de ofrecer una obra como *The Stopping Mind*? ¿Acaso es esta una video instalación que se contenta con situar al espectador en un marco emocional de pasividad y angustia? ¿Cómo dar ese hipotético salto hacia el “perpetuo movimiento de la conciencia” (Viola, 1995: 213) desde una experiencia del shock?

Creemos que la oportunidad de emprender ese camino comienza a atisbarse en esa pérdida de fe respecto a la temporalidad cotidiana a la que hicimos referencia anteriormente. Viola, significativamente, recoge en un comentario sobre de *The Stopping Mind* una cita literal de una reflexión de Takuan Soho, monje budista Zen:

La mente es también algo que no funciona si se adhiere a una situación concreta. [...] La mente que se detiene o que es movida por algo es mandada hacia la confusión –esta es la aflicción del lugar duradero. Ser llamado, responder sin intervalo, es la sabiduría de los Budas [...] No detener la mente es el objeto y la esencia. Ponla en ningún sitio, estará en todos los sitios (Viola, 1995: 213).

Resulta interesante cierta similitud apreciable entre la idea Zen de Soho, que conmina a no detener la mente en el objeto, y ciertos razonamientos de Bergson. Específicamente aquel en el que nos llama a que “tratemos de ver, no ya con los ojos de la inteligencia, que no aprehende más que el todo hecho y que mira desde fuera, sino con el espíritu, [...] Todo se confiará al movimiento y todo se resolverá en él” (Bergson, 1963: 654). Existe una llamada en ambos a abrazar el flujo indiviso de la temporalidad. Ambos reconocen también que esta acción, este dejarse

mecer en la libertad temporal de la conciencia, no es algo que vivamos en el día a día, sino que hay que conquistar mediante el esfuerzo.

Esta idea es refrendada en la obra mediante el mensaje que se puede oír en los momentos de quietud cuando uno se halla en el eje axial de *The Stopping Mind*<sup>174</sup>. Una narración que creemos, tal como afirma Rolf Lauter, que es

un ejemplo de monólogo interior de una persona que gradualmente aleja sus sentidos corporales de la realidad tangible y visible y que se sumerge a sí mismo en el espacio desconocido, negro y silencioso de su imaginación; en un mundo que denota la interna y absoluta realidad de la mente, en el cual el ser y nada se convierten en uno (Lauter, 1999: 304).

Tanto las propias palabras como el análisis de Lauter nos recuerdan a una misma cosa: la *via negativa* de San Juan de la Cruz<sup>175</sup>; la mística como posibilidad de autoconocimiento<sup>176</sup>. Sin embargo aún nos quedaría una clave previa por responder, ¿qué es lo que provoca el salto desde la frustrante actividad protencional de la sorpresa hasta este camino de renuncia que ha de llevar al espectador a dejar vagar libremente su

---

<sup>174</sup> Recordemos un fragmento:

Soy como un cuerpo bajo el agua respirando a través de una pequeña hendidura con una pajita. Un cuerpo bajo el agua respirando. Respirando a través de una pequeña abertura. Finalmente, dejo que esto se vaya. Lo dejo ir. Siento que me sumerjo. Sumergiéndome en la negrura. Dejándolo ir. Hundiéndose en la masa negra. Sumergiéndose en el vacío (Viola, 1995: 216).

<sup>175</sup> Las similitudes de la reflexión de Lauter y del texto recitado por Viola con algunas de las ideas de San Juan de la Cruz, son manifiestas. Baste como ejemplo las siguientes líneas de la Noche Oscura:

Por tanto, conviene mucho y es necesario que el alma haya de pasar a estas grandezas, que esta noche oscura de contemplación la aniquile y deshaga primero en sus bajezas, poniéndola a oscuras, seca y apretada y vacía; porque la luz que se le ha de dar es una altísima luz divina que excede toda luz natural, que no cabe naturalmente en el entendimiento (San Juan de la Cruz, 1996: 497-498)

<sup>176</sup> *The Stopping Mind* es ocho años posterior a *Room for St. John of the Cross*, obra de la que hablaremos en profundidad en capítulos posteriores, pero que ya hemos visto que sirvió a Bill Viola para tomar contacto con los poemas de San Juan de la Cruz y, posteriormente, con algunos de sus textos teológicos sobre la *via negativa*.

conciencia? Lauter apunta como posible punto de transición la circunstancia según la cual

si experimentas la situación [la alternancia de *The Stopping Mind*] unas cuantas veces y durante un periodo prolongado las imágenes congeladas, comienzas a sentir como si estuvieras “flotando”, separado del mundo de lo visible e inmerso en el de la obra de arte (Lauter, 1999: 305).

Sin embargo, juzgamos que esta explicación no alcanza a detectar, si lo hubiere, el nexo que ha de llevar de un estado a otro, además de obviar el peso de la temporalidad, justamente aquello que nosotros buscamos explorar.

Por ello nuestra idea es que hay que tener en cuenta esa pérdida de fe en la estructura cotidiana de la temporalidad y convertir esa debilidad en libertad. El constructo husserliano de retención, impresión primaria y protención no basta para hacer habitable una experiencia como la que se vive en el seno de *The Stopping Mind*. Es una obra que, siguiendo la idea de Rumi, requiere de nuevos órganos de percepción por colocar al espectador en una situación en la que los habituales no son válidos.

Si el visitante decide enfrentarse a la desazón que a buen seguro le impregnará durante los primeros minutos que pase en la obra, solo le quedan dos opciones: o continuar en ese estado hasta que la ansiedad le venza y abandone el espacio de la obra, o buscar un modo de sobreponerse a la aleatoriedad que permita que esta deje de ser percibida como una fuente de incomodidad. De emprender esta segunda vía, el espectador estará aceptando participar en la propuesta planteada por Viola, el cual “siempre está buscando mostrar que el tiempo es una noción flexible, con el pasado y el presente alejándose o convirtiéndose en algo mutuamente integrado gracias al uso de las tecnologías” (Sossai, 2012: 27).

Mediante una renuncia que tiene que ver exclusivamente con lo individual y ante la que la filosofía poco tiene que decir, corresponde a cada uno de los sujetos que se enfrentan a *The Stopping Mind* aprender a



abrazar su presente como un punto de ambigüedad e indefinición. Reconocer el vacío que ha ido generando el shock de la sorpresa en el corazón de su temporalidad, asumir la existencia de este hueco que se fue tiñendo de emociones y dejar que se llene de otra cosa distinta. Permitir que el presente devenga un punto en el que pesa, de igual modo, lo que se vivirá y lo que se ha vivido; que este sea plenamente una experiencia más allá de la ordenación lineal de futuro, presente y pasado. Sumirse en la vivencia del ahora como punto de extrema fragilidad, algo que puede ser abierto, desestructurado y recompuesto a cada momento si lo dejamos vagar en libertad.

Estas renunciaciones no tienen por qué tener consecuencias negativas, todo lo contrario. Pues de seguirse ese camino podría cambiar por completo la percepción de lo nuevo. Si en los primeros instantes en los que el espectador está inmerso en la obra vive el shock de la sorpresa como una frustración por no poder con lo vivido anticipar lo que se vivirá, debemos considerar que este proceder es causado por intentar ejercer una posición de dominancia interpretativa sobre *The Stopping Mind*. Si se alcanza un mayor grado de distancia respecto a la obra, es probable tanto que disminuya la crispación anticipativa durante los momentos de calma —pudiendo disfrutarse con mayor intensidad de esos momentos cercanos a la contemplación en virtud de la quietud de las imágenes— como que se ausculte más sagazmente aquel contenido audiovisual que es mostrado durante las ráfagas puntuales. Se hará, pues, un mayor hueco a la irrupción de la novedad y a las reconfiguraciones que esto puede obrar en la conciencia de cada uno.

Esta idea no se encuentra demasiado alejada de aquella que recogimos de Bergson en la que nos advertía que la inteligencia “no admite la novedad completa, [del mismo modo que] no admite el devenir radical. Es decir, que aquí también deja escapar un aspecto esencial de la vida” (Bergson, 1963: 580). Debemos pues intentar acallar esa actividad de la inteligencia mediante la que elabora un tiempo de sucesiones puntuales linealmente organizadas, con ello acallaremos también su acción sobre la materia. Habrá que dejarse llevar por lo que Bergson entiende por espíritu, ya que este sí es capaz de ponernos en contacto con la

experiencia de la *durée*. Solo así devendrá alcanzable un estado en el que “la memoria se convierte en futuro, conformando todas las acciones presentes y siendo continuamente actualizada, modificada e inventada” (Viola, 1995: 122). Algo muy cercano a lo que Husserl plasmó en los Manuscritos de Berna: la interpenetración total de lo pasado y de lo futuro.

De este modo, la temporalidad al completo devendrá el constante lugar de actualización y las fronteras de lo pasado y de lo futuro lo sobrevolarán como virtualidades que la tensan y la resquebrajan, pero sin terminar nunca de romperla. Como dijimos, no estamos ahora inmersos, más que tangencialmente, en una cuestión filosófica. Viola recurre en numerosas ocasiones a la espiritualidad para explicar la potencia, el mensaje y el fin de sus obras, pero también es capaz de encerrar ese tipo de experiencias, que sobrepasan lo racional, en algunas de ellas<sup>177</sup>, y cuando nos enfrentamos al sentido último de *The Stopping Mind*, esto se hace profundamente evidente. Estamos hablando de un sentido último que encierra un enorme potencial, pero que, al mismo tiempo, también requiere del espectador de un desacostumbrado esfuerzo. Se le pide, como hemos dicho, que se despoje de coordenadas que le orienten en el tiempo, y que acepte discurrir en el más absoluto flujo, pese a las tormentas audiovisuales que le asalten. En definitiva, saber hacerse libre en medio de la debilidad.

Esta asunción de la necesaria mezcla de una búsqueda activa de la debilidad como elemento capaz de posibilitar una actitud receptiva ulterior, no hace sino devolvernos de nuevo a las proximidades de la *via negativa*; en la cual late la idea de que para aproximarse a lo trascendente,

---

<sup>177</sup> En el libro *Spirituality in Contemporary Art: The Idea of the Numinous*, Jungu Yoon subraya que

lo que distingue los trabajos de Viola de otros artistas es la manera en la cual intencionadamente emplea los métodos multimedia para catalizar una experiencia temporal y luminosa que presenta un sentido de reverencia y maravilla que se encuentra fuera de la experiencia ordinaria. Viola demuestra que la tecnología no es solo un vehículo para reproducir la vida real sino que también puede ser un vehículo que provoque sensaciones indicativas de una esfera espiritual más allá del mundo real (Yoon, 2010: 93-94).

el camino apropiado es el de las negaciones. No el de quedarse callado, sino el de no querer algo de un modo activo tal que, una vez vaciados de esos anhelos, consienta que acontezca esa recepción pasiva. En concreto, las enseñanzas al respecto de San Juan de la Cruz, inciden sobre la necesidad de

la purgación activa y la pasiva, la enseñanza de la negación y del despojamiento de apetitos, facultades, y todo lo que suceda en el alma humana. Conseguir ese vacío favorecerá la recepción de la gracia y la gloria de Dios (Serra, 2010: 79).

Basta sustituir en la cita anterior gracia y gloria de Dios por temporalidad para avanzar enormemente en la naturaleza paradójica pero potencialmente reveladora que aguarda en *The Stopping Mind*. Ahora sabemos que esta es una obra en cuyo corazón late el ofrecimiento de vivir el tiempo en libertad; ni siquiera verse en medio de ese terremoto que puede llegar a ser su experiencia en algunos momentos, debería de ser capaz de angustiar al espectador. Dicho de un modo conciso: estamos ante una obra que exige que se niegue un tiempo para poder alcanzar *el* tiempo. Que reclama que abandonemos las fronteras perceptivas que, subrepticamente, condicionan la temporalidad y con ello toda la actividad consciente para poder así recuperar el perpetuo y heterogéneo flujo que puede llegar a ser el tiempo cuando lo racional se aleja de él. Estas ideas se pueden acercar a planteamientos místicos, pero no dejan de resonar con Bergson; con su llamamiento a emprender una renuncia activa a los elementos que nos sumen en el tiempo lineal y que nos alejan de la *durée*.

*The Stopping Mind*, como tantas otras obras de Viola, no ofrece una respuesta al final del camino, pues su propio interés en la mística y en la *via negativa* responden a la concepción de su trabajo como algo fundamentado “en el no-saber, en la duda, en estar perdido, en preguntas y no en respuestas” (Viola, 1995: 250). Por tanto, no hay que esperar que encontremos en esta video instalación una guía hacia una meta exacta y precisa. Del mismo modo, al lidiar con lo que creemos que es su sentido último, hemos visto cómo nos faltaban herramientas

filosóficas para diseccionar la obra y hemos tenido que recurrir a retazos de múltiple origen y al terreno de la mística. Sin embargo, creemos que es una obra capital dentro del conjunto de video instalaciones de Viola y de enorme importancia en el contexto de esta tesis doctoral. Posee la capacidad de poner al espectador en contacto con una especie de atemporalidad, que muestra que hay tiempos más allá de los que usualmente percibimos. Es una obra que hace aflorar tiempos que normalmente permanecen velados y vedados, pues no se pueden percibir conscientemente mediante los mecanismos habituales y no se puede acceder a ellos si no es de la mano de alguien que conozca el camino.

Al contrario que en obras como *The Greeting*, donde estos tiempos invisibles serán mostrados con ayuda de la técnica, en *The Stopping Mind* Viola busca que acontezcan directamente en la conciencia del espectador de un modo mucho más sutil. Le ofrece una “noche oscura” de la temporalidad en la que se conmina a entender no entendiendo, a que esta vaya más allá de lo sensible, a que se purgue de sus apetitos y de sus costumbres<sup>178</sup>. Tan solo así podrá la conciencia recibir pasivamente el secreto del tiempo como renovación y sorpresa, tan solo así será capaz de erigirse un refugio en el medio del presente. Un lugar desde el que sentir lo nuevo impactando sobre ella y vivir el mensaje íntimo que este acontecimiento tenga para todos y cada uno de nosotros.

---

<sup>178</sup> Citamos un fragmento del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz que es la referencia principal de las ideas de este párrafo:

Esta noche es la contemplación en que el alma desea ver estas cosas. Llámala noche porque la contemplación es oscura, que por eso la llama por otro nombre mística teología, que quiere decir sabiduría de Dios secreta o escondida, en la cual, sin ruido de palabras y sin ayuda de algún sentido corporal ni espiritual, como en silencio y quietud, a oscuras de todo lo sensitivo y natural, enseña Dios ocultísima y secretísimamente al alma sin ella saber cómo; lo cual algunos espirituales llaman entender no entendiendo. Porque esto no se hace en el entendimiento que llaman los filósofos activo, cuya obra en las formas y fantasías y aprehensiones de las potencias corporales; más hácese en el entendimiento en cuanto posible y pasivo, el cual, sin recibir las tales formas, sólo pasivamente recibe inteligencia sustancial desnuda de imagen la cual le es dada sin ninguna obra ni oficio suyo activo (San Juan de la Cruz, 1996: 227)



## 7. LA RIQUEZA DEL INSTANTE

Las obras de Bill Viola han sido calificadas como creaciones artísticas capaces de desmontar nuestra concepción y experiencia cotidiana de la temporalidad, provocando que ocurra en el espectador “la sustitución [de la misma] por otra forma de experimentar el tiempo” (Wainwright, 2004: 119). El fundamento de alguna de estas estrategias ya ha sido discutido, pero algunas de sus creaciones más reconocibles emplean la técnica de presentar las imágenes a un ritmo desacostumbradamente lento, lo cual solo es conseguible por medios técnicos. Timothy Scott Barker, en su libro *Connecting Technology, Aesthetics, and a Process Philosophy of Time*, defiende que mediante este procedimiento, “al extender el tiempo, Viola hace accesible, emocional y significativamente, situaciones momentáneas activadas, las cuales, debido a la velocidad con la que pasa el tiempo, normalmente no son procesables cognitivamente” (Barker, 2012: 86). A este tipo de experiencias son a las que, fundamentalmente, dedicaremos las siguientes páginas.

Por ello nos centraremos en el estudio de las dos obras que –dentro del conjunto de video instalaciones elegidas como objeto de estudio de la presente tesis doctoral–, juzgamos que más intensamente ofrecen al espectador la posibilidad de vivir ese instante distendido que cotidianamente nos está vedado. Nos estamos refiriendo tanto a *Passage* como a *The Greeting*. Ambas buscan poner al alcance de los sentidos y de la conciencia del espectador una serie de matices temporales presentes en diversos acontecimientos que, de otro modo, por su rápido desarrollo y corta duración, se escaparían a la percepción consciente y sobre las que, por ello, no se podría reflexionar.

Una de las funciones de la conciencia es la de presentarnos lo que nos rodea como si se tratara de un flujo continuo, constante e inconsútil. Sin embargo, desde hace mucho tiempo, sabemos que esta sensación no es más que una ilusión pergeñada por nuestro sistema nervioso central. Él es el encargado de llevar a cabo esta reconstrucción de la realidad, entretejiendo los elementos que le llegan a través de los

diversos sentidos<sup>179</sup>. Ya que, tal como nos revela el cine, bastan unas imágenes proyectadas a una frecuencia suficientemente alta –24 imágenes por segundo en el caso de una película cinematográfica– para que nuestro cerebro nos presente aquello que estamos viendo como un todo fluido.

Por lo tanto, si extrapolamos esto a nuestro contacto con la realidad en el día a día, algunas preguntas que pueden surgir son: ¿cuánto se nos hurta a la limitada resolución temporal de nuestro sistema nervioso central? ¿Qué porcentaje del mundo y de la vida misma ocurre sin que tengamos de ello una experiencia consciente, pues ocurre en un espacio de tiempo demasiado corto para que quede reflejada en nuestro aparato sensible? O, llevando estos cuestionamientos a la órbita del videoarte: ¿Qué se le escapa a las artes del video del mundo que se afanan por grabar? Y, sobre todo: ¿cómo puede afectar al espectador la experiencia de tener que lidiar con un régimen temporal de la imagen que no se encuentra acostumbrado a procesar?

Un punto de partida para estas preguntas lo encontramos en el testimonio de Viola que recogíeramos durante el análisis de *Passage*, según el cual, durante la elaboración de la video instalación, tuvo su particular eureka al observar el metraje ralentizado al llevar a cabo el proceso de edición (Hansen, 2006: 260). Viola había experimentado algo que a simple vista pasa desapercibido, pero que al distender el video hubo adquirido protagonismo: los infinitos matices de lo instantáneo que se nos escapan. Dicho de otro modo: aquello de lo que nos priva nuestra conciencia cuando se ve obligada por sus limitaciones a tomar fotogramas de la infinita variabilidad temporal que nos rodea. *Passage* había sido grabada originalmente a 30 imágenes por segundo, pero, al disminuir esa frecuencia, se abrieron ante sus ojos los resquicios del tiempo. En sus propias palabras, de este mero cambio “surgió no solo un exceso de emoción, sino una especie de expansión temporal, más

---

<sup>179</sup> Del siguiente modo lo resume Todd Berliner:

La continuidad, tanto en la percepción del mundo real como en la experiencia del cine, es una ilusión, hecha posible por la habilidad de nuestro cerebro para unir imágenes fragmentadas cuando dichas imágenes siguen ciertos patrones y principios lógicos (Berliner, 2011: 46).

allá de los confines de lo que había sido grabado en cada imagen” (Hansen, 2006: 260). Esto provocó en él la decisión de explorar las consecuencias del “paso de una ola emocional a través de un ser humano” (Viola, 2003: 200).

Este hallazgo, al que no tenemos acceso consciente en nuestro día a día, le impulsó hacia un camino en el que habría de alumbrar tanto una obra como *The Greeting*, como otras que escapan al marco temporal de este trabajo, muchas de las cuales pertenecen a su prolongada serie *The Passions*. Pero la importancia de este descubrimiento, de tintes serendípicos para Viola, queda atestiguada por el hecho de que la casi totalidad de las obras elaboradas por Viola a partir de 1995 –fecha en la que presentara *The Greeting*– siguen ahondando en ese potencial sensible y emocional que encierran este tipo de imágenes y su lenta cadencia.

Creemos que la puerta de acceso hacia la posibilidad de comprender la especificidad de la temporalidad ofrecida por estas obras, pasa por intentar revelar la potencia transformadora del instante. El cual se torna en un punto de generación casi infinita de riqueza temporal, tal que pareciera capaz de permear la totalidad de la temporalidad del espectador. Pese a las diferencias formales existentes entre *Passage* y *The Greeting*, que deberán ser debidamente abordadas, nuestra opinión es que ambas ofrecen a sus visitantes la posibilidad de vivir bajo la influencia de un ritmo sensorial radicalmente novedoso respecto al día a día. La discusión de la pertinencia de estas ideas nos llevará a recurrir a filósofos como Gilles Deleuze, Walter Benjamin o Giorgio Agamben. Pensadores contemporáneos que, pese a sus particulares intereses, han dedicado numerosas páginas a la experiencia estética y a las diversas manifestaciones de las imágenes. Elementos como el intersticio, la dialéctica de la imagen en suspensión o la noción de kairós serán algunas de las ideas principales que iremos rescatando y poniendo en relación. Nuestro objetivo, por tanto, en las próximas páginas, es el de acercarnos a las ideas filosóficas latentes en estas obras de Viola que se afanan en desbrozar el contacto con el instante.



## 7.1 *Passage* y el tiempo fuera de quicio

*Passage* muestra la grabación de un cumpleaños de un niño. Las imágenes fluyen entrecortadas; el sonido es una honda y grave ola que avanza como un glaciar llenando todo el espacio, como consecuencia de la ralentizada pista de audio; la obra es un espacio angosto, que imposibilita observarla desde una posición que comprenda la globalidad de la misma y que priva de toda posición dominante respecto a la obra. En definitiva, ante *Passage*, se está, literalmente, pegado a una pantalla que desborda toda recepción. Pero es el espasmódico flujo audiovisual lo que termina por suscitar una temporalidad distinta, pudiendo entenderse el espacio como un elemento que fuerza a tomar contacto directo con ello con mayor intensidad. Porque lo que se ve son instantes, entrecortados mínimamente, preñados de unas pausas que amenazan con que todo implodiere de un momento a otro. Esta tensión en lo visual, este sincopado discurrir, es lo que genera la aparición de intersticios en el ahora por los que escapan las emociones hasta impactar al que está allá. Estos intersticios revelan el presente como algo agujereado hasta alcanzar una infinita porosidad temporal<sup>180</sup>. Por este uso de las imágenes, como secuencia desnaturalizada y descosidas, capaces de generar huecos plenamente saturados de tiempo y de emociones que parecieran cristalizar a cada salto, saliendo de la pantalla hasta rozar impactar sobre el espectador, creemos justificado comenzar prestando atención a algunas de las tesis que Gilles Deleuze adscribe a la imagen-tiempo en su libro homónimo (Deleuze, 1985). Especialmente, tanto las posibilidades que encierran las imágenes-cristal como el efecto cinematográfico del intersticio.

---

<sup>180</sup> En su análisis de *Passage*, Thomas Wolff hace referencia a este carácter fragmentario e indeterminado de la obra:

[En *Passage*] aparentemente fluidos movimientos se van sacudiendo hasta casi la detención; poses, gestos y mímica se hallan congelados. Pero cualquiera que busque refugio en la distancia, retrocediendo a través del pasillo, solo verá un estrecho fragmento de la escena. Por ello, la percepción del espectador respecto a la celebración alterna entre vistas fragmentarias e impresiones casi totalmente borrosas (Wolff, 1999: 324).

El título de este apartado es una referencia directa a Deleuze, quien utiliza esta expresión proferida por Hamlet en la tragedia de Shakespeare –“el tiempo está fuera de quicio” (o “el tiempo está fuera de sus goznes”, según otras traducciones) – en su libro *Diferencia y Repetición* (Deleuze, 1968). Lo hace con motivo de la discusión de la tercera síntesis temporal<sup>181</sup>:

El quicio, *cardo*, es lo que asegura la subordinación del tiempo a los puntos precisamente cardinales a través de los cuales pasan los movimientos periódicos que mide [...] Al contrario, el tiempo fuera de quicio significa, por el contrario, el tiempo enloquecido, el tiempo que se ha salido de la curvatura que le dio un dios, liberado de su demasiado simple forma circular, libre de los acontecimientos que conformaban su contenido; su relación con el movimiento, invertida. En pocas palabras, el tiempo que se presenta a sí mismo como forma vacía y pura. Es el tiempo mismo el que se desenvuelve [...] en lugar de que las cosas se desenvuelvan en él (Deleuze, 1968: 119-120).

Dicha afirmación sería posteriormente recuperada en el segundo volumen de sus monografías sobre el cine, aquel en el que trata lo específico de la cinematografía desarrollada en después de la Segunda Guerra Mundial, el ya citado *La Imagen-Tiempo*. En este caso la utiliza para describir la ruptura de los esquemas tradicionales de la relación entre movimiento y tiempo que este tipo de cine causa<sup>182</sup>. No obstante,

---

<sup>181</sup> Para Deleuze, tal como lo desarrolla en *Diferencia y Repetición* (Deleuze, 1968) el tiempo es el resultado de tres síntesis que no pueden ser reducidas la una a la otra, pues constituyen una red entrelazada de procesos individuales. La primera síntesis, a través de la contracción de atemporales repeticiones de instantes provee el fundamento para el presente concebido como hábito, el cual es una multiplicidad de duraciones que se extienden tanto hacia el pasado como hacia el futuro. La segunda sintetiza el pasado puro como un todo, un pasado que planea constantemente como virtualidad sobre el presente. Estas dos síntesis conjuntamente constituyen un cristal temporal de dos caras inseparables: el presente actual y el pasado virtual que constantemente se intercambian de un modo indiscernible. La tercera y última síntesis es la condición necesaria para la existencia del futuro, pues tiene la función de abrir el tiempo: lo divide y lo ordena de un modo asimétrico al configurar un antes y un después.

<sup>182</sup> Así lo explica Gilles Deleuze

Ahora bien, ya desde las primeras manifestaciones otra cosa está pasando en el cine llamado moderno: no una cosa más bella, profunda o verdadera, sino diferente. [...] El movimiento ya no es simplemente algo aberrante, sino que

antes de adentrarnos en la discusión, debemos puntualizar que Deleuze, en *La Imagen-Tiempo*, toma única y exclusivamente en consideración el cine, mientras que nosotros nos estamos ocupando de video instalaciones. Sin embargo no somos ni mucho menos los primeros que exploramos dicha relación<sup>183</sup>. Ya que, merced a lo perspicaz de ciertas ideas de Deleuze, creemos que estas son capaces de arrojar luz sobre el análisis de algunas obras de Bill Viola, pese a pertenecer a otro medio artístico.

En *La Imagen-Tiempo* Deleuze atribuye a este cine posterior a 1945 la utilización de un régimen temporal distinto, capaz de “conseguir la presentación directa del tiempo” (Deleuze, 1985: 55). Lo temporal ya no es, como ocurría en la inmensa mayoría de películas anteriores, subsidiario del movimiento, sino que será este último el que devenga en algo aberrante derivado del tiempo. En otras palabras: el movimiento perderá la posibilidad de ser medido y a partir de él inferir la ordenación cronológica del antes y el después; este tipo de imágenes tiempo ya no poseerán una lógica cinética desde la que poder asumir qué ocurrió antes y qué después. Se rompe la continuidad, se disloca. Y con ello se debilita la tradicional distinción entre lo objetivo y lo subjetivo, avanzando, tal como explica Deleuze, hacia un terreno de mezcla e indeterminación:

A medida que la situación óptica o la descripción visual reemplazan a la acción motriz [...] nos acercamos a un principio de indeterminabilidad y donde aparece lo indiscernible: ya no sabemos qué es lo imaginario y qué lo real, lo físico o lo mental, en cada situación, no porque se los confunda, sino porque no se espera que lo sepamos y ni siquiera hay un sitio desde el que quepa demandarlo. Es como si lo real y lo imaginario corrieran el uno tras el otro, reflejándose el uno en el otro en torno a un punto indiscernible (Deleuze, 1985: 15).

---

ahora la aberración vale por sí misma y señala al tiempo como su causa directa. “El tiempo está fuera de quicio, fuera de las bisagras que le asignaban conductas en el mundo pero también movimientos del mundo. El tiempo deja de depender del movimiento, ahora es el movimiento aberrante el que depende del tiempo” (Deleuze, 1985: 58-59).

<sup>183</sup> Sirvan de ejemplo Hansen, 2004; Hansen, 2006; Murray, 2011 o Barker, 2012. En estos y otros textos se utilizan obras de Deleuze, aplicando conceptos ideados como cinematográficos para el análisis de creaciones audiovisuales de Bill Viola.

Este nuevo régimen temporal de las imágenes fue denominado por Deleuze como cristalino<sup>184</sup>. De esta ordenación son características las imágenes-cristal, las cuales no son sino la epítome de las imágenes-tiempo, y que fueron llamadas así porque “la imagen óptica actual cristaliza con *su propia* imagen virtual, en un pequeño circuito interno” (Deleuze, 1985: 93). Este concepto es, en gran parte, deudor de la filosofía de Bergson, a quien Deleuze cita y reinterpreta en infinidad de ocasiones a lo largo del texto<sup>185</sup>. Lo que nos interesa para nuestro análisis de *Passage* es la capacidad de la imagen-cristal de, pese a no ser tiempo en sí mismo<sup>186</sup>, presentarlo; es decir, la de permitirnos verlo y sentirlo a

---

<sup>184</sup> La imagen tiempo y su régimen temporal cristalino, vienen, por lo tanto a sustituir a la imagen movimiento y al régimen orgánico. Según Enrique Álvarez Asiáin, algunas de las características de este cambio de lo orgánico a lo cristalino, son las siguientes:

Se pierde la línea del universo que prolongaba unos acontecimientos en otros y los encadenaba de manera lógica. Las imágenes ya no se siguen unas por relación a las otras, y como consecuencia de ello, la lógica espacial de los films pierde su unidad, al fragmentarse el espacio en porciones difícilmente asimilables [...]. La situación sensorio-motriz es sustituida por el vagabundeo, donde se pierde el sentido explícito de las acciones y de los comportamientos. Los personajes deambulan, van y vienen sin sentido aparente en espacios cualquiera, pierden la reacción ante lo que les sucede [...]. El mundo interior tiende entonces a confundirse y a igualarse con el mundo exterior, por la sobreabundancia de los clichés a los que estamos expuestos (Álvarez, 2013: 193).

<sup>185</sup> Especialmente significativa es la interpretación que Deleuze lleva a cabo sobre lo que él considera clave del pensamiento sobre lo temporal de Bergson:

Las más importantes tesis de Bergson sobre el tiempo son las que siguen: el pasado coexiste con el presente que ha sido; el pasado es preservado en sí mismo como pasado en general (no cronológico); a cada momento el tiempo se divide a sí mismo en presente y pasado, presente que pasa y pasado que es preservado. El bergsonismo ha sido a menudo reducido a la siguiente idea: la duración es subjetiva, y constituye nuestra vida interna. Y es cierto que Bergson tuvo que expresarse de ese modo, al menos en apariencia. Pero, cada vez más, pasó a decir algo muy distinto: la única subjetividad es el tiempo, tiempo no cronológico captado en sus cimientos, y somos nosotros los que somos internos, no del otro modo (Deleuze, 1985: 110).

<sup>186</sup> El concepto de temporalidad en Deleuze es un tema filosófico altamente complejo. Si bien, la definición de tiempo que ofrece en *La Imagen-tiempo* es la siguiente: “el tiempo es afección de sí por sí [*l’affection de soi par soi*]” y “es inicialmente el afecto, aquello que experimentamos en el tiempo; luego el tiempo en sí mismo, pura virtualidad que se divide a sí mismo entre lo que afecta y lo que afectado” (Deleuze, 1985: 111). En esta descripción –que toma el concepto de tiempo tal como lo definiría Merleau-Ponty– se entremezclan el concepto de tiempo y el de temporalidad, destacando el hecho de que no es el sujeto el que crea la temporalidad, sino que es a partir de la temporalidad de donde emerge el sujeto, tal como lo interpreta David

su través<sup>187</sup>. Ya que “cuando las imágenes mutuamente afectivas saltan de la pantalla, cuando los espectadores sienten la vida a través de una transferencia afectiva, estamos claramente en el camino de la imagen tiempo” (Jenkins, 2014: 153).

Pero, cabe preguntarse: ¿por qué creemos que las imágenes-cristal nos pueden ayudar a comprender la exploración de las emociones y de lo instantáneo que Viola emprende en *Passage*? La emergencia de las imágenes-cristal puede ser causada por diversas estrategias de montaje, tales como “descripciones que contradicen, desplazan o modifican las precedentes” (Deleuze, 1985: 165). En todo caso, se caracterizan por su capacidad para generar un “tiempo crónico y no cronológico” que causa, como hemos apuntado, que “los movimientos necesariamente sean ‘anormales’, esencialmente ‘falsos’” (Deleuze, 1985: 169). Esta cronicidad de lo temporal causado por un montaje cuidadosamente llevado a cabo es un elemento característico de algunas de las obras de Viola. Por ello, de un modo coherente a lo expuesto por Deleuze, tal como defiende Timothy Scott Barker. “debido a la lentitud del tiempo [...], hay posibilidades para el movimiento a cada instante de duración y también a que se presenten sucesos significativos a cada instante” (Barker, 2012: 91). Estos sucesos significativos que salen a la luz al ser sacados de la linealidad, tienen un efecto de reclamo sobre la conciencia temporal del espectador, el cual en una obra como *Passage* se verá interpelado por esas emociones que parecen nacer y morir en un tiempo crónico en el que lo pasado y lo presente devienen un espejear ambiguo e indiscernible de virtualidades y actualidades. Para nuestra interpretación, resulta ampliamente esclarecedor el modo en el que relaciona causa y efecto David Rodowick al hablar de las imágenes-cristal, y el modo en que estas impactan sobre el sujeto que las contempla:

---

Couzens Hoy: “La temporalidad es vista [por Deleuze] como el ur-fenómeno que hace la subjetividad posible” (Hoy, 2012: 217).

<sup>187</sup> “Gracias a este aflojarse del vínculo sensorio-motor, es el tiempo, ‘un poco de tiempo en estado puro’, aquello que emerge de la superficie de la pantalla” (Deleuze, 1989: xi). Esta cita ha sido tomada del prefacio escrito por el propio Gilles Deleuze en 1988 para la primera edición en lengua inglesa de *La Imagen-Tiempo* (Deleuze, 1989).

El régimen cristalino produce una sensibilidad incrementada del tiempo, esto significa que el intervalo suspende al espectador en un estado de incertidumbre. Cada intervalo se convierte en lo que la física probabilística denomina como “punto de bifurcación”, donde es imposible saber o predecir por anticipado qué dirección tomará. El tiempo cronológico de la imagen-movimiento se fragmenta en una imagen de desarrollo incierto (Rodowick, 1997: 14).

Ese intervalo que deja con un pie a cada lado del tiempo al espectador, creemos que puede ser relacionado con el concepto de intersticio tal como es entendido por Deleuze: un mecanismo específico de montaje, típico de las imágenes-tiempo, caracterizado por ser un corte de tipo irracional<sup>188</sup>, que genera una disociación, en lugar de una asociación, entre lo que se ve y lo que se oye.

El intersticio abre un “espaciamiento que causa que cada imagen sea arrojada del vacío y que vuelva a él” (Deleuze, 1985: 234). Los intersticios, rompen la cadena acostumbrada de imágenes, no hay un claro comienzo o fin entre dos planos, sino que obran de tal modo que causan que “entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo” (Deleuze, 1985: 234). En el caso de *Passage*, es nuestra opinión que puede ser interpretado como el epítome de esta técnica de montaje tal como la define Deleuze. El video proyectado, al haber sido intensamente ralentizado durante la producción, deviene una sucesión de inmovilidades perceptibles individualmente, desapareciendo la ilusión de fluidez. Lo que de otro modo caería fuera de nuestro umbral sensible, aquí es rescatado de un modo antinaturalmente lento; es traído a un primer plano sensible. Hechos que durarían una fracción demasiado pequeña como para ser perceptibles conscientemente, aquí ocupan una extensión de tiempo significativa, deviniendo en pequeñas cristalizaciones de tiempo. Cada

---

<sup>188</sup> El término irracional es usado por Deleuze con un significado matemático lindante con el de número irracional:

Cine y matemáticas son lo mismo aquí [...] Algunas veces, en el cine moderno, el corte se ha convertido en un intersticio, *es irracional y no forma parte de ninguno de los dos grupos, uno de los cuales deja de tener un final y del mismo modo el otro deja de tener un principio*; la falsa continuidad es un tipo de corte irracional (Deleuze, 1985: 236).

imagen se convierte en un cuerpo extraño que refleja una información que el visitante no está acostumbrado a recibir y que, al ser sustituido por otro instante de la misma naturaleza mediante un salto perceptible, creemos que genera una disrupción en la cadena temporal del video y en la conciencia del espectador. Este hiato es el intersticio que permite que aflore la necesidad de una sutura, de una tercera imagen que no se halla físicamente en la video instalación. Y, debido a que el ritmo de *Passage* es el de una narración que discurre en los matices mínimos de un sentimiento en su nacer, no es extraño que aquel al que se le ofrece la obra, se sitúe en un plano afín a aquello que está viendo y su temporalidad se vea movida a intentar remedar esta *separación*. Así lo defiende Rodowick:

Lo que quiera que se retira en el intervalo el espectador lo debe recomponer en un esfuerzo de memoria y de imaginación. Del mismo modo, una vez que el nexos causal es interrumpido por el intervalo irracional, una infinita variedad de relaciones se hacen posible (Rodowick, 1997: 150).

Este abanico de posibilidades que abre el intersticio para el espectador, al menos tal como es entendido por la interpretación de Rodowick sobre el concepto de Deleuze, es coherente con esa idea de Viola en la que defiende que *Passage* puede ser entendido como “un modo de cambiar la escala de algo –ese hecho breve que es extendido hasta hacerlo monumental en términos temporales [...] una especie de intento de vivir la experiencia de un modo distinto” (SFMOMA, 1999: s. p.). La obra se caracteriza porque “lo que se te da a un nivel sensorial de la percepción es un confuso lío de datos, sensaciones que no se rigen mediante las reglas convencionales del tiempo y el espacio” (Morgan, 2004: 91). Y es que, tal como afirma Viola:

Los artistas han sabido desde hace mucho tiempo que las más interesantes conexiones entre las cosas envuelven áreas de poca, o ambigua, información, los llamados “intersticios” [*gaps*] en la comprensión. Este es el tiempo del verse involucrado, de la participación del espectador, en la obra de arte. El proceso de

comprensión en sí mismo demanda que uno se enfrente a algo que no termina de comprender (Viola, 1995: 67).

Este párrafo de gran importancia para nuestra discusión de *Passage*, también habrá de ser tenido en cuenta a lo largo de la tesis, pues, como hemos visto, estas áreas de indeterminación buscan ser suscitadas en prácticamente la totalidad de las obras de Viola sobre las que aquí discutimos.

De todos modos, en el caso específico de la obra que ahora nos ocupa, también ha de ser tenida en cuenta la pantalla que sobrepasa las dimensiones del espectador, que le desborda y que le abraza y que le fuerza a participar en esa imposible fiesta infantil a la que nunca asistió pero que ahora está ocurriendo y que se abre en su ritmo extraño ante sus ojos. Confluyen “la manipulación del espacio y la extrema tensión del tiempo, que dejan al espectador inconfortablemente cerca de esa gran imagen, sobrepasándole en escala, cimentando que el propio espectador atraviese un pasaje” (Murray, 2011: 275). Pudiéndose producir una especie de contaminación temporal que también deje la temporalidad del visitante fuera de quicio —o al menos fuera del quicio de la experiencia cotidiana que tiene del tiempo—; no en vano, esta obra obliga a confrontar de un modo inusitadamente intenso un abismo: el del tiempo que procesamos sin darnos cuenta. El de las emociones, el de las decisiones que creemos automáticas por no ser conscientes de ellas. En definitiva, la capacidad generadora y renovadora de un instante. Porque en *Passage* se puede observar ese fugaz momento en el que se desencadena la risa o en el que aparece el llanto. Y con ello, el visitante, de contagiarse emocionalmente de estas mínimas variaciones del tiempo, es probable que se vea llevado hacia otra forma de experimentar aquello que está viendo, a sentir y a pensar en una escala de resolución temporal menor en la que el tiempo emerge notoriamente como un proceso interconectado.

Recuperando ese momento en el que Bill Viola afirmó sentirse profundamente impactado al ver la grabación de *Passage* proyectada a cámara lenta, resulta interesante que al observar las imágenes detenidas,



una por una, “no solo había un exceso de emoción, sino una cierta expansión temporal más allá de los confines de lo que fue capturado en la imagen” (Hansen, 2006: 261). Esos chorros de tiempo que van hacia otros confines del tiempo nos recuerdan a esa afirmación de Deleuze en la que dice que

No hay un presente que no esté poseído por un pasado y un futuro, por un pasado que no es reducible a un antiguo presente, por un futuro que no consiste en un presente por llegar. La simple sucesión afecta al presente cuando pasa, pero cada presente coexiste con un pasado y un futuro sin los cuales este no pasaría. Es una característica del cine la de aprehender este pasado y este futuro que coexisten con el presente de la imagen (Deleuze, 1989: 37).

Está claro que Deleuze se refiere al cine y que dar el salto hacia el modo en el que afecta al espectador podría ser arriesgado<sup>189</sup>, pero creemos que esta generación de los intersticios<sup>190</sup>, los cuales son parte esencial de la experiencia de la obra, y el modo en que hacen que lo instantáneo pase a ser objeto de contemplación y que afecte emocionalmente a aquel que se sitúa ante la obra, consiguen abrir la experiencia del instante tanto a lo pasado como a lo futuro. Ya que, tal como dijo Bergson, “mi presente invade a la vez mi pasado y mi porvenir” (Bergson, 2012: 160). Y es que es el espectador, en el caso de que ceda a la llamada de la obra, el

---

<sup>189</sup> De esta idea es partidario James Williams, para quien pese a lo mucho que busquemos expandir [la imagen cinematográfica] fuera de la pantalla, al cerebro, a los sentidos, a la percepción, al pensamiento, aun retendremos la imagen de la pantalla como el punto de entrada, el soporte y la referencia central para esos procesos más amplios. Esto significa que la representación retiene algo de su fuerza sobre la metafísica formal desarrollada en sus trabajos más tempranos sobre la filosofía del tiempo (Williams, 2011: 160).

<sup>190</sup> Timothy Scott Barker hace referencia a este papel de los intersticios en ciertas obras de Viola. En la siguiente cita se refiere a *The Greeting*, pero tomando el concepto tal como es entendido por Deleuze, creemos que es aún más aplicable a *Passage*.

No hay intersticios que no sean abiertos y ‘rellenados’ por sucesos cinematográficos, del mismo modo que no hay que intersticios en los que no ocurra un proceso. [...] El tiempo es ralentizado con el fin de potenciar los intersticios que existen en los modelos de representación tradicionales de lo cinematográfico; [...] Viola potencia estos intersticios al extenderlos de tal modo que caigan dentro de nuestro umbral de comprensión (Barker, 2012: 91).

que aportará sus vivencias y memorias a los huecos que surgen en esa constante y precisa imagen-cristal que creemos que es *Passage*. Rodowick defiende que “los montajes conflictivos afectan el cuerpo al bombardearlo estratégicamente con sensaciones, llevando al espectador del cine de ‘yo veo y oigo’ al cine de ‘yo siento y pienso’” (Rodowick, 1997: 182). No podríamos estar más de acuerdo con este argumento. *Passage* bombardea al visitante con imágenes de génesis y desarrollo de sentimientos, pero este ya no ve ni oye nada con lo que pueda sentirse a una distancia de seguridad emocional, sino que se ve obligado a pensar y a sentir. Y, tal como defiende Viola: “un pensamiento es una función del tiempo, no un objeto concreto” (Viola, 1995: 173). Si le creemos, y una obra como la que estamos discutiendo no parece desmentirle, esa distinta manera de presentar el tiempo, ese interés en poner delante el instante como entidad temporal que nos afecta aun sin que siempre nos demos cuenta de ello, conllevaría efectos sobre el pensar y la conciencia. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando nos enfrentamos a una obra como *The Greeting*? ¿Cómo podríamos aproximarnos al dinamismo y al continuo flujo de la temporalidad que esta pone en escena? ¿Cómo podemos desarrollar en mayor profundidad y justificar esa afección emocional y su influencia general sobre la temporalidad del sujeto?

## **7.2 *The Greeting*: una imagen como índice del tiempo**

Tenemos la convicción de que *The Greeting* es una de las obras fundamentales en la trayectoria de Bill Viola, no solo por aspectos formales novedosos<sup>191</sup>, sino por terminar de abrir una nueva vía de exploración iniciada por *Passage* y que habría de ser proseguida en *The Passions*. Aquella que emplea “[la imagen] no como representación ilusoria del mundo físico, sino del mundo como proceso” (Kim, 2013:

---

<sup>191</sup> Ha sido apuntado tanto que esta fue la primera obra para la que Bill Viola elaboró un guion previo, así como que para la creación de la misma recurrió a técnicas cinematográficas y de video. A este último elemento volveremos más tarde debido a las implicaciones que de él se derivan.

143). Juzgamos que este salto hacia lo ilimitado es clave en la experiencia de la temporalidad que opera en *The Greeting*. Aquí ya no se incita al espectador a que vive una temporalidad sugerida o suscitada por la obra, sino que directamente le es presentada otra radicalmente distinta en la que ha de habitar.

Esta es una video instalación en la que confluyen un número inusualmente alto de elementos –contextuales y estrictamente formales–, que habrán de ser tenidos en cuenta si queremos captar el mayor número posible de matices así como las peculiaridades de la experiencia de temporalidad que dicha obra es capaz de despertar en el espectador. Por ello comenzaremos prestando atención al contexto que condiciona la experiencia de la obra, ayudados fundamentalmente del concepto de la imagen dialéctica desarrollado por Walter Benjamin y la interpretación del mismo que hace Giorgio Agamben. Para aproximarnos al corazón del aspecto formal principal –ese tiempo extremadamente distendido que Viola presenta en *The Greeting*– utilizaremos otros argumentos de Agamben, que nos ayudarán a vincular ambos frentes.

### **a) Elementos contextuales**

En primer lugar, comenzaremos discutiendo aspectos fundamentalmente contextuales que, desde el primer momento en el que uno se enfrenta a *The Greeting*, creemos que ya se encuentran activos en la experiencia misma, debido a su concepción original como quinta y última obra de *Buried Secrets*, así como en función de su innegable relación con *La Visitazione* de Pontormo del siglo XVI. Hay, por lo tanto, un poso de historicidad dialéctica que permea *The Greeting* y que la abre a unas posibilidades temporales que no pueden ser soslayadas. Fue en los años treinta del siglo XX cuando Walter Benjamin hizo una defensa de la capacidad de ciertas técnicas audiovisuales de erigirse en elementos capaces de provocar una suspensión dinámica de la linealidad histórica del tiempo y, en consecuencia, una reordenación crítica del

mismo, en merced a la reactualización del pasado<sup>192</sup>. Este hecho, sumado a su exploración de ciertos conceptos desarrollados previamente por Bergson, son los elementos que creemos que justifican, apropiadamente, nuestra voluntad de recuperar su idea de la imagen dialéctica [*dialektisches bild*] como entidad de análisis para empezar a arañar el contexto histórico en el que opera *The Greeting*. Esta idea, – pese a ciertas dificultades causadas por la premeditada ambigüedad de Benjamin a la hora de definirla y por la propia naturaleza del concepto<sup>193</sup>–, pueden aportar luz a los mecanismos de universalidad que ciertos autores, como es el caso de Brita von Götz-Mohr, han adscrito a la obra de la que ahora nos ocupamos. Sirvan unas palabras suyas para ilustrar lo que, con ayuda de la imagen dialéctica de Benjamin, pretendemos analizar:

En la video instalación de 1995 de Bill Viola, el acto de la Visitación ha sido protegido de una clasificación y codificación estricta en demasía. La obra se mantiene libre e independiente como algo universalmente válido, un ritual profundamente humano que va más allá de tiempos, lugares e individualidades (Götz-Mohr, 1999: 336).

Según Giorgio Agamben –reconocido estudioso de la obra de Benjamin–, el momento en el que este se aproxima más que nunca a dar

---

<sup>192</sup> Así lo condensa Christine Ross en un clarificador párrafo:

En el reino de la estética, el apoyo de Benjamin del carácter de interrupción del montaje como técnica de combinación de distintas fuentes heterogéneas [...] se convirtió en una estrategia dialéctica en pos de provocar un shock en el espectador para sacarle de la apatía. Un antecedente de técnicas artísticas recientes, la imagen dialéctica fue vista como un medio para suspender el ordenamiento temporal pasado/presente/futuro propio del régimen moderno de la historicidad así como para retemporalizar la historia alejándose de los que defendían el progreso como algo continuo (Ross, 2014: 41).

<sup>193</sup> Este aspecto es destacado por Anthony Auerbach con las siguientes palabras:

Quizá no hay tal cosa como una imagen dialéctica. Pese a la insistencia de las afirmaciones de Benjamin, no está claro en absoluto si la tal imagen pertenece al ámbito de lo material o de la realidad virtual; si es algo más parecido a una representación o a una percepción (Auerbach, 2007: s. p.).

una definición precisa de dicha imagen dialéctica es en el *Libro de los Pasajes*<sup>194</sup>; donde lo hace del siguiente modo:

No es que lo que es pasado arroje luz sobre lo que es presente, o que lo que es presente lo haga sobre lo que es pasado; en lugar de eso, la imagen es allá donde lo que ha sido se junta en un fognazo con el ahora para formar una constelación. En otras palabras, la imagen es dialéctica en situación de suspensión. Pues mientras que la relación de lo presente con lo pasado es puramente temporal y continua, la relación de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es una progresión, sino una imagen súbitamente emergente (Benjamin, 1999: 462).

Aunque el propio Benjamin avisa que este es un término susceptible de ser aplicado fundamentalmente en el ámbito del lenguaje<sup>195</sup>, nosotros, siguiendo la interpretación defendida por Agamben y otros autores, entenderemos imagen y lenguaje en un sentido amplio, pudiendo por ello englobarse en él imágenes que utilicen un lenguaje visual<sup>196</sup>. Una vez planteadas estas puntualizaciones, en el párrafo anteriormente citado, son varias las palabras que apuntan a elementos que, en nuestra opinión, conforman parte del contexto que opera y que se hace presente en *The Greeting*, condicionando la experiencia hipotética que el espectador pudiera llegar a tener de la misma. Nos estamos refiriendo a la utilización del término constelación como entramado temporal operante entre el ahora y lo recién sido; la importancia de la naturaleza dialéctica, es decir en constante tensión, entre ambos elementos; y la naturaleza emergente –de acontecimiento o experiencia [*erlebnis*]– de la imagen como algo que súbitamente se manifiesta que “lleva al presente a un estado crítico” (Benjamin, 1999: 471; N7a, 5).

---

<sup>194</sup> “Quizá en ningún otro de sus textos se aproxima [Benjamin] tanto a dar una definición de ella [la imagen dialéctica] como en un fragmento (N 3,1 del libro sobre los *Pasajes de París*)” (Agamben, 2010: 29).

<sup>195</sup> “Solo las imágenes dialécticas son imágenes genuinas (esto es, no arcaicas); y el lugar en el que uno se las encuentra es en el lenguaje” (Benjamin, 1999: 462).

<sup>196</sup> Para Agamben, imágenes dialécticas son todas aquellas que, independientemente del medio, “son definidas por su índice o marca históricos que las remite a la actualidad [...] Se definen a través de un movimiento dialéctico que es captado en el acto de su suspensión” (Agamben, 2010: 29). Christine Ross utiliza dicho concepto de imagen dialéctica para el análisis de las obras de videoarte de Mark Lewis (Ross, 2014: 158-161).

Si extrapolamos estas características a *The Greeting*, en primer lugar, aquello que hay que tener en cuenta es que la obra posee una doble situación cronológica que, antes siquiera del encuentro con la misma, ya la sitúa en la posibilidad de ofrecer una constelación de temporalidades complejamente engrazadas entre sí. Esto se debe, por una parte al hecho apuntado de que esta video instalación constituye la culminación de *Buried Secrets*. Por tanto, antes de llegar a ella, si se respeta el diseño llevado a cabo por Viola, se habrá comenzado previamente visitando tanto *Interval* como *Hall of Whispers*. Por lo que habrá que tener en cuenta que ambas abundan en la contraposición de distintas imágenes, generando una tensión distinta y progresiva. Allá donde la primera opone dos imágenes de registros simbólicos contrapuestos –violencia y naturaleza frente a calma y ritual humano–, la segunda ofrece varias versiones de un mismo motivo iconográfico –rostros humanos con la boca tapada–. Es necesario apuntar que ninguna de estas dos primeras obras utiliza un ritmo temporal distinto del experimentado por la percepción en el ámbito de lo cotidiano; es decir, no hay atisbo de uso de las imágenes en un registro ralentizado o dilatado en su duración. Sin embargo, posteriormente, el espectador habrá de encontrarse con *Presence* y con *The Veiling*. Ambas son instalaciones que ahondan en la potencia de la espacialidad en contraste con lo temporal. Tanto la primera, utilizando como medio estético la propagación del sonido en el espacio, como la segunda, mediante el uso de los velos que la entronca con la mística sufi, buscan hacer sensible el volumen ocupado por la disposición de la obra.

De un modo coherente al título de la serie, las cuatro creaciones de Viola se hallan encaminada a la revelación de un secreto para el que el espectador ha de ser debidamente preparado. Por ello, este cuarteto de obras, pese a tener valor artístico y estético autónomo, puede afirmarse que presentan un carácter añadido de tipo propedéutico si lo ponemos en relación respecto a la postrera *The Greeting*<sup>197</sup>. Así podemos defender que no parece descabellado considerar que la “exposición [*Buried Secrets*]

---

<sup>197</sup> “[*Buried Secrets*] es la primera ocasión en la que Viola ha desarrollado una serie de instalaciones interrelacionadas. Aunque cada obra es independiente, verlas juntas y en secuencia ofrece una meta experiencia más compleja” (Boyle, 1996: s.p).

sigue un particular ritmo, alcanzando el clímax con *The Greeting* (Iles, 1995: 98). La decisión consciente y meditada de colocar la obra que nos ocupa al final de un camino trazado, y de creciente exigencia para con la capacidad de discernir del espectador, creemos que arma un eje cronológico –una suerte de historia condensada de lo sensible y de su relación con lo temporal y lo espacial– que no puede ser obviado. No en vano, esas obras que se supone que han de ser experimentadas previamente, pesarán sobre y condicionarán la eventual experiencia de *The Greeting*.

El segundo eje cronológico al que hacíamos referencia y que también influye sobre el encuentro con la obra es la relación manifiesta que la misma establece con toda una tradición artística occidental y con una problemática específica de la misma. Nos estamos refiriendo al modo en el que algunos pintores renacentistas y manierista se enfrentaron a la posibilidad de reflejar el movimiento en un medio plano y estático como es el de un lienzo. Por ello, hemos de tener en cuenta que en la época renacentista, aún en gran medida bajo el poderoso influjo de la filosofía aristotélica, el movimiento se hallaba en la órbita de lo temporal en virtud de la célebre e influyente definición que Aristóteles diera del tiempo<sup>198</sup>. Por ello esta obra de Viola puede ser catalogada como una “elaboración del problema del movimiento a través de las inmensas e innovadoras posibilidades del videoarte” (Settis, 2012: 55). Dicho problema no es en absoluto un asunto menor, pues Aby Warburg lo identificó como el elemento fundamental de la pintura renacentista y como “el más difícil problema en todo el arte” (Warburg, 1999: 141). Sin embargo un análisis iconográfico profundo de la plasmación del movimiento y su influjo sobre la temporalidad excede tanto el objetivo como el enfoque metodológico de este trabajo.

Lo que nos interesa recalcar es algo mucho más concreto y preciso: el origen de *The Greeting* como una video instalación que parte de la voluntad de llevar a cabo una reelaboración de *La Visitazione* de Pontormo. Dicho lienzo se caracteriza –entre otros elementos

---

<sup>198</sup> Para Aristóteles el tiempo es “número del movimiento según el antes y el después” (*Física*, IV 219b1).

formales— por “su vívido color, el contraste en la iluminación, la trabajada composición de los sujetos y sus expresiones tanto faciales como corporales” (Kim, 2013: 144). Teniendo en cuenta que muchos de estos componentes son reutilizados de un modo similar por Viola, a primera vista, podríamos juzgar la obra como una mera recreación del óleo del siglo XVI. Sin embargo no compartimos esta idea. Creemos que *The Greeting* alberga complejidades que pueden no resultar manifiestas a simple vista<sup>199</sup>. La buscada y obvia referencia a la obra del manierista toscano, paradójicamente, hace que cobren relevancia las diferencias sobre la percepción del espectador, causadas por las radicales diferencias entre las técnicas pictóricas propias del siglo XVI y las audiovisuales empleadas por Bill Viola a finales del siglo XX. A estos elementos técnicos nos referiremos posteriormente, pero, por el momento, nos basta reseñar la existencia de este juego de similitudes y diferencias entre las dos obras como el origen del establecimiento de un segundo eje cronológico que ha de influir, a priori, sobre todo encuentro con la obra.

Defendemos, por tanto, que tanto la ubicación de *The Greeting* como elemento postrero de una serie de obras que van despertando la percepción del espectador de diversos modos, pero sin desvelar la sorpresa que esta aporta en forma de temporalidad expandida, como la inevitable pervivencia de elementos formales manieristas y la problemática de plasmar el movimiento en el tiempo detenido, posibilitan que se satisfaga uno de los elementos que Benjamin otorgara

---

<sup>199</sup> Sobre esta posibilidad y la necesidad de considerar *The Greeting* más allá de una mera reelaboración del lienzo de Pontormo, se expresa Salvatore Settis:

Las similitudes en la composición, el formato, el tema y el desarrollo narrativo están tan marcadas que uno se ve tentado de describir el video como una fidedigna transposición de la pintura con solo mínimas variaciones y desvíos (tal como las vestiduras de las protagonistas femeninas), conduciendo todo a una secularización de la escena, la cual sin embargo retiene —como hemos visto en otros casos— una poderosa alusión a las pinturas religiosas que la inspiraron. No obstante, la habilidad de Bill Viola para asimilar el tema profundamente y recrearlo creativamente, de nuevo ha producido una escena que es mucho más compleja y enormemente menos obvia que si de una mera transposición ilustrativa se tratara (Settis, 2012: 51).



a la imagen dialéctica: la tensión que en una imagen de este tipo ha de existir entre la historicidad de lo que ya ha sido y el ahora.

Pese a que quizá estemos estirando el concepto de Benjamin de un modo excesivo al acercarlo a la experiencia estética, creemos que su idea, si bien nació enfocada hacia un interés historicista, es válida para el estudio de la temporalidad en el espectador, pues nos remite a un tiempo actualizado en el que “el tiempo orientado hacia el futuro de la modernidad es reorientado hacia el pasado y en el cual, concomitantemente, la anticipación de lo nuevo del futuro vira en un recordar el pasado obliterado” (Ross, 2014: 159). Dicho en otras palabras y enfocado a *The Greeting*: aquello que ha sido visto hace unos minutos en otra sala del museo junto a los conocimientos y referencias que se pudieran tener de la pintura italiana de comienzos del siglo XVI operan de un modo virtual –si utilizamos la terminología de Bergson y Deleuze–, influyendo sobre el ahora. No hace falta que se piense en ellos de un modo consciente, ya que estas experiencias pretéritas estarán operando en el encuentro con *The Greeting* al ser animadas por la radical diferencia que, pese a similitudes formales, presenta esta video instalación.

Lo importante es que no se da una relación entre pasado –entendiendo este como un punto definible y acotable de la vida del espectador–, y presente, sino entre aquello de lo que este ha sido testigo, lo que ha vivido y ante lo que ahora se halla. Esta pervivencia de elementos no actuales sobre la vivencia actual es parte fundamental de la obra. Siendo en nuestra opinión aquello que posibilita “una oscilación no resuelta entre un extrañamiento y un nuevo acontecimiento del sentido” (Agamben, 2010: 31). Viola nos ofrece un contexto en el que lo vivido se actualiza y condiciona el presente de un modo tan rico como ambiguo. Volvemos a encontrarnos, por tanto, temas que han aparecido en numerosas ocasiones a lo largo de las anteriores páginas –la ambigüedad, el tiempo como flujo continuo– pero de otro modo. En este caso, desde una obra que recupera y dialoga con una creación de Pontormo varios siglos anterior.

La obra de Viola, por tanto, no debería ser entendida pues como una oposición a la tradición, como si lo nuevo quisiera venir a borrar lo viejo, sino como una obra que viene a establecer una relación dialéctica con dicha tradición. Pero una dialéctica en el sentido defendido por Benjamin; es decir, como una constelación que tensa la propia imagen en su aparecer, un doble polo entre lo que ya ha sido y el presente cuyo fin es establecer un ahora enriquecido por esta coexistencia en el ahora de varias fuerzas temporales:

La “dialéctica en estado de detención” a la que Benjamin se refiere implica una concepción de la dialéctica cuyo mecanismo no es lógico (como en Hegel), sino analógico y paradigmático (como en Platón). Según la aguda intuición de Melandri, su fórmula es “ni A ni B” y la oposición que esta implica no es dicotómica y sustancial, sino bipolar y con capacidad de tensar: los dos términos no son ni suprimidos ni constituidos en unidad, sino que se mantienen en una coexistencia inmóvil y cargada de tensiones (Agamben, 2010: 32).

Creemos que esta situación de tensión dialéctica temporal puede ser considerada como el interrogante que funciona como puerta de acceso hacia la obra. La oscilación entre ambos términos agudiza la curiosidad del visitante, y con ello su percepción de lo que tiene ante él. Las resonancias y diferencias no se anulan en un hipotético equilibrio eventual, sino que son retroalimentadas por los fogonazos que llegan hasta el presente desde la tradición y las otras obras de *Buried Secrets*. Todo confluye y coincide en *The Greeting*, cargándola de fuerza y elevando a la categoría del acontecimiento –el tercer y último elemento que destacamos de la imagen dialéctica de Benjamin– el componente más distintivo y que más capta la atención del espectador: el peculiar régimen temporal de la misma.

No es esta la única obra que opera bajo este régimen de imagen dialéctica –*Nantes Triptych* o *Room for St. John of the Cross* pueden ser considerados ejemplos de una oposición que viene a reorientar el presente con la fuerza disruptiva de lo pasado–, pero sí que es, una de aquellas en la que esto es más patente. Viola consigue armar un contexto en lo micro y en lo macro que abre la obra hacia hondas resonancias

temporales. Ahora, es el momento de ver, más en profundidad, los elementos formales que están en el origen de lo peculiar de la experiencia de la temporalidad promovida por *The Greeting*.

## **b) Elementos formales**

Sin ninguna duda, el elemento formal más destacado de *The Greeting* es el particular régimen temporal empleado en la obra. El cual es causado por la decisión de proyectar a la frecuencia propia del medio del video –treinta fotogramas por segundo– lo que hubo sido grabado con una película cinematográfica de muy alta velocidad –capaz de captar más de trescientas imágenes por segundo–. La consecuencia es que la obra genera una experiencia dialéctica que oscila entre la inmovilidad y el paso del tiempo<sup>200</sup>.

Nuestra actividad de la conciencia nos permite relacionarnos con el mundo de un modo tal que extraemos información significativa en periodos muy breves de tiempo<sup>201</sup>. Somos capaces de llevar a cabo la interpretación de las intenciones de una persona, o de armar una construcción suficiente elaborada de los elementos presentes en la habitación que nos rodea, sin que sea necesaria una reflexión consciente sobre ello. Pero ante *The Greeting* todo ocurre, aproximadamente, unas diez veces más lento respecto a la realidad cotidiana. La primera impresión pudiera ser que el visitante de la obra se habría de ver interpelado por una narración diez veces menos densa en información y en acontecimientos. Pero esto no es así, porque aquellos matices donde nuestra capacidad sensible no alcanza a discernir nada significativo, ahora son traídos a la pantalla y la relación de densidad se

---

<sup>200</sup> “El uso que hace [Viola] de la cámara lenta extrema crea imágenes que parecen estar en algún lugar entre la imagen en movimiento y la quietud de la pintura” (Røssaak, 2009: 340).

<sup>201</sup> Si bien ahondaremos en estas cuestiones en la tercera parte de esta tesis doctoral, por el momento basta apuntar como ejemplo de esta agudeza sensorial el hecho de que “dos breves estímulos acústicos que están separados solo por 2-3 ms son detectados como no simultáneos” (Wittmann, 2011: 2).

invierte. Donde antes se poseía una décima de segundo para identificar un sentimiento, dos para detectar la fuente de un ruido causado por el viento, ahora se tiene la alegría surgiendo de un rostro en una explosión que se extiende continuadamente durante segundos y la brisa deviene un continuado fluir de una decena de segundos que trae a la luz todos y cada uno de los matices del movimiento.

Estamos en el caso de *The Greeting*, por lo tanto, ante una obra que alumbraba un ritmo temporal inusitado, el cual, consecuentemente, requerirá de otra distinta y más detallada atención que también pondrá en juego otras actividades de la temporalidad más alejadas del presente; sin embargo, nuestro interés en este apartado se ciñe principalmente al instante y sobre él volvemos. Porque los cambios temporales son presentados con unas variaciones tan mínimas, los matices se suceden tan sutilmente, que aquel que se encuentra ante esta obra no tarda en sentir que ha de concentrarse de un modo preciso y agudo para ser capaz de captar las diferencias que brotan a cada momento. *The Greeting* habita en ese punto intermedio entre el video y la pintura y, por ello, reclama una forma de contemplación híbrida y desacostumbrada para el visitante<sup>202</sup>.

Este flujo temporal ofrecido por *The Greeting* no es como el que hemos visto en *Passage*. Aquí ya no hay suturas ni intersticios en el tiempo que fuerzan a tener que recomponerlas vía una tercera imagen irracional que recomponga el presente, sino que el espectador tiene a su alcance experimentar algo parecido a haber cruzado una frontera que da acceso a un mundo subacuático en el que la luz, el movimiento, los sonidos, incluso el tiempo mismo, parecieran discurrir a un ritmo distinto. Es un nuevo tiempo dentro del tiempo y, con ello, se abre la posibilidad de una vivencia de la temporalidad novedosa. Una vez que se ceda ante esa imposición de la obra y su reclamo de una más profunda atención<sup>203</sup>, un nuevo reino se abre. Esta video instalación termina por exigir un

---

<sup>202</sup> “[Viola] altera el contrato estándar para con el espectador en el que las diferencias entre el video y la pintura son claras y evidentes” (Røssaak, 2009: 340).

<sup>203</sup> “Los videos de Viola imponen una espera –y una atención– insólitamente larga” (Agamben, 2010: 10).

quedarse quieto ante la obra –casi contener la respiración–. Causa la sensación de que un mero parpadeo privaría a la experiencia de algo capital para comprender el sentido último de lo que se está contemplando. No es solo que, por mor de esta lentitud, todo lo que se muestra adquiriera una renovada potencia y devenga importante<sup>204</sup>, sino que, literalmente, ante *The Greeting* se están contemplando matices en una extensión y dilatación mucho mayor de la que estamos acostumbrados y nuestra conciencia se ve obligada a una apnea en el interior de un instante inmensamente más rico, complejo y sutil. Provocando que los sentimientos que normalmente son captados como nimios matices, aquí devengan acontecimientos infinitos; tensando la temporalidad del espectador en el intento de esta por adecuar su ritmo al de la proyección que se está observando.

Por recuperar la terminología propia de Husserl, *The Greeting* es un objeto temporal que, al menos durante los primeros momentos de contemplación, trastoca la conciencia interna del tiempo. Las protenciones siempre tardan en cumplirse más de lo que debieran y, al verse postergadas, exigirían la generación de nuevas cadenas protencionales para intentar seguir asiéndose a algo que no cesa de escapársele entre las manos a la conciencia. Y del mismo modo ocurre con las retenciones. Cuando la conciencia procede a alejar de la impresión primaria lo que acaba de sentir, esa imagen pertinaz aún está en la pantalla fundiéndose y confundiéndose con ulteriores retenciones. La triada husserliana se desmorona, estamos ante los matices de lo instantáneo mezclándose con una temporalidad que se abre hacia lo eterno, y aquí se necesitan nuevas herramientas.

---

<sup>204</sup> Así lo explica Timothy Scott Barker:

En el caso de una obra como *The Greeting*, el espectador puede llegar a ser incapaz de comprender qué sucesos son importantes y cuáles no lo son. Debido a la lentitud de unos sucesos que normalmente ocurren rápidamente, todo lo que tiene lugar es representado como importante, simplemente por el hecho de que le es concedido una gran cantidad de tiempo narrativo. Las normalmente huidizas expresiones faciales y los movimientos corporales de los actores, sus inaudibles susurros, y la previamente mencionada fuerte brisa y las chispas que son emitidas por el roce de la mujer todo son elementos constitutivamente centrales de la composición temporal y como tal estos tienen consecuencias (Barker, 2012: 91).

Porque *The Greeting* exige procesar acontecimientos que normalmente no permanecen lo suficiente en la conciencia como para sentirlos en su desarrollo, o bien momento que son juzgados como demasiado nimios como para pararse sobre ellos. En definitiva, episodios que no suelen ser objeto de reflexión consciente. Sin embargo aquí toda esta información sale a la luz y alcanza la pantalla, y el espectador se ve movido a cuestionarse sobre ello<sup>205</sup>. Ya no estamos ante presentaciones indirectas del tiempo o ante mecanismos como *Passage* que nos permitían sentirlo a su través. Aquí está *presente* el tiempo. Y como tal se presenta como algo nuevo y ambiguo ante el visitante, con pasajes portadores de intensas experiencias emocionales<sup>206</sup>. Se da esa subyugación tan característica de aquellas obras de Viola que exploran lo instantáneo<sup>207</sup> y que lo convierten en un reino fluido capaz de filtrarse hacia lo futuro y lo pasado casi en absoluta libertad. Quien contemple *The Greeting* y ceda ante su peculiar parsimonia, comenzará preguntándose si el nimio movimiento que acaba de observar ha tenido lugar realmente o si tan solo ha sido un exceso de celo de su percepción, desacostumbrada al esfuerzo de tener que atender a desplazamientos tan mínimos.

---

<sup>205</sup> En los términos de Eivind Røssaak:

Una de las experiencias cruciales de adentrarse en una exposición de Viola es el modo en el que el objeto artístico es capaz de subyugar al espectador. La detención del espectador toma lugar como función de la imagen. De hecho, en una manera de hablar, este es inscrito en la anómala velocidad de movimiento que condiciona la aparición de la imagen (Røssaak, 2009: 340).

<sup>206</sup> Brita v. Götz-Mohr defiende que:

La lentitud de las imágenes también hacen visible los enormes poderes emocionales, los cuales, en el momento en el que las dos figuras principales se reconocen y se aproximan la una a la otra, van creciendo con gran energía y densidad, para ser de nuevo liberados gradualmente en el momento en el que las mujeres se abrazan y se comunican con dramática emoción (Götz-Mohr, 1999: 340).

<sup>207</sup> Sirvan al respecto las siguientes palabras de Jean-Christophe Amman:

Inicialmente, los espectadores sentirán la cámara lenta como una extensión del tiempo. Después de verla [la video instalación *The Greeting*] quizá, cinco veces este deviene el tiempo real. El movimiento de las manos, el lenguaje corporal, las expresiones faciales, todo el abanico de comunicación no verbal, de hecho, se convierte en lo familiar, en el concepto normal de tiempo (Amman, 1999: 328)

*The Greeting* es una tácita petición de detenerse ante la pantalla, capaz de otorgar el don de sentir una forma de tiempo que suele permanecer velada y, de asomarse a la cascada de las causas y las consecuencias que se remontan en todas las dimensiones de lo temporal. Hace entrega al visitante de la posibilidad de vivir en el tiempo de un modo en el que lo emocional alcanza un brillo desacostumbrado. Hay algo en su ritmo líquido y continuo que hace que en cada uno de sus instantes pareciera revelarse algo de la eternidad.

Ya no se tiene que recurrir a inferencias directas del tipo “se está moviendo el vestido, eso significa que hace viento”, no. En *The Greeting* el movimiento de un vestido se erige en todo un objeto estético que, a su vez, es parte de un todo interrelacionado que se contempla en su absoluta y orgánica fluidez. Esta no es una obra que busque exponer la causa racional que anida detrás de la percepción sensible, sino que se esfuerza en sacar a la luz la persistencia del tiempo como proceso continuo más allá de las regulares puntadas que de él extrae nuestra conciencia y con las que esta acostumbra a armar nuestra imagen de la realidad. Es un ver el mundo más de cerca, como algo nuevo, un paso adelante que avanza hacia el encuentro de ese presente como un todo indiviso que Bergson denominaba *durée* (Bergson, 2006: 169).

Pero la obra, en sí misma, tiene una narratividad, ella misma es un proceso con un principio y un fin, no es un mero suceso intranscendente grabado a cámara lenta. Existe la ya referida relación iconográfica manifiesta con *La Visitazione* de Pontormo. Por ello es importante no olvidar el sentido último del término visitación, en el que Jean-Luc Nancy abunda en un texto que escribiera precisamente sobre esta obra de Pontormo: “La *visitatio*, en latín eclesiástico, no es una simple visita: es una gestión para darse cuenta de algo, para examinar y para experimentar algo o para hacer experimentar algo” (Nancy, 2013: 189). Examinar y experimentar son, sin duda, dos verbos, dos acciones que en la obra de Viola siguen siendo vigentes si queremos explorarla de un modo más profundo. Lo que examinamos en ella, en términos generales, es un sucederse de emociones que son realizadas por mor del tiempo que se les otorga a estas para que se desarrollen y lo que se

podiera experimentar es la riqueza de las mismas y las posibles concomitancias con otras similares vividas por el espectador.

Pero si nos acercamos aún más a lo presentado en *The Greeting*, lo que se ve es lo siguiente: una escena que comienza con una charla despreocupada entre dos mujeres en la parte derecha de la pantalla; no oímos lo que dicen, tan solo el aire engravecido que asemeja ser un viento más poderoso del que se percibe mediante la vista. Observamos sus gestos, los movimientos de sus manos, su lenguaje corporal. El espectador, tan solo viendo la distinta manera en que cada una se desenvuelve, es capaz de intuir rasgos de carácter distintos en cada una: una de ellas más callada, tímida, la otra más pasional y extrovertida. De repente, esta última mujer –la que se halla más a la derecha de la imagen– percibe algo que aún no es visible para el espectador, se gira hacia la izquierda y mira fuera de plano. Lanza sus brazos en un saludo hacia alguien que todavía no sabemos quién es, su cara cambia denotando sorpresa y alegría. Quien se encontraba hablando con ella sigue mirándola, como sorprendida por esa inesperada efusividad. Poco después, calmadamente, aparece por la izquierda una tercera mujer más joven, más alta, visiblemente embarazada. Esta última también lanza sus brazos hacia quien se muestra feliz ante su llegada, pero manteniendo una mayor serenidad, una compostura más majestuosa. El viento arrece mientras las dos mujeres comienzan a fundirse en un abrazo; sus vestidos se entremezclan; sus rostros se acercan. De la tercera mujer, que se sitúa en un plano ligeramente más alejado respecto a las otras dos, apenas si vemos el rostro, enmarcado por los dos personajes femeninos que ocupan el centro de la imagen. Entonces, la mujer que acaba de llegar susurra algo al oído de aquella a quien se halla abrazada<sup>208</sup>. Ambas se entrecruzan las manos, la que ha sido receptora del mensaje trasluce una gran emoción. Mientras tanto, la mujer situada más al fondo continúa aislada de la conversación, su rostro apenas visible denota desconocimiento e incluso incomodidad. Es entonces

---

<sup>208</sup> Si bien el contenido del mensaje creemos que es casi totalmente intrascendente, Brita von Götz-Mohr, en un texto sobre *The Greeting* afirma que: “el mensaje específico permanece oculto tanto al espectador como al oyente, pero si este hace un considerable esfuerzo, es capaz de oír las siguientes palabras: ‘¿Puedes ayudarme? Necesito hablar contigo ahora mismo’” (Brita von Götz-Mohr, 1999: 334).



cuando el abrazo se abre y la mujer embarazada a la que vimos aparecer hace partícipe a la que permanecía aislada de la noticia. Una sonrisa radiante se dibuja en el rostro de ella, la observa, las mujeres se cruzan miradas y continúan charlando. Así, del mismo modo imprevisto que da comienzo, concluye la video instalación. Una conversación que comenzó siendo de dos, que acaba incluyendo una tercera persona. En el medio, un gran abanico de emociones, sonidos, gestos y elementos agitados por el viento, todo ello redimensionado por un cambio en la extensión temporal.

Sin embargo, podría esgrimirse que, incluso formalmente, lo mostrado en *The Greeting* no difiere en demasía de pasajes audiovisuales que nos encontramos a diario en películas o incluso en anuncios, debido a la querencia actual por utilizar el recurso de la cámara lenta. Pero más allá de los condicionantes inherentes a contemplar una obra como la que nos ocupa en un museo o en una galería de arte, con el contexto que esto genera, lo específico de la video instalación de Viola es su capacidad para entretejer tiempo y emoción, mientras no abandona la incertidumbre y el misterio, y con ello generar una apertura a la posibilidad del acontecimiento lo nuevo. Viola insiste en hacer al espectador consciente del misterio del tiempo como duración y de las posibilidades que esto puede llegar a tener sobre su temporalidad<sup>209</sup>. Su idea del tiempo como medio en el que surgen y se desarrollan los pensamientos y las emociones, revela la fe de Viola en que, al magnificar el flujo del tiempo, de algún modo, se puede aprehender más profundamente estos procesos.

Por ello *The Greeting* sitúa la lupa sobre rostros y gestos que podemos ver cada día y consigue imbuirlos de una potencia que hace más fácil

---

<sup>209</sup> De gran interés para esta cuestión son las siguientes declaraciones de Bill Viola en una entrevista:

El tiempo es el mundo invisible definitivo. Está completamente a nuestro alrededor. Literalmente, es nuestra vida. Vivimos en él como los peces en el agua, y sin embargo no podemos saborearlo, verlo, tocarlo, olerlo. Es un misterio fundamental, que define lo que somos como seres humanos del modo más profundo (Gayford, 2003: 24).

que salte en el espectador la chispa de la empatía<sup>210</sup>; que nazca una reflexión íntima e individual a raíz de un acontecimiento atemporal e indefinido como el que se presenta en la pantalla<sup>211</sup>. Y es que, tal como explica Mark B. Hansen:

[Viola] literalmente expone al espectador a lo imperceptible: a las increíblemente minúsculas variaciones en tonalidades afectivas que están mucho más allá de lo que es observable mediante la percepción normal. Cuando el espectador se apropia de este objeto temporal intensamente sobresaturado, los mecanismos rectores de la temporalidad cinematográfica –la coincidencia perceptual entre el flujo de la película y el de la conciencia– dejan paso a una especie de contagio afectivo a través del cual la conciencia, al ser puesta cara a cara con aquello que no puede percibir de un modo apropiado y que sin embargo constituye la condición necesaria desde la que emerge lo perceptible, sufre una profunda auto afección. En esta increíblemente intensa experiencia, la conciencia es obligada a lidiar (de un modo afectivo, no perceptivo) con el proceso del que ella emerge continuamente (Hansen, 2006: 264).

Coincidimos plenamente con esta afirmación de Hansen, que consideramos aplicable de pleno derecho a *The Greeting*<sup>212</sup>, y que toca el

---

<sup>210</sup> Deirdre Boyle narra su experiencia ante la obra:

Cuestionarme por qué encontré esta exposición [*Buried Secrets*] tan dolorosa, me llevó a confrontar mis propios miedos secretos, angustias y sentimientos de fracaso. Tocado por el miedo, perdido por un bosque de oportunidades, devorado por la culpa, atrapado dentro de mí y explosivamente solo, veo la confusión de un amigo abandonado en *The Greeting*: todo toca mucho más profundo de lo que suelen hacerlo las obras de Viola (Boyle, 1996: s. p).

<sup>211</sup> A raíz de la indeterminación de este suceso y de las reverberaciones que esto puede engendrar, recogemos las siguientes palabras:

Esta acción podría haber ocurrido en cualquier momento y lugar –ayer, hoy o mañana–. Bill Viola muestra muy claramente cuán poco este ritual de la salutación está ligado a un tiempo o lugar específico en su video instalación [*The Greeting*], la cual deja al espectador con dudas sobre muchos detalles (Götz-Mohr, 1999: 335).

<sup>212</sup> El texto citado está particularmente referido a *The Quintet of the Astonished*, pero creemos que es perfectamente aplicable a *The Greeting*, pues las diferencias técnicas y conceptuales entre ambas obras son, cuanto menos, escasas. Tan solo ha de apuntarse que mientras que *The Greeting* muestra figuras de cuerpo entero y es una proyección sobre una pantalla, *The Quintet of the Astonished* son imágenes de medio cuerpo emitidas directamente por una pantalla LCD.

corazón de la causa formal que se halla detrás de esa afectividad que la obra es capaz de suscitar: el flujo de la obra requiere de una readaptación de la temporalidad del espectador, el cual, al esforzarse por captar el instante saturado que se extiende, no puede evitar verse superado por esa corriente. La conciencia temporal deja de hacer pie en lo que está percibiendo y tiene que pugnar por adaptarse a una situación radicalmente distinta y novedosa. Si normalmente bastan unas pocas percepciones puntuales para inferir un estado emocional aquí se dan a la contemplación sensible demasiadas piezas para procesar. El desajuste temporal que existe entre la velocidad con la que se generan las emociones en las mujeres que protagonizan la video instalación y el tiempo que estas toman en desarrollarse en quien se encuentra viendo esas imágenes, consigue obrar el salto desde la pantalla hasta la conciencia. La conciencia se verá forzada a navegar una temporalidad contracorriente que podría causar en el visitante la sensación de que hay algo que se le sigue escapando<sup>213</sup>. Esto permite afirmar a Hansen que lo que “Viola demuestra es que la técnica artística del video, lejos de ser un vehículo para la reproducción de la vida, es un mecanismo para exponer los correlatos fundamentales de la vida” (Hansen, 2006: 264-265).

La fracción de vida que es hendida en *The Greeting*, no es sino esa actividad de la temporalidad mediante la que captamos lo instantáneo. Por ello estamos, de nuevo, en un orden temporal distinto pero ante una situación similar a la que nos hemos encontrado en capítulos anteriores de esta tesis: la incertidumbre y la emocionalidad de unas imágenes, potenciadas en este caso por un ritmo continuo pero radicalmente discordante con el de la percepción habitual, con el poder de obrar una deconstrucción más en el seno de la temporalidad. Pero ya no estamos hablando del flujo temporal, ni del presente que se relacionaba con el pasado y el futuro inmediato, sino en lo puntual. Y

---

<sup>213</sup> A ello hace referencia Barker cuando afirma que si la gente constantemente siente como si se hubieran ‘perdido algo’ debido a que el movimiento de la obra discurre demasiado rápido o demasiado lento, verán incrementarse una experiencia de inquietud o de incomodidad. [...] La velocidad desacelerada de *The Greeting* provee un excedente de tiempo para asimilar los sucesos (Barker, 2012: 90-91).

allí donde parecía que no podía haber nada sobre lo que reflexionar, nada de lo que tomar conciencia que diera pie a una dialéctica que tensara nuestra temporalidad, nos encontramos con una imagen que se abre y que con ella abre al espectador. Pero, ¿hacia dónde puede abrirse la experiencia del instante? ¿Con qué establece una relación de tensa oposición? La respuesta está clara: con lo que tiende a lo eterno. Cuando el espectador se enfrenta a lo que creía pasajero y efímero y descubre que ahí el tiempo sigue siendo inconsútil, todas las referencias temporales se desbordan. Si en lo mínimo, en aquello que incluso se escapa a la percepción, sigue estando todo ¿dónde no lo estará? La conciencia se afana por negociar con lo que contempla, ese fugaz momento, y no cesa de sobrecargar a la imagen de intencionalidades temporales que se expanden y se extienden hacia remotos pasados e hipotéticos futuros. *The Greeting* hace presente que en el ahora hay tiempo para todo, lo abre hasta permitir que en él se sientan todos los tiempos que se pueden sentir en una vida.

Esto creemos que está en concordancia con la idea Viola según la cual, al quedarse mirando a un objeto fijamente durante un largo tiempo, este

gradualmente irá tomando el poder de tu mente y se convertirá en tus pensamientos. Esto es por lo que la duración es un elemento tan importante en mi trabajo –cultiva la habilidad de ver “a través” de los objetos (Viola, 1995: 150-151).

De un modo implícito Viola incide en el carácter de su arte como elemento capaz de traer algo a la presencia que no estaba antes ahí. No está interesado en ejercer una técnica de la mimesis y de la representación, sino en emplear una técnica tan eminentemente temporal como el video<sup>214</sup> para suscitar ese contagio, esa empatía, en el

---

<sup>214</sup> Resultan particularmente iluminadoras al respecto las siguientes palabras de Viola: Como instrumentos del tiempo, los materiales del video, y por extensión de la imagen en movimiento, tienen como parte de su naturaleza esta fragilidad de la existencia temporal. Las imágenes nacen, son creadas, existen y, en el click de un interruptor, mueren. Las pinturas de las salas de los museos en el medio de la noche todavía están ahí, como en una especie de sueño, pero en la sala de las video proyecciones no hay nada (Viola, 1995: 278).

espectador que se avenga a situarse ante ellas. Este visitante podrá obtener un conocimiento del mundo mediado por la temporalidad, el cual, en el caso de *The Greeting*, creemos que tiene que ver con la posibilidad de sentir un unísono de corrientes temporales vibrando emocionalmente en el instante y contaminándolo de novedad.

Con el fin de emprender esta senda que nos ha de llevar a trazar un camino desde el instante a la global temporalidad de la vida, comprendida esta de un modo existencial, seguiremos una puerta abierta por Giorgio Agamben en su obras *Ninfas* (Agamben, 2011). En ella toma como objeto de análisis inicial a *The Greeting*. Y creemos que apunta una cuestión altamente importante para el objetivo de esta tesis, y más en concreto para el de este capítulo: el modo en el que las obras de Viola que exploran el reino del instante alberga la capacidad de abandonar un régimen meramente cronológico y desplegar otro kairológico –con la consiguiente influencia sobre la experiencia de la temporalidad del espectador–. En concreto, las palabras de Agamben son las siguientes:

*The Greeting*, [es] un video expuesto en la Bienal de Venecia de 1995. En este caso el espectador podía ver las figuras femeninas, que *La Visitazione* de Pontormo nos presenta entrelazadas, aproximándose lentamente unas a otras, hasta llegar a componer al final el tema iconográfico de la tela de Carmignano. En este momento, el espectador se da cuenta sorprendido de que lo que capta su atención no es solo la animación de unas imágenes que estaba habituado a considerar en inmovilidad. Se trata, más bien, de una transformación que concierne a la propia naturaleza de estas. Cuando, llegados al final, el tema iconográfico ha sido recompuesto y las imágenes parecen detenerse, se han cargado en realidad de tiempo casi hasta el punto de estallar y es precisamente esta saturación kairológica la que les imprime una suerte de estremecimiento, que constituye su aura particular. En cada instante, todas las imágenes anticipan virtualmente su desarrollo futuro y cualquiera de ellas recuerda sus gestos precedentes (Agamben, 2010: 10-11).

En el anterior párrafo confluyen muchos de los elementos que hemos pormenorizado en las anteriores páginas: la influencia de la obra de

Pontorno en la experiencia de *The Greeting*, el punto intermedio entre quietud y movimiento como un aspecto capaz de generar una experiencia estética basada en la ambigüedad y la creciente saturación emocional del relato debido a la narratividad interna del mismo. Sin embargo, es al recuperar el concepto griego de kairós cuando Agamben desvela, en nuestra opinión, el punto en el que confluyen no solo las características contextuales y formales de *The Greeting* sino de muchas de las obras de Viola. Quizá esta sea la obra que toca esta problemática de un modo más cercano y por ello hemos llegado a esta categoría al final de nuestra discusión de la misma, pero nuestra opinión es que en todas las obras que hemos discutido y discutiremos a lo largo de esta tesis doctoral impera una estética de la temporalidad que busca abandonar el reino del *chronos* en pos del *kairós* —de un modo equivalente al que expusimos, por ejemplo, en *Passage* y su capacidad de presentar un tiempo crónico no cronológico—. A justificar esta afirmación y discutir sus potenciales implicaciones sobre la temporalidad dedicaremos las próximas páginas.

### 7.3 El instante kairológico

El *kairós*, en el sentido original en el que comenzó a ser empleado como concepto temporal en la Grecia antigua, designa un elemento no siempre claramente definido, pero del que podemos comenzar aportando lo siguiente:

[El *kairós* es] un momento, un intervalo de tiempo relativamente breve, pero no es el instante o presente actual: no es el instante objetivo o físico ni tampoco el presente subjetivo o psíquico. Es el momento adecuado, la ocasión propicia, la *oportunidad* (Campillo, 1991: 60).

Es decir, no es el tiempo lineal y físico del *chronos*, ni la eternidad del *aión*. El primero de los cuales fue aupado a una posición preponderante

por Aristóteles<sup>215</sup> y el segundo por Platón<sup>216</sup>, dando con ello a una dualidad en el estudio de la filosofía del tiempo que aún sigue viva bajo la forma de los radicalmente distintos intereses de los filósofos analíticos del tiempo –más centrados en cuestiones meramente ontológicas– y los filósofos continentales –que afrontan el mismo problema prestando, mayoritariamente, más atención a aspectos metafísicos y existenciales de lo temporal–.

No obstante, el *kairós* guarda una relación con ambos términos que nos puede ayudar a comenzar a comprender sus peculiaridades. Para Giorgio Agamben traducir *kairós* por oportunidad sería una simplificación que no hace sino alejarnos del camino correcto, pues “el *kairós* [...] no dispone de otro tiempo, lo que aprehendemos cuando aprehendemos un *kairós* no es otro tiempo, sino sólo un *chronos* contraído y abreviado” (Agamben, 2006: 73). El *kairós*, por otra parte, también podría ser entendido como la forma de tiempo que vincula el tiempo cronológico con la eternidad del *aión* (Serna, 2009: 44). En definitiva, las características principales que podemos recoger del *kairós*, siguiendo de nuevo el estudio de Campillo, son las siguientes: su rareza y excepcionalidad, su capacidad de afectar al tiempo físico y al psicológico simultáneamente, su carácter de tiempo adecuado para la decisión y propicio para la acción y, por último, la de ser un evento

---

<sup>215</sup> En la ya citada definición aristotélica del tiempo la palabra griega que usa es *chrónos*. De hecho, en esa definición cubre las tres características fundamentales del *chrónos*:

La definición [de tiempo de Aristóteles] combina los tres aspectos esenciales de *chrónos*: *cambio*, una unidad de *medida*, y un *orden preciso* que es asimétrico. Primero, el elemento del cambio, del movimiento, del proceso, de algo durando que dura o que requiere un trecho de tiempo. El tiempo, tal como parece, no es idéntico al movimiento, pero no puede ser pensado sin considerarlo. Segundo, debe ser dada una apropiada unidad de medida, de tal como que el lapso de tiempo y la cantidad del movimiento puedan ser medidas o numeradas. Tercero, hay un elemento de orden serial o de dirección expresados en los términos antes y después (Smith, 2002: 49)

<sup>216</sup> Platón, por el contrario, como hemos visto, cuando habla de tiempo, dice que “es la eternidad que permanece siempre en un punto una imagen eterna [*aionion eikona*] que marchaba según el número, eso que llamamos tiempo (Timeo 37c-38a).

temporal que posibilita y exige de aquel que lo experimenta una acción única e irrepetible<sup>217</sup>.

Una vez dicho esto, la pregunta está clara: más allá de la cita de Agamben, ¿cómo podemos vincular esta particular forma de tiempo y temporalidad con la obra de Bill Viola? ¿Qué nos puede aportar la exploración de este hipotético nexo? En primer lugar, si algo hemos visto que es inherente a las obras de Viola, es la voluntad detrás de las mismas de emplear un régimen incierto, excepcional y desacostumbrado. Esto queda patente si tenemos en cuenta las súbitas sacudidas que rigen de *The Stopping Mind*, la concatenación de tiempos de *Slowly Turning Narrative*, el punto intermedio entre quietud y leve movimiento de *The Greeting*, la contraposición de nacimiento, muerte y suspensión de la temporalidad que impera en *Nantes Triptych*, o ese tiempo espasmódico y pleno de intersticios de *Passage*. En todas se encuentra operante la dialéctica de un tiempo que no es ni uno ni otro, siempre reclamando la exploración del frágil e indeterminado punto más allá del discurrir cronológico y ordenado. Por lo tanto, tal como hemos

---

<sup>217</sup> Estas características son desarrolladas por el filósofo Antonio Campillo del siguiente modo:

La primera característica del *kairós*, de la ocasión u oportunidad es su rareza, su excepcionalidad: es fugaz, pasajero, *próskairos*, no porque pase como pasan todos los instantes o presentes, uno tras otro, de modo regular o irrevocable, sino porque se presenta rara vez, de improviso, y aún entonces lo hace a hurtadillas, disfrazando sus contornos, de modo que no nos percatamos de su presencia más que cuando ya se ha marchado. [...] Esta excepcionalidad y fugacidad del *kairós*, su carácter esquivo y su ausencia de contornos precisos, se revelan más perturbadores si se tiene en cuenta que no afectan sólo al tiempo físico, ni sólo al tiempo psíquico, sino a ambos simultáneamente, ya que ambos son en realidad las dos caras del tiempo métrico, del *chrónos*. El *kairós* no pertenece ni al reino exterior de la naturaleza ni al reino interior del alma, sino que se sitúa en la frontera entre ambos y la desbarata, la borra, la hace desaparecer, confundiendo en un solo entramado las circunstancias externas y las disposiciones internas, lo físico y lo psíquico, el afuera y el adentro [...] El *kairós* es la ocasión adecuada, la coyuntura propicia, pero ¿para quién y para qué es “adecuada” o “propicia”? Es adecuada para la *decisión*, **es** propicia para la *acción*. Por eso decíamos que el *kairós* no es un simple estado de cosas ni una simple disposición del ánimo, sino el cruce entre ambos [...] El *kairós* exige de nosotros una acción sin ley o medida común con ninguna otra, esto es, una acción única e irrepetible, que es siempre como un salto en el vacío, como un reto a la suerte y al destino. No hay en esto aprendizaje posible: cada acción es siempre la primera y la última (Campillo, 1991: 60-68).



visto, podríamos decir que Viola acomete una deconstrucción de la experiencia del *chronos* desde muy diversos frentes, siempre buscando la emergencia de esa otra forma de tiempo en la que se entremezclan todos los demás: el *kairós*. Pues “el *kairós* no es nunca presente: pertenece siempre al pasado o al porvenir; es lo que aún no ha llegado o lo que ya se ha ido” (Campillo, 1991: 60). Tal como hemos visto, lo que Viola busca traer a la presencia no es un tiempo lineal distinto, sino un evento: la oportunidad de vivir, a través de un objeto, el tiempo como duración fluida.

Esta oportunidad de vivir el tiempo, de hacerlo propio, es fruto del esfuerzo de sus obras por abrir el tiempo lineal, por mostrar las tensiones internas e interrelaciones, dejando atrás los trucos de esa extendida convención reduccionista que es la concepción del tiempo como un sucederse homogéneo de transiciones entre futuro, presente y pasado. Las video instalaciones que hemos discutido invitan al espectador a cruzar de la mano de las experiencias que ellas proveen ese inestable umbral hacia la vivencia del tiempo como duración. Son obras de arte encaminadas a hacer posible remontar esa difícil corriente que Bergson decía que lleva hacia la participación de la *durée*. La cual se puede relacionar en algún aspecto tangencial al *kairós*, si tenemos en cuenta que “el *kairós* es a la vez un estado de las cosas y una disposición del alma” (Campillo, 1991: 61).

Viola también nos enfrenta con una forma de tiempo que apremia, que no espera, que impele a algún tipo de decisión o acción —al menos en la órbita del pensamiento y del darse cuenta de algo acerca de la naturaleza del sí mismo—. Sus obras requieren previamente de la quietud y de la contemplación. Son video instalaciones que urgen al sujeto durante el proceso de contemplación, y lo hacen de un modo coherente a como lo es el *kairós* respecto al *chronos*, pues “el tiempo [*chronos*] es aquello en lo que hay *kairós* y *kairós* es aquello en lo que hay poco tiempo [*chronos*]” (Agamben, 2006: 73)<sup>218</sup>. Ese poco tiempo es lo que, de algún modo, el espectador va progresivamente sintiendo, lo que le afecta a medida que

---

<sup>218</sup> Esta cita, originaria del *Corpus Hippocraticum*, ha sido recogida por Agamben. Respetamos la traducción del latín llevada a cabo en dicho texto.

se da la vivencia de la obra. Siente cómo, a través de pequeños resquicios, se va obteniendo otra visión del cumpleaños infantil de *Passage*; experimenta que tiene poco tiempo para quedarse en la temporalidad beatífica y calmada en el interior de la tormenta que hace posible vivir *Room for St. John of the Cross*; percibe que hay un tiempo que se le puede escapar si deja de prestar atención ante *The Greeting*.

Y respecto a la última característica atribuida al kairós, la de posibilitar y exigir una acción única e irrepetible, también creemos que es cumplida por las obras de Viola que estamos discutiendo en esta tesis doctoral. Estas ofrecen y demandan el dejarse llevar hacia territorios de la temporalidad inhóspitos. Hacia regímenes de experiencia en los que es el espectador el que tiene que poner de su parte para completar vivencialmente los mimbres que la obra le ofrece. *The Stopping Mind* conminaba a dejarse mecer en un presente inicialmente acuciado por la sorpresa desestabilizadora, *Nantes Triptych* pregunta y exige una respuesta sobre el modo de englobar existencialmente la tensa dialéctica entre vida y muerte. Los ejemplos podrían ser otros, pero más allá de los elementos puntuales que hemos visto que operaban en cada video instalación de las que por el momento hemos discutido, creemos que en todas bulle un germen de posibilidad de un suceso kairológico único, que posibilita en el espectador una experiencia renovadora capaz de reorientar, desde la temporalidad, su existencia.

Fragilidad, conflicto, tensión, oportunidad para lo nuevo, ambigüedad o deconstrucción son algunos de los términos que hemos venido insistentemente aplicando a las obras de Viola en esta tesis doctoral y que hemos visto que también son propios del léxico utilizado para la discusión del kairós como forma temporal. Por lo tanto, nuestra idea es la que las creaciones de Viola tratadas en este trabajo de investigación podrían ser categorizadas como “obras kairológicas”. Este concepto, acuñado por el artista y escritor norteamericano Paul Chan, es desarrollado por él en un breve texto titulado *A Time Apart* (Chan, 2010). En el mismo, hay varios párrafos de especial interés, tales como el siguiente:

En un primer vistazo las obras kairológicas no parecen diferentes de otras obras. Ellas son de los mismos materiales y son mostradas en las mismas exposiciones. Ellas no dicen ni implican nada particularmente distinto. Pero es cómo lo dicen (y cómo lo implican) lo que las hace únicas. Hacen suya una desesperada inmanencia, como si lo que ofrecen no fuera lo suficientemente bueno pero tuviera que valer. Ellas sujetan el tiempo del mismo modo que el ritmo mantiene una canción, para evocar el vertiginoso sentimiento de que algo emerge siendo hecho y deshecho en el mismo instante. Ellas permanecen como experiencias mediante su no permanencia como forma. Resplandecen como algo irreconciliable entre lo que son y lo que quisieran ser con un severo y descontrolado abandono, lo cual es lo más cercano que se puede estar a una honesta aproximación a la dificultad de vivir hoy en día. Ese resplandecer es lo que las hace gratas. Vivas. Y así, sacan al tiempo fuera de quicio (Chan, 2010: 85).

Esta extensa cita engloba un gran número de las ideas que hemos venido discutiendo respecto a las obras de Viola. Esa capacidad de las mismas para, en un primer momento, pasar desapercibidas y cómo, tras mezclarse con ellas, son capaces de despertar algo único. Ese presentar algo que “tuviera que valer” nos remite a su ausencia de respuestas, a su carácter de obras profundamente abiertas y que hacen de la ambigüedad un lugar en el que intentar detenerse. La afirmación de que ofrecen algo que es “hecho y deshecho en el mismo instante” ahonda en su capacidad para hacernos asumir lo inestable como único medio para vivir plenamente la novedad. Chan también afirma el carácter existencial de las obras kairológicas, lo cual, será discutido en el próximo capítulo. Y, por último, sacan el tiempo fuera de quicio. De nuevo la frase que Deleuze tomara de Shakespeare, de nuevo el tesón de las obras de Viola en desgajar nuestra experiencia cotidiana del tiempo, desafiando la falaz asunción según la cual todo es una sucesión de instantes intercambiables. Si conseguimos sacar el tiempo de quicio estaremos más cerca de una experiencia de la temporalidad que linde con la *durée* de Bergson, con una temporalidad rica y libre, hacia la que, desde cualquier instante, el espectador pueda alzarse a través de un suceso kairológico.

La experiencia de la temporalidad que aguarda al visitante al fondo de las obras de Viola, pareciera ser una que reitera: puedes sentir más y de un modo distinto, tu conciencia puede ser más libre y ahora tienes la oportunidad para descubrirlo, pero, en última instancia, depende solo de ti. Esa podría ser la formulación kairológica que poseen, el efecto que puede tener su duración cuando el espectador se asoma a la misma. Pues, si volvemos a retomar la frase que anima y vertebra este trabajo de investigación –“la duración es a la conciencia, como la luz al ojo” (Viola, 1995: 173) –, comprobaremos que la duración y el kairós se solapan. El kairós no es importante en sí mismo de un modo autotélico, no es la vivencia del mismo lo que le convierte en algo capital, sino la posibilidad que él nos brinda de descubrir la oportunidad y de asirla. Es decir, el kairós es un medio para un tipo especial de acción que, “porque no pertenecen al tiempo del calendario, son ellas mismas las que lo fundan” (Campillo, 1991: 69). Del mismo modo que lo que ve es el ojo, pero necesita de la luz para ver que ve, la conciencia es lo que somos, pero es su ser en el medio de la duración lo que le permite ser consciente de que es consciente. Y la experiencia de la temporalidad que Viola genera con sus obras, por su inherente dialéctica interna, tiene la facultad de afectar de un modo más intenso a la conciencia. De la misma manera que ante situaciones de poca luz la mirada se aguza y, una vez acostumbrada, es capaz de revelar cosas que en un principio no se veían, creemos que la conciencia temporal del espectador va más allá ante las diferentes duraciones que las video instalaciones que estamos discutiendo le plantean.

Viola no quiere despertarnos de la ilusión de la linealidad del tiempo tan solo para mostrarnos la infinita complejidad del mismo, sino que, al revelar los hilos que tejen las relaciones del tiempo, al deconstruirlo y mostrarnos parte de sus tensiones internas nos muestra cómo, cuando estas se reconfiguran, la conciencia es forzada a observar con nueva luz los pensamientos y emociones que están siendo despertados. La conciencia se descubre a sí misma inmersa en procesos que discurren de un modo al que no está acostumbrado. Se ve lidiando con situaciones que antes no eran perceptibles conscientemente y que ahora están ahí y exigen otro tipo de análisis; ve el nacimiento de emociones, de

ordenaciones temporales diferentes, y todo esto no sería posible en un tiempo cronológico y contabilizado ni en uno ideal y eterno, sino en el punto entre medias, en el que linda con lo puntual y lo distendido: el instante decisivo del kairós.

Sin embargo, como hemos visto el kairós es el tiempo propicio para actuar, así que extendiendo la analogía ¿qué tipo de acciones nos posibilitan las obras de Viola? ¿Qué tienen estas de especial respecto a otras potenciales obras kairológicas? Nuestra idea es que la última acción que posibilita Viola desde sus obras es de tinte existencial. Una toma de conciencia, una decisión para con la vida de uno mismo, mediada por los sentimientos que tantas veces sus creaciones despiertan. Busca hacer viable, mediante el surgimiento de un evento kairológico, una toma de contacto con la conciencia de cada uno, de la orientación que se está dando a la misma respecto a la vida; en última instancia, de reconstruir las actitudes de cada uno ante los sucesos que fundan y abolen el tiempo: la vida y la muerte y el tiempo entre medias. Es decir, ese evento ofrecido al que hacíamos referencia –la oportunidad de vivir el tiempo–, abre de par en par la posibilidad de cuestionar la totalidad de la existencia. Sobre este último punto han de ser recuperadas las siguientes palabras de Viola:

Son los seres humanos a través de su más elevada conciencia quienes se han dado a sí mismos el conocimiento del tiempo, la habilidad de extender el yo en el tiempo con la capacidad de anticipar y recordar. Para un individuo, las dos conclusiones a cualquier lado de esas extensiones son los dos grandes polos subjetivos del nacimiento y de la muerte. (Viola, 1995: 278).

Es decir, Viola pugna por crear una irrupción en el *chronos* para dar cabida a un suceso kairológico en el espectador que le permita asomarse a las fronteras de la extensión de la vida –el nacimiento y la muerte– desde la aprehensión del instante como tiempo en el que es posible una forma de comprensión y de acción reflexiva. Con ello, la característica de su propuesta de la temporalidad de elaborar obras que desvelan episodios de kairós alcanza un fin último: una reflexión sobre la naturaleza de la existencia humana. Esta forma temporal legada por los

griegos deviene el elemento en el que se engastan la experiencia de la *durée* y el desmoronamiento de las fronteras de la estructura tripartita de retención, impresión primaria y protención, así como la apertura del presente hacia lo eterno. Cuando el tiempo cobre la forma de una estructura dialéctica entre lo que ya ha sido y un instante amplio que permite vislumbrar lo que acaba de ser y lo que será, Viola habrá conseguido brindar acceso a la conciencia a su reflexión última y más elevada: la del sentido de la propia existencia. Habrá conseguido hacer que se asome a la imagen algo que se abre hacia lo atemporal y con ello también permitirá que el visitante, subido a la ola de la experiencia, se dirija hacia ese lugar donde las fronteras del tiempo se distienden y ceden.



## 8. LA TEMPORALIDAD QUE REDIME LA EXISTENCIA

Tras un recorrido en el que hemos analizado obras de Viola y su influencia en la temporalidad, progresivamente en extensiones y formas de tiempo cada vez más concentradas, hemos llegado en el capítulo anterior hasta el instante. Descubriendo que desde él es posible para el espectador de las obras de Viola acceder a una posibilidad de cuestionar la totalidad de su existencia. Pues sus video instalaciones son capaces de suspender el discurrir cronológico del tiempo e introducir en él lo atemporal a través del kairós, dando pie a que sature de tiempo la conciencia del que las visita.

En este último capítulo discutiremos los mecanismos mediante los cuales las obras que hemos analizado son capaces de presentar conflictos temporales al espectador sobre su propia existencia orientada ante esos dos polos que constituyen el alfa y omega de la vida: el nacimiento y la muerte. Para ello nos centraremos principalmente en dos video instalaciones capitales y que aún no hemos desarrollado en profundidad en esta segunda parte del presente trabajo de investigación: *Nantes Triptych* y *Room for St. John of the Cross*. Si bien cronológicamente no son las últimas de nuestro marco temporal, ambas presentan unas complejidades en su concepción y una potencia en su mensaje que hace que las consideremos como aquellas que más directamente apelan a las referidas cuestiones existenciales. La primera de ellas por mostrar de un modo desacostumbradamente directo e impactante las dos fronteras vitales de la llegada y el ocaso de toda vida y la segunda por tratar de ofrecer un acceso a un modo de afrontar un trance tan doloroso y exigente como es la privación de libertad y la tortura, tomando como símbolo la persona del poeta y místico español San Juan de la Cruz.

En el presente capítulo recurriremos principalmente a dos de los filósofos contemporáneos que más profusa y profundamente han reflexionado y escrito sobre el problema de la existencia: Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty. Ambos encajan perfectamente en



nuestro interés de estudiar el aspecto de la temporalidad en las obras de Viola pues, como veremos, colocan dicha categoría de la temporalidad del ser humano en una posición de máxima importancia en el análisis existencial. También es importante para nuestro interés de vincular este capítulo con las páginas anteriores, la atención prestada por ambos a los eventos extáticos que engloban la temporalidad en algo cercano al reino de lo instantáneo. Heidegger utilizará el término *augenblick* y Merleau Ponty el *ekstase*; guardando ambos relaciones más o menos cercanas entre sí y con el concepto de kairós.

Puntualizando nuestra propuesta, creemos que la filosofía de Heidegger resultará especialmente enriquecedora a la hora de analizar *Nantes Triptych*, por ser esta una obra que invita a discutir aspectos tratados por él de un modo profundo: la existencia de un tiempo propio y de uno impropio, el ser para la muerte y la posibilidad de tomar conciencia de uno mismo como ser arrojado al mundo. Por otra parte las ideas de Merleau Ponty respecto al presente como punto capital desde el que emana la temporalidad y, por ende, la existencia, creemos que, junto a su idea del “presente vivo”, serán de gran utilidad cuando analicemos lo que hay detrás de una obra como *Room for St. John of the Cross* y, por extensión, detrás de la experiencia temporal propuesta por Bill Viola en el conjunto de su producción artística.

## **8.1 El tiempo entre la vida y la muerte de *Nantes Triptych***

En un texto sobre la obra de Bill Viola, Anna Bernardini afirma que “[Viola] usa los videos fundamentalmente para explorar el fenómeno de la percepción como un camino de autoconocimiento” (Bernardini, 2012: 15). Pero de un modo más concreto, en un escrito en el que analiza *Nantes Triptych* es Friedhelm Mennekes quien nos pone sobre la primera pista del carácter radicalmente existencial de gran parte de la obra de Viola y, fundamentalmente, de esta video instalación:

La clásica y atemporal cualidad de las obras de Viola es aquella que trata con la humanidad, con el mundo que nos rodea y la muerte. Ahí yace por lo tanto el carácter existencial subyacente de su obra. Podría decirse que él se sumerge debajo de la superficie de cada ilusión y que intenta penetrar en las profundidades de la conciencia humana y las zonas en las que esta ejerce el control, toma las decisiones y asume las responsabilidades (Mennekes, 1999: 226).

Una vez más se vuelve a incidir en relacionar temporalidad y existencia, dando coherencia a nuestro trabajo. Si bien, en este caso, el nexo resulta obvio y palpable, pues hemos de tener en cuenta que nos enfrentamos a un tríptico audiovisual en el que la imagen izquierda consiste en una mujer dando a luz y la de la derecha a otra mujer en sus últimos momentos de vida. Ambas acotan una serie de videos en el panel central en los que se contemplan figuras suspendidas, las cuales remedan distintas actitudes ante lo que parece ser el trance de un ahogamiento. Nos hallamos, por lo tanto, ante una obra que pone al espectador cara a cara con dos pasajes fundamentales de toda vida –el nacimiento y la muerte–, una producción artística en la que “la reflexión interna [del espectador] es potenciada más allá de toda palabra” (Guptabutra, 2005: 40).

No podemos obviar que existe una paradoja que opera en la video instalación y que es algo común a toda existencia: si bien sabemos del carácter inicial y conclusivo del nacimiento y de la muerte, ambos son recuerdos y proyecciones imposibles. No podemos recrearlos certeramente ni desde la rememoración ni desde la anticipación, y es que “ni Viola ni nadie puede, de un modo coherente, escribir un texto que comience *yo he nacido* y que concluya *yo he muerto*” (Elmarsafy, 2008: 130). Sin embargo, especialmente en el caso de la muerte, esta condiciona nuestra existencia de un modo innegable cuando reparamos en su inexorabilidad, afectando a la vivencia del momento presente. Ese experimentar la vida como un pasaje entre vida y muerte, la tiranía de ambas lindes o la posibilidad de, en cierto modo, aflojar el peso de ellas sobre el ahora son algunos de los temas que habremos de abordar a continuación. Y, como habíamos dicho, Martin Heidegger, quien tanto

reflexión sobre estas y otras cuestiones relacionadas, será uno de los guías fundamentales a la hora de intentar desentrañar la problemática temporal planteada por la obra de Viola.

### **a) El peso de la existencia finita sobre el presente**

En un texto publicado por primera vez en 1990, Bill Viola habla de la muerte, el luto, la mirada, el yo y el otro, la distancia y la empatía. Estas palabras creemos que encuadran apropiadamente el tema de *Nantes Triptych* y el potente modo en el que este es tratado:

En muchos países a lo largo del mundo, el negro es el color del luto. Haciéndose eco de esta inefable finalidad, en la cultura europea el negro es considerado como un no color, causado por la ausencia de luz. El punto negro central en nuestras vidas es la pupila del ojo [...] El espejo ideal, que lleva existiendo desde el comienzo de la humanidad es el fondo negro de la pupila del ojo. Hay una propensión natural en el hombre a querer mirar en el ojo del otro o, por extensión, un deseo de ver la propia vista, como si el esfuerzo por ver dentro de ese pequeño centro negro del ojo fuera a revelar no solo los secretos del otro, sino la totalidad de la visión humana [...] Mirando de cerca un ojo, sin embargo, lo primero que se ve es la propia imagen de uno mismo (Viola, 1995: 206).

La contaminación del otro en el uno, el deseo de mirar y buscar, de escrutar la mirada del que tenemos enfrente –sea imagen o figura de carne y hueso–, como dice Viola, son mecanismos inherentes a la curiosidad de todo ser humano. Incluso cuando, en la infancia, uno se tapa la mirada con la mano ante aquello que no se quiere contemplar, no es rara la ocasión en la que los dedos se abren para que los ojos vean, para ver la pupila de aquel que sufre ante nosotros en la pantalla o a nuestro alrededor. Una reacción similar a esta no sería descabellada ante una obra como *Nantes Triptych*. La misma no solo ofrece dos elementos capitales de todo existir pero de los que no existe testimonio posible de primera mano, sino que estos también son lo que nunca vemos de la

vida de los otros. Incluso en una era impregnada profundamente de la pulsión de grabar imágenes y videos como es la actual, casi nadie, en un contexto normal mostraría un video de su propio nacimiento si de él dispusiera, y, desde luego, nadie mostraría un video de la agonía de un ser querido; son lo obscuro por excelencia. Debido a estos motivos, lo proyectado en las pantallas laterales de la video instalación, pese a que *Nantes Triptych* se mostrara por vez primera hace ya casi veinticinco años, no ha perdido un ápice de vigencia. Siguen siendo imágenes que martillean y desestabilizan los pilares más hondos de la condición humana.

Esta circunstancia arroja nueva luz, por lo menos en el encuentro inmediato con la obra, sobre la teoría clásica del estudio de los trípticos como forma artística. Según los predicados de la misma, estas estructuras pictóricas tripartitas funcionan como mecanismos expresivos en los que las alas tienden a estar supeditadas a la imagen central, siguiendo la antigua tradición del culto a las imágenes de los emperadores romanos<sup>219</sup>. En el caso de la obra de Viola, la fuerza inherente de las imágenes liminales reclama denodadamente la atención del espectador, generando una primera tensión. Este deberá elegir dónde posar su mirada, erigir su propio ritmo y con ello su propia narratividad. Un hecho cuya importancia no debe ser obviada pues

---

<sup>219</sup> Así lo recoge Lynn F. Jacobs en su libro *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*:

*Das Triptychon als Pathosformel*, un texto de Klaus Lankheit de 1959, presentó, en una forma embrionaria, una teoría a cerca de la contribución formal al significado. Lankheit arguyó que la forma del tríptico era una ‘fórmula de pathos’, análoga a los gestos (estudiados por Aby Warburg, quien acuñó el término *pathosformel*) que los artistas renacentistas adoptaron del arte antiguo para enfatizar la fuerza expresiva de sus obras. En concreto, Lankheit creía que el énfasis de los trípticos en el centro (y la subordinación de las alas laterales) –a lo que él se refería como “el centro subordinante” – funcionaba como los gestos de Warburg: debido a que “el centro subordinante” se derivaba de los antiguos trípticos, en los cuales recalcaba la grandiosidad de las imágenes de culto de los emperadores Romanos, este motivo incrementaba el poder afectivo y el efecto sagrado cuando fue incorporado a los trípticos renacentistas (Jacobs, 2012: 2).

estas escenas [de *Nantes Triptych*] adquieren pleno significado en el momento en el que son interceptadas por la mirada del espectador, quien al moverse de una pantalla hacia la próxima crea su propio montaje, por así decirlo, siguiendo el rastro de sugerencias mediante el que las imágenes se relacionan con las propias vivencias de cada uno (Sossai, 2012: 21).

Según esta idea de Maria Rosa Sossai, la cual compartimos, *Nantes Triptych* posee la característica de trasladar al visitante la posibilidad de interpretar y recomponer, en el orden que guste, la video instalación. Y, con ello, sus propios interrogantes existenciales. Viola no plantea un acertijo que haya de ser desentrañado, no pretende que se busque un cómo mediante el que ordenar las tres imágenes, sino que pareciera incidir en los porqués: ¿Por qué nacemos? ¿Por qué morimos? Pareciera querer suscitar una reflexión del papel de estos acontecimientos cuando son concebidos como límites de la existencia<sup>220</sup>. En otras palabras, deja al alcance del visitante una especie de *koán* Zen, y como tal, algo que tiende hacia lo irresoluble. Es, por lo tanto, en la reflexión mediada por los sentimientos suscitados por estas imágenes donde reside el potencial de la obra<sup>221</sup>. De la interpretación y del peso relativo que se otorgue al contenido de cada una de las pantallas emergerá una u otra interiorización de *Nantes Triptych*. Al contrario que en el caso de otras video instalaciones que hemos discutido anteriormente, creemos que esta es una obra en la que no se busca tanto suscitar una pasividad en el espectador, sino que se le conmina a que se implique en un acertijo que no puede ser completamente resuelto, que viva la obra en su

---

<sup>220</sup> Es de gran interés el párrafo de Bill Viola en el que hemos fundamentado esta afirmación:

Las preguntas sobre el porqué, aplicadas al mundo material y objetivo que la especulación intelectual ha ido rumiando, nos lleva al dominio personal y subjetivo de las emociones y de los sentimientos; por otro lado las preguntas sobre el cómo hablan de mecanismos y de estructuras. Creo que las ideas de por qué hemos nacido y por qué morimos son cuestiones válidas para el individuo hoy en día y fueron algunas de las preguntas originales que provocaron el comienzo de la filosofía especulativa. De todos modos, las preguntas suelen ser más importantes que las respuestas (Viola, 1995: 274).

<sup>221</sup> “No hay respuesta para el nacimiento y la muerte. Se supone que deben ser *experimentados*, uno se puede aproximar a ellos y estudiarlos, pero no pueden ser finalmente solucionados” (Viola, 1995: 274).

apertura. Y que, al hacerla suya, arme una historia íntima e intransferible en la que se entreteja lo que tiene ante él y lo que tiene dentro de él. Que se haga partícipe de esa idea de Viola según la cual “el arte ofrece a los seres humanos una posibilidad para la transformación” (Sossai, 2012: 31). Sin embargo, pese a esta naturaleza profundamente abierta de la obra, sí se pueden rastrear ideas y elementos que operan en ella y que posibilitan ciertas interpretaciones de los mecanismos y de las cuestiones que estos plantean al sujeto que la contempla. Del mismo modo, también pueden ser discutidos los potenciales efectos sobre la conciencia.

Uno de los aspectos de esta potencial transformación que reside en *Nantes Triptych*, forzosamente ha de estar vinculada con la muerte. No en vano, es altamente probable que esa grabación en la margen derecha de la video instalación, reclame la atención del espectador y que deje sobre él una impresión honda y duradera. Esto no se debe solo a que la mujer allí mostrada es la propia madre del artista –lo cual, sin duda, añada otra capa más al contexto de la obra, asomándola, de algún modo, hacia lo autobiográfico–, sino a la propia contemplación de esa muerte. El espectador no ve varias muertes entremezcladas, sino una sola, precisa y exacta, y esto hace que se rompa la barrera inicial de desconocimiento de esa persona. La agonía de esa mujer a buen seguro provocará una primera imagen empática en que la contemple. Y a ello hay que sumar que acontece en un ambiente hospitalario, el cual es muy probable que despierte alguna vivencia cercana en cada visitante. Al fin y al cabo, con muy pocas diferencias, se está viendo lo que podría ser la muerte de un ser querido o la de uno mismo; y esto conlleva una carga emocional añadida.

Si tomamos la senda del pensamiento de Heidegger sobre este aspecto específico que nos hallamos discutiendo de *Nantes Triptych*, resulta útil partir de una idea suya en la que afirma que

la muerte es una posibilidad de ser de la que el Dasein mismo tiene que hacerse cargo cada vez. En la muerte, el Dasein mismo, en su poder-ser *más propio*, es inminente para sí. En esta posibilidad al Dasein le va

radicalmente su estar-en-el-mundo. Su muerte es la posibilidad del no-poder-existir-más. Cuando el Dasein es inminente para sí como esta posibilidad de sí mismo, queda *enteramente* remitido a su poder-ser más propio (Heidegger, 2009: 267).

Esta importancia de la muerte entendida como acontecimiento del que nunca terminamos de hacernos cargo del todo, como incómoda compañera de viaje, no siempre es percibida con este carácter autorreferente. La muerte es algo constante en nuestras vidas, pero no siempre es percibida de un modo que influya sobre nuestra existencia. Las dos posibilidades del ser del Dasein que Heidegger contempla –el modo inauténtico o cotidiano y el auténtico o estar-entero<sup>222</sup>– articulan esta divergencia. El modo inauténtico o cotidiano es aquel en el que “cada cual es el otro y ninguno sí mismo” (Heidegger, 2009: 147). Es por ello un estado de pérdida de referencias existenciales en el que el Dasein deviene el “uno” [*Das man*]. Consecuentemente, en este modo inauténtico propio de nuestra existencia cotidiana la muerte nunca toca de cerca. Cuando decimos que el que se muere es un uno cualquiera

la muerte es comprendida en tal decir como algo indeterminado que ha de llegar alguna vez y de alguna parte, pero que por ahora *no está todavía ahí* para uno mismo y que, por lo tanto, no amenaza. El “uno se muere” difunde la convicción de que la muerte, por así decirlo, hiere al uno. La interpretación pública del Dasein dice: “uno se muere”, porque así cualquiera, y también uno mismo, puede persuadirse de que cada vez, no soy yo precisamente, ya que este uno no es *nadie* (Heidegger, 2009: 269).

Como queda patente, este estado de inconexión profunda con el propio carácter existencial del Dasein, no es la experiencia que nos interesa. La vivencia como “uno” impone una distancia que elimina un contacto que nos transforme. El “uno” jamás se vería movido por *Nantes Triptych*. Sin

---

<sup>222</sup> En el corpus heideggeriano existe el problema de la terminología y la traducción o no de los términos del alemán al castellano. Nuestra decisión es la de utilizar la terminología utilizada en la traducción de *Ser y Tiempo* llevada a cabo por Jorge Eduardo Rivera para la edición de la editorial Trotta. En casos de duda, o ante la utilización de otras referencias bibliográficas indicaremos cuando sea pertinente el término en el idioma original.

embargo, lo que sí que es posible es que el espectador que se adentra en el espacio de la obra llegue ante ella como este “uno” que piensa que la muerte es algo que a él aún no le incumbe y que lo que allí se encuentre sea experimentado como algo tan poderoso que no le permita escapar. Por decirlo de otro modo, que al darse de bruces con una muerte delante suyo esta pase a ser *la* muerte, o incluso que le haga volverse de un modo propio sobre la inminencia e indeterminabilidad de la muerte en alguien cercano o en uno mismo. Con ello, utilizando la terminología de Heidegger, merced a la experiencia provocada por la video instalación, la muerte pasaría de ser un poder-ser existensivo a una posibilidad existencial (Heidegger, 2009: 276). Sin embargo, si se quedara en mero pavor ante el deceso, *Nantes Triptych* no tendría mayor importancia para este trabajo de investigación. Creemos que este panel derecho de la obra puede llegar a tener una mayor influencia, y para discutirlo seguimos incorporando más ideas expuestas al respecto en *Ser y Tiempo*.

Heidegger acuñó el influyente, y a veces malinterpretado, concepto del “estar vuelto hacia la muerte” [*Sein-zum-Tode*], el cual no significa un apresurarse en llegar hacia dicha muerte, ni en pensar sobre cuándo o cómo pudiera acontecer<sup>223</sup>. Por el contrario, lo que implica es la posibilidad del Dasein de abrirse a “su *más propio* poder-ser, en el que su ser está puesto radicalmente en juego” (Heidegger, 2009: 279). El Dasein debe adelantarse hasta la posibilidad de la muerte (Heidegger, 2009: 278). Cuando el Dasein vive de un modo impropio, la muerte es algo que siempre toca a otro, que no le llegará y, por lo tanto, este experimenta la irrealidad de tener tiempo para todo; de que, al ahogarse

---

<sup>223</sup> Las aclaraciones sobre lo que no es el “estar vuelto hacia la muerte” están encerradas en el siguiente párrafo de *Ser y Tiempo*:

El estar vuelto hacia la muerte del que ahora nos hacemos cuestión no puede evidentemente tener el carácter de un ocupado afanarse por realizarla [...] Esa expresión tampoco podrá significar: permanecer junto al fin, en su posibilidad. Tal actitud se daría en el “pensar en la muerte”. Semejante comportamiento consistiría en pensar la posibilidad calculando el cuándo y el cómo de su realización. Es verdad que esta cavilación acerca de la muerte no la despoja completamente de su carácter de posibilidad, ya que la muerte sigue siendo objeto de reflexión en tanto que venidera; sin embargo, ese carácter queda debilitado por la voluntad de disponer calculadoramente de la muerte (Heidegger, 2009: 277).



en un espejismo de eternidad, cualquier cosa va a ser siempre posible. Lo cual conlleva un aplazamiento de lo esencial, un abandono a la procrastinación de la existencia. En definitiva, la pérdida de oportunidades. Sin embargo, “adelantándose [a la muerte], el Dasein se libra de quedar rezagado tras de sí mismo” (Heidegger, 2009: 280). Si el sujeto logra recuperar esta posición y consigue comprender la inexorabilidad, finitud y compleción de la muerte, lo que allí le aguarda, no es sino un tipo de libertad.

No obstante, ya que todo comprender está teñido de una “disposición afectiva” [*Befindlichkeit*], la comprensión derivada de este adelantarse se halla manchada de angustia<sup>224</sup>. Abrirse a la muerte conlleva el peaje de experimentar el angustioso telón que ella impone a nuestra existencia. Pero incluso la angustia es algo que tiene su potencial riqueza, pues es aquello que hace al Dasein “libre para [las posibilidades] propias” (Heidegger, 2009: 359). La angustia es el tono afectivo mediante el que se vive la instancia de la muerte sobre el presente. En definitiva, es un mirar a los ojos a la muerte, saber que esta está al final del camino esperando; lo cual provoca que se viva libre de la cotidianidad y que lo esencial para el ser de cada uno emerja y se haga manifiesto.

¿Pero qué cambia esto? ¿Qué posibilidades abre esta concepción a la discusión sobre *Nantes Triptych*? De momento estamos tan solo hablando del modo en el que podría afectar al visitante el encuentro con la pantalla derecha de la obra. Hemos partido del hecho de que, las dolorosas imágenes que allí se proyectan, no permitirían una relativización de la muerte, sino que impondrían una obligada reflexión sobre la propia muerte. Lo cual es coherente con lo que viéramos que ocurre con otras obras de Viola, poseedoras de un innegable carácter afectivo que acerca la existencia del espectador a aquello que está viendo. La mujer a la que se ve agonizar algún día seremos todos y cada uno de nosotros. Y debido a que la muerte es esencialmente el punto

---

<sup>224</sup> “La disposición afectiva capaz de mantener abierta la constante y radical amenaza de sí mismo que va brotando del ser más propio y singular del Dasein es la angustia. Estando en ella, el Dasein se encuentra ante la nada de la posible imposibilidad de su existencia” (Heidegger, 2009: 281).

de no retorno, impone una llamada a que las soluciones sean buscadas en la vida, para lo cual esta ha de ser tomada entre las manos y vivida propiamente. Por ello, un primer contacto hipotético con *Nantes Triptych*, es probable que alcance un cariz existencial similar al que hemos planteado: un brusco volverse hacia la muerte en el que la angustia arroja luz sobre la existencia como un todo, retratando aquello que se juega a dejar en un segundo plano respecto a uno mismo y a otras personas cercanas, y que en estos momentos retorna a una posición de importancia esencial.

De un modo tajante y drástico la obra sitúa al visitante en la órbita del despojamiento. Lo arbitrario, lo accesorio, los problemas banales quedan atrás. Todo palidece ante la intensa relación entre vida y muerte que plantea la obra. El contraste a esta narración visual y a las emociones que se despiertan, se halla en la margen izquierda de la video instalación: el video de una mujer dando a luz, con el componente de dolor propio de un parto, pero con la conclusión feliz del rostro del recién nacido que es mostrado en primer plano. El otro límite, el del comienzo de la existencia. Carente de la honda carga angustiosa de la muerte, sin embargo, también funciona como punto de no escapatoria<sup>225</sup>. Ahí está lo que se fue y ya no es, oponiéndose a lo que se será pero todavía no se es. En definitiva, entre medias está la vida en toda su extensión, pero en *Nantes Triptych* lo que media el nacimiento y el deceso es un panel central con figuras suspendidas en el agua. Las palabras de Deleuze, con motivo de los trípticos de Francis Bacon, creemos que aciertan a apuntar la hondura y la distensión que se genera en este panel central, por mor de la fuerza de los sucesos que lo rodean: “un inmenso espacio-tiempo une todas las cosas, *pero solo mediante la introducción entre ellas de las distancias del Sahara, los siglos de un eón*” (Deleuze, 2003: 85). Lo mostrado en la pantalla central deviene, por tanto, un intersticio, pero que en este caso alcanza un tamaño infinito: el de la totalidad de la vida. Y ahí es donde se ha de sumergir el espectador y explorarse a sí mismo a través de la contemplación de la obra y lo que esta le suscite.

---

<sup>225</sup> “El tríptico [*Nantes Triptych*] no permite al espectador huir hacia sueños o irrealidades, ya que las escapatorias laterales están bloqueadas. La vida tiene sus límites en términos de tiempo y de su curso natural” (Mennekes, 1999: 231).

Esta reflexión de Deleuze, hasta cierto punto impregnada de poesía, se aproxima a reflejar la magnitud de la pregunta planteada por Viola: ¿Qué quieres hacer de tu vida cuando te veas a ti mismo mirando a los ojos de su finitud, cuando te encuentras encerrado entre la aparente vastedad que media entre el nacimiento y la muerte? Estas tres imágenes, por lo tanto, en un primer momento trazan un eje de temporalidad horizontal, armando una imagen dialéctica que rebosa tensión, merced a la angustia emocional que es capaz de transmitir al espectador la contemplación de los confines de la existencia. Constituyen una imposible imagen estereoscópica de la vida en la que se solapa el pasado más remoto y el futuro más allá del cual no hay nada, creando con ello una profundidad de campo temporal en la obra que abarca la totalidad de los límites del ser humano. Es por lo tanto una obra, si bien formalmente simple, tremendamente ambiciosa en términos de la experiencia que plantea al espectador. Pues, en este caso, lo que se busca deconstruir no es otra cosa que el sentido de la vida.

## b) El instante existencial

Probablemente, la aproximación que hemos hecho de la muerte como un existencial capaz de reorientar al ser humano, no sería compartida totalmente por Viola –en especial el carácter conclusivo del que esta goza en la filosofía de Heidegger y, por ende, su capacidad de servir como punto de referencia a la existencia–. Como ya hemos visto anteriormente en esta tesis doctoral, su espiritualidad personal se halla más cercana a creencias orientales que tienden a relativizar la importancia del deceso como *telos* de la existencia<sup>226</sup>. No obstante, existen similitudes manifiestas entre ciertos razonamientos de Heidegger y algunas afirmaciones de Viola. Tomemos, en primer lugar,

---

<sup>226</sup> Nicoletta Isar defiende al respecto que:

Vida, muerte, nacimiento y renacimiento, y el amor no son sino un solo gran poema para Viola, el poema de la inmortalidad. Ciertamente no hay una muerte o un dolor definitivo en su visión, sino una fase o un umbral que uno debe cruzar, un camino hacia la purificación (Isar, 2009: 346)

las conocidas líneas de *Ser y Tiempo* en las que se afirma que “la muerte es una manera de ser de la que el Dasein se hace cargo tan pronto como él es. Apenas un hombre viene a la vida ya es bastante viejo para morir” (Heidegger, 2009: 262). Comparémoslo con la siguiente opinión expresada por Viola en una entrevista: “la finitud es realmente la esencia sobre la que trata estar vivo. Un niño nace, e inmediatamente la mortalidad ha sido creada delante de tus ojos” (Viola, 1995: 180). Las similitudes son manifiestas, pero, más allá de las mismas, nuestro interés no es el de juzgar la correspondencia entre los escritos de Viola y sus obras, sino el de analizar las obras que hemos seleccionado desde la experiencia ante las mismas y las consecuencias en la temporalidad del visitante. Por ello no podíamos dejar de cuestionarnos la innegable instancia de la muerte en la vida y como esta es capaz de condicionar la existencia entera. Una vez acotados los dos polos que encuadran *Nantes Triptych*, es el momento de tomar en cuenta las imágenes de la pantalla central y la influencia de las mismas en el contexto que hemos venido trazando en las páginas anteriores.

En primer lugar consideraremos el papel del elemento acuático en el que se desenvuelven las figuras proyectadas en la parte central del tríptico. Este ha de entenderse, al menos parcialmente, como un elemento metafórico, como una “superficie que amén de reflejar el mundo externo actúa como una barrera hacia otro mundo. Sin límites no se crea energía” (Viola, 1995: 180); Una especie de interregno entre los dos extremos del nacimiento y la muerte, la brecha entre vida y no vida (Walsh, 2003: 52). El agua, con sus resonancias oceánicas, deviene no solo un medio en el que vemos a un ser humano hundirse o luchar por ascender, sino el absoluto intersticio entre nacimiento y muerte. Es el medio en el que se amalgaman y dialogan todas las posibilidades concebibles entre existir y no existir, pero también es la eternidad de lo inconmensurable y la propia naturaleza fluida de lo temporal hecho elemento sensible. Debido a todas estas reverberaciones, esta ya no es solo una imagen intersticial, tal como la entendiera Deleuze, sino una presentación de la existencia en su conjunto como intervalo entre el venir a la vida y el abandono de la misma. Lo acuático es el dinamismo y fluidez absoluta del tiempo, tal como lo expone Maria Rosa Sossai:

Un tema recurrente en el trabajo del artista [Viola] es el agua: un reconocimiento del papel crucial que este elemento juega en la iconografía de los grandes maestros de la pintura, y de su valor como fuerza natural dinámica. En su fluir, el agua evoca el pasar del tiempo, tal como lo hace el medio líquido del color aplicado al lienzo, o, como Viola apunta, el fluir de los electrones (Sossai, 2012: 29).

En relación con ello, ya hemos hecho mención a algunas de las declaraciones de Viola en las que equipara la temporalidad de nuestra existencia con un vivir sumergidos en el agua (Viola, 1995: 80), y las referencias tanto relacionadas con lo sublime en un tono general<sup>227</sup> como, en el ámbito de la vida del propio Viola<sup>228</sup>. Teniendo en cuenta todo este bagaje de relaciones, lo que ahora nos interesa abordar es cómo se mezclan estos elementos en la interpretación del papel jugado por las figuras sumergidas en el contexto de la obra. Pues nuestra idea es que esos seres humanos que se nos muestran, en sus diversas reacciones y actitudes ante la situación en la que se hallan<sup>229</sup>, encierran una suerte de opción abierta para el espectador; una elección que responderá a una actitud ante los aparentes límites acotados por *Nantes Triptych* mediante las proyecciones de nacimiento y de muerte que la circunscriben.

En primer lugar, la figura del ser humano sumergido en agua desempeña una gran importancia en las obras de Viola, como queda atestiguado por las numerosas ocasiones en las que ha empleado y sigue empleando

---

<sup>227</sup> La relación entre las obras de Bill Viola y lo sublime es explorada profundamente en *Piercing to our inaccessible, inmost parts* (Freeland, 2004).

<sup>228</sup> Su ya referida experiencia de infancia en la que casi perece ahogado y que, sin embargo, fue vivida por él como algo místico y casi liberador (Walsh, 2003: 50).

<sup>229</sup> Para un análisis en profundidad de cada una de las escenas, consultar Mennekes, 1999: 227-228. Lo que nos interesa es que la primera grabación concluye con la figura abandonando la escena hacia el lado derecho de la pantalla —el de la muerte—, mientras que las otras, más calmada o violentamente, acaban desapareciendo por el límite superior del espacio de proyección. Algunas lo hacen mediante movimientos voluntarios, mientras que la última, lo hace gracias a “un poderoso vórtice: una especie de remolino empuja el cuerpo hacia arriba dinámica y poderosamente” (Mennekes, 1999: 228).

variaciones de la misma<sup>230</sup>. Sin embargo, en *Nantes Triptych* las interpretaciones se ven influidas por las otras dos imágenes que rodean a las figuras subacuáticas. Debido a las inescapables fronteras marcadas por los paneles laterales, “solo hay dos direcciones para los movimientos en esta obra: hacia arriba o hacia abajo” (Mennekes, 1999: 231). Tenemos, por lo tanto, un nuevo eje, en este caso vertical, que opera en la video instalación. El cual viene a sumarse al horizontal que apuntáramos. Si bien hay que tener en cuenta que el vertical es el que se halla abierto y el horizontal truncado por el carácter inicial y terminal del nacimiento y de la muerte respectivamente. Ya no estamos hablando solo de la linealidad de la existencia que se podría leer, de izquierda a derecha, como nacimiento, ser-en-el-mundo y muerte, sino de la emergencia de una verticalidad que marca diversas opciones – encarnadas en las figuras sumergidas– ante la presentación imposible de una visión sincrónica de la totalidad de la duración de la existencia. El visitante es obligado a contemplar lo que concebimos como límites de la vida, dejándole abierta tan solo la posibilidad de identificarse con unos seres humanos que parecen pugnar por no ahogarse. Esto parece responder a la voluntad expresa de Viola de explorar lo que él denomina como “imágenes de poder”, las cuales son explicadas del siguiente modo:

He descubierto que grabaciones directas y crudas en nuestro contexto actual pueden tener gran poder. Estas experiencias esenciales son universales, profundas y misteriosas, y permanecen como ecuaciones sin resolver en la sociedad contemporánea [...] Son misterios en el sentido más puro de la palabra, no se supone que hayan de ser solucionados, sino experimentados y habitados. Esta es la fuente de su conocimiento [...] Estas “imágenes de poder” son como llamadas a despertar, y creo que hoy en día hay una necesidad de despertar el cuerpo antes de poder despertar la mente (Viola, 1995: 250-251).

---

<sup>230</sup> Ya en una de sus primeras obras de video como es *The Reflecting Pool* (1977), podemos encontrar, si bien tratado de otro modo, la figura humana que se sumerge en el agua. Posteriormente, en *The Passing* (1991) son utilizadas algunas de las mismas imágenes que son vistas en el panel central de *Nantes Triptych*. También, en *Eternal Return* (2000) o *Five Angels for the Millenium* (2001), asistimos a reelaboraciones de lo que se puede considerar un motivo iconográfico característico de un número significativo de las obras de Bill Viola.

Resulta coherente por ello entender que hay una llamada a emerger a otra conciencia de la existencia en *Nantes Triptych*, una interpelación a “sobreponerse el aparente sinsentido del mundo moderno y de la vida humana” (Mennekes, 1999: 232). Esta idea, apuntada por Viola y concretada por Friedhelm Mennekes, nos vuelve a poner cerca de la filosofía de Heidegger. Una vez superado el shock inicial de la muerte y su correlato con la idea heideggeriana del estar-vuelto-hacia-la-muerte, la posibilidad que emerge es la de involucrarse con lo mostrado en la pantalla central, y su verticalidad existencial.

Las cinco grabaciones de las figuras sumergidas presentan un elemento común: durante una extensión variable de tiempo todas reflejan a sujetos sumidos en la pasividad, en un dejarse ahogar en lo que podríamos entender como el seno del existir. Esta actitud es propia de un sujeto que no lucha, que deja de cuidar su existencia. Es un Dasein, por entroncar con Heidegger, que no es propiamente tal, sino que “está *disperso* en el uno y debe llegar a encontrarse” (Heidegger, 2009: 148). Es el *das Man* para el que la muerte era aquello que acontecía a los otros y la vida algo para lo que cree que siempre tiene aún tiempo. Esta renuncia a tomar cuidado de uno mismo conlleva a su vez un distanciamiento de lo realmente importante, caracterizado por que “cuanto más inadvertido quede este modo de ser para el Dasein cotidiano, tanto más originaria y tenazmente opera en él” (Heidegger, 2009: 146).

Tomando esto en consideración, no resulta demasiado aventurado trazar un paralelismo entre este ser-sí-mismo cotidiano que se observa en la pantalla central de *Nantes Triptych* y la propia existencia rutinaria del espectador que se sitúa ante la video instalación. No parece de ningún modo casual que las cinco secuencias del panel central comiencen con un ahogamiento ante el que no se muestra signos de lucha. Siguiendo nuestra interpretación de la obra, estas imágenes están llamadas a remedar el ser cotidiano del visitante que las observa. Este sumirse en la vida sin luchar por tomar conciencia de lo limitado de la misma, renunciando a tomar las riendas de la propia existencia, es una

tendencia natural del Dasein<sup>231</sup> que existe como *das Man*, por mor de su necesidad de aliviarse de responsabilidades y poder vivir más despreocupadamente la vida cotidiana (Heidegger, 2009: 147).

En este eje vertical que ahora estudiamos es la propia figura la que pudiera entenderse que es una ejemplificación del *das Man*. Reforzando con ello la posibilidad de que entre los que se ahogan y el espectador se produzca una identificación merced a la fuerza de las “imágenes de poder” que busca presentar Viola en *Nantes Triptych*, y a la propia experiencia ofrecida en un primer momento por las imágenes laterales. Por tanto, una vez más, como apuntara Viola en el fragmento que citáramos al comienzo de la discusión de *Nantes Triptych*, el espectador, observando al otro lado del video, no tarda en verse a sí mismo. Forzados por las fronteras inalienables de nacimiento y muerte, pareciera que son los seres humanos que moran en ese mundo subacuático, grisáceo y pleno de luces y sombras, los que tienen que buscar un modo de escapar, cuando, en realidad, animándoles e identificándose con esa lucha, es el que está ante la obra el que pugna por buscar una salida. Pues, no en vano, “el panel central de *Nantes Triptych* apunta a algo más: un ahogarse, más que físico, metafísico [...] Lo que vemos en estas escenas, quizá, es un ahogamiento del alma” (Elmarsafy, 2008: 135).

Y ante ese ahogamiento, que es tanto ajeno como propio, las grabaciones proyectadas en el centro del tríptico recogen y exponen todo un abanico de diversas reacciones. Los hay que tratan de desembarazarse de sus vestimentas, los hay que bracean como si algo les hubiera sobresaltado, incluso hay una figura concreta que, en un momento de paroxismo, extiende un brazo hacia el lugar en el que se encuentra el visitante; como si conminara a este a agarrarle de la mano, a sacarle de la corriente, a que le libre de tener que fallecer en ese

---

<sup>231</sup> Heidegger ahonda y expande esta idea en los siguiente términos:

Gozamos y nos divertimos como *se* goza; leemos, vemos y juzgamos sobre literatura y arte como *se* ve y *se* juzga; pero también nos apartamos del ‘montón’ como *se* debe hacer; encontramos ‘irritante’ lo que *se* debe encontrar irritante. El uno, que no es nadie determinado y que son todos (pero no como la suma de ellos), prescribe el modo de ser de la cotidianidad (Heidegger, 2009: 146).



hundimiento de un cuerpo que deviene el hundimiento de un alma. Por ello el resurgir, la emergencia hacia el límite superior de la pantalla que es llevada a cabo por varias de las figuras, puede ser sentido como una consecución del escaparse a los dictados de la pasividad ante la existencia: una recuperación de la voluntad de actuar para con uno mismo. El nacimiento y la muerte siguen ahí, pero la persona que estábamos viendo pareciera que ha logrado ir más allá de la tiranía limitante del alfa y del omega de la existencia. Se habría convertido en un Dasein con existencia propia. Ya que, cuando el Dasein existe de este modo, ocurre que “nunca pierde el tiempo y que ‘siempre tiene tiempo’” (Heidegger, 2009: 423).

¿Pero quién o qué hace este llamamiento a emerger de la cotidianeidad? ¿Qué es lo que pareciera llamar por su nombre al espectador cuando este se encuentra ante *Nantes Triptych*? ¿Qué le hace sentir que él y el ahogado son uno y el mismo debatiéndose entre las barreras del parto y del deceso? En un breve texto de Rumi, recogido por Viola, tenemos una primera clave: “A cada momento un mundo nace y muere, y has de saber que para ti, con cada momento viene la muerte y la renovación” (Viola, 1995: 42). Este es un saber que, de interiorizarlo, convierte en porosas las anteriormente infranqueables fronteras de las pantallas liminales de la video instalación. Es una formulación preñada de misticismo sufi pero que no se aleja conceptualmente del fragmento que acabamos de recuperar de Heidegger. Si se sigue la exhortación de Rumi a considerar cada instante como una posibilidad tanto de fin como de comienzo, no resulta descabellado extrapolar que, de hacer propia esta idea, siempre se estará a tiempo para agarrar la vida propia por las riendas. Si seguimos este camino, la respuesta a la pregunta de quién formula la llamada a deshacernos de nuestra mundana visión de la existencia, es una y la misma tanto para Viola como para Heidegger: la conciencia.

Ya hemos dejado claro en numerosas ocasiones que, según las propias palabras de Viola, toda su obra termina por ser una llamada a la conciencia mediante el ofrecimiento de una temporalidad desacostumbrada e incierta preñada de emociones, pero es que el

Heidegger de *Ser y Tiempo* coincide con esa capacidad vocativa de la conciencia. El Dasein “está *perdido* en el uno, primero debe *encontrarse*. Y para poder de algún modo encontrarse, debe ser ‘mostrado’ a sí mismo” (Heidegger, 2009: 285). Y no es otra sino la conciencia la que da a entender, la que abre el verdadero ser del Dasein, la que llama, pues

para que este quebrantamiento sea posible se requiere una interpelación de carácter inmediato. Esta llamada quebrantará la escucha del uno en el que el Dasein se desoye a sí mismo si logra despertar, en virtud de su propio llamar, una escucha de características enteramente contrarias a las del escuchar perdido en el uno. Si éste se aturde en el “bullicio” y la equivocidad de la siempre “nueva” habladuría cotidiana, la llamada ha de llamar silenciosa e inequívocamente, sin dar lugar la curiosidad. *Aquello que da a entender llamando de esta manera es la conciencia* (Heidegger, 2009: 288).

El presente párrafo hilvana numerosos de los intereses que hemos ido tratando, en concreto en *Nantes Triptych* y casi podríamos decir que, en general, en las obras que hemos discutido de Bill Viola. La conciencia es aquello que llama, lo que nos saca del existir cotidiano. La conciencia es la chispa que “no es ni puede ser jamás planificada, preparada ni ejecutada en forma voluntaria *por nosotros mismos*. ‘Algo’ llama inesperadamente e incluso en contra de la voluntad” (Heidegger, 2009: 292). Pero la llamada de la conciencia que tiene por destinatario el sí-mismo, parte también de sí mismo: es una autollamada, es el Dasein llamándose a su recuperación<sup>232</sup>. Por ello solo puede ser la conciencia del espectador, ante esas emociones de ahogo y de angustia existencial provocadas por lo que está sintiendo, la que acuda al rescate –al *cuidado*– de sí misma.

La desazón que permanecía imperceptible para uno mismo ante el olvido de nuestra condición íntima mortal se hace patente, dando la oportunidad de tomar en cuenta la posibilidad de reorientar y de repensar la existencia. Dándose a sí misma la oportunidad de retomar el

---

<sup>232</sup> “Ese que llama es el Dasein en su desazón, es el originario y arrojado estar-en-el-mundo experimentado como un estar fuera de casa [*als Un-zuhause*]” (Heidegger, 2009: 293).

poder sobre sí en un instante que adquiere con ello tintes kairológicos. Pues se sale de la pasividad de un tiempo cronológico e intercambiable y se accede, mediante esa aceptación de la llamada, a una plenitud de la existencia, a una forma de ser propia, en la que es posible hacerse cargo de la globalidad de la propia vida.

Pero la conciencia no dice nada en concreto, sino que, ante la contemplación de *Nantes Triptych*, tácitamente, puede llegar a conminar al espectador a que se cuestione si ese existir flotante y despreocupado es de verdad suficiente. La conciencia no dice qué hay que hacer, sino que calla<sup>233</sup>, pero mediante este desasosegante silencio revela lo que no está ahí. Consigue hacer palpable que quizá no se está luchando por escapar de la corriente, que, anestesiado en la falsa confianza que da ser uno más, el uno no hace sino olvidarse de que lo que está observando en la pantalla no es algo ajeno, sino que es la estructura esencial de la vida.

La video instalación, por lo tanto, puede ser considerada como un impulso para despertar a la posibilidad de otro modo de concebir la existencia. Un existir capaz de contemplar cara a cara las fronteras de la vida. Es entonces cuando cobra sentido la reflexión sobre lo que Viola definió como “imágenes de poder”. *Nantes Triptych* en su conjunto es una imagen de poder encaminada a provocar una autorreflexión de la conciencia en la que esta se despierta a sí misma. Esa mano de una de las figuras que se ahoga ante nosotros y que pareciera pedir ayuda podría interpretarse como una condensación de este aspecto de la obra, como una representación vicaria de la propia conciencia del espectador llamando al Dasein a que abandone su condición de *das Man* y que reconfigure su existencia encaminándola hacia su más íntimo poder-ser.

Está claro que Heidegger en su análisis no abunda en la posibilidad de que sea un objeto externo al propio Dasein el que se revele capaz de

---

<sup>233</sup> Sobre la llamada del callar defiende Heidegger que la llamada no relata ningún hecho, ella llama sin ruido de palabras. La llamada habla en ese modo desazonante que es el *callar*. Y habla así tan solo porque la llamada no llama a entrar en la habladuría pública del uno, sino que, *sacando de esta, llama al silencio del poder-ser-existente* (Heidegger, 2009: 293).

provocar esa llamada autorreferencial de la conciencia, pero, debido a sus temáticas, y a la potencia con la que estas son tratadas, defendemos que *Nantes Triptych* o *Room for St. John of the Cross* –la cual aún ha de ser discutida en profundidad– poseen esa capacidad de permear en el espectador y funcionar como espoleta de la vocación; rompiendo incluso la dualidad objetivo-subjetivo criticada por Heidegger<sup>234</sup>. Por su capacidad para calar en el espectador mediante su marcado carácter emocional, poseen la fuerza suficiente para entremezclarse con este de tal modo que provocan un afectarse de uno mismo por uno mismo. Lo cual lleva a que lo visto en la obra no sea percibido como un elemento externo, sino que se viva como una expansión del propio ser-en-el-mundo de quien está ante ellas. Siendo factible que se produzca una experiencia en la que “la conciencia se revela como llamada al cuidado” (Heidegger, 2009: 294).

Sin embargo, una vez discutido esto, aún queda por discernir cómo está vinculada esta interpelación de la conciencia, que pareciera despertar ante los ahogados que se mecen entre nacimiento y muerte, con la temporalidad. Si el agua es el tiempo, ¿qué diferencia hay entre abandonarse a la corriente y luchar por salir a la superficie? ¿Por qué decimos que mora en *Nantes Triptych* la posibilidad de un instante que reoriente la existencia?

La conciencia, de acuerdo a Heidegger, llama a un comprenderse, a “un cierto conocimiento acerca de sí mismo” (Heidegger, 2009: 303). Puede producir, por lo tanto un cambio que acerque al visitante hacia su ser más propio. Este puede llegar a comprenderse de un modo íntimo, puede darse cuenta de algo que se ha estado negando a aceptar, puede enfrentarse cara a cara con sus miedos. Son posibles tantas circunstancias como espectadores y momentos. Lo que nos importa en este caso es que la obra, por esa directa presentación del *koán* del

---

<sup>234</sup> David Couzenz Hoy, a quien tantas veces hemos recurrido en estas páginas, defiende que

el término Da-sein, con el guion, es un modo técnico de poner de relevancia que solo mediante la formación del mundo podría un individuo aparecerse a sí mismo como una entidad en ese mundo. Subjetividad y objetividad son, por lo tanto, elementos derivados no originarios (Hoy, 2012: 65)

misterio de la vida, puede despertar algo y, con ello cambiar el mundo del visitante. O, por decirlo con Heidegger, se puede producir una aperturidad, una comprensión que, en el momento en que ocurra, reestructure la existencia más allá del momento preciso que esta ha tenido lugar. La idea merece ser citada en su totalidad: “Al Dasein le pertenece esencialmente que, con la aperturidad de su mundo, él quede abierto para sí mismo, de tal suerte que el Dasein *se comprende* desde siempre” (Heidegger, 2009: 289). Ese “desde siempre” creemos que es de importancia capital, porque nuestra interpretación defiende que las consecuencias de escuchar la llamada de la conciencia no entienden de linealidad del tiempo. Cuando se escucha lo que esta tiene para revelar para el sí mismo, se desvanece la posibilidad de seguir igual, pues

La llamada no necesita buscar primero a tuestas al que ha de ser llamado, ni requiere signos para reconocer si él es a quien se alude o no. Los “errores” no nacen en la conciencia por una equivocación de la llamada, sino tan sólo por la manera como la llamada *es escuchada*: porque, en vez de ser comprendida propiamente, es llevada por el uno-mismo a un monólogo negociador, y tergiversada en su tendencia aperiente [*Erschließens*] (Heidegger, 2009: 291).

Este último término *Erschließens* se halla íntimamente relacionado con el de *Erschlossenheit* en la terminología de Heidegger. El primero consigna una acción de la que el segundo es el resultado. El primero ha sido traducido como “tendencia aperiente” o como “abrir” y el segundo como “aperturidad”. Lo que nos interesa es que “significa el hecho de que el Dasein está abierto, entiéndase: abierto al mundo, abierto a sí mismo, abierto a los demás Dasein y, sobre todo, abierto al ser” (Heidegger, 2009: 434). Es mediante esa posibilidad de la llamada de la conciencia de abrir el Dasein en su temporalidad, que se puede reconducir a uno mismo, que se puede conocer *desde siempre*, pues siempre está a tiempo de recuperar su íntimo ser.

No obstante, volviendo al párrafo de Heidegger en su conjunto, se aprecia en sus palabras un hálito de oportunidad y de ofrecimiento conferido a la llamada de la conciencia. Esta, del mismo modo que *Nantes Triptych*, no impone la respuesta. Se queda en una callada mano

tendida que posibilita salir del olvido existencial en el que habitualmente se vive. Pero es el espectador quien tendrá la última palabra para emplear ese potencial transformador que siempre ofrece la comprensión de uno mismo, el modo en el que este proceso arroje luz tanto retrospectivamente como hacia el futuro. Estamos pues, ante un instante, capaz de reconducir la existencia. ¿Hacia dónde? Hacia una mayor comprensión de sí mismo por parte del que se enfrenta a la video instalación. Lo que sacará de ello, solo de él depende.

Como conclusión, creemos que *Nantes Triptych* continúa la vía tantas veces utilizada de tensar la temporalidad del espectador, en este caso mediante la presentación de una inestable dialéctica entre nacimiento y muerte de enorme intensidad. Es decir, es una obra que lo que busca deconstruir es la temporalidad como existencia. Para ello ofrece una contraposición a estas fronteras absolutas: unas figuras ahogándose en un medio marino que linda tanto con lo instantáneo con lo eterno. Tenemos pues un regreso que nos lleva desde el tiempo del instante hasta los límites de la vida armado en un doble eje cronológico existencial. Lo que se puede producir gracias a la intensidad emocional de las imágenes es esa llamada llamada de la conciencia llamándose a sí misma a salir de la inacción y de la inautenticidad. Siendo esta una convocatoria de marcado carácter kairológico. No en vano es una oportunidad que puede tomarse o no, que exige un ponerse en marcha y que afecta al espectador, pues puede llegar a ser capaz de orientar o, utilizando palabras más grandilocuentes, de redimir una existencia. Pues esta llamada lo que ofrece es una aperturidad en el seno del Dasein, una comprensión mediada por lo emocional y que puede tener efecto no solo en el ahora sino en el modo de mirar e interpretar toda la propia vida. Lo cual no resulta desmesurado si tenemos en cuenta que lo que *Nantes Triptych* pone ante nuestros ojos no es sino las coordenadas de la mortalidad.

Viola —en unas palabras que armonizan profundamente con algunas de las ideas que hemos rescatado de Heidegger—, afirma que, precisamente, “es la conciencia de nuestra propia mortalidad lo que define la naturaleza de los seres humanos, al ser en esencia la *condición humana*”

(Viola, 1995: 278). Pero esta condición mortal, por ser “una posibilidad de ser de la que el Dasein mismo tiene que hacerse cargo cada vez” (Heidegger, 2009: 267), paradójicamente, puede llegar a ser también dadora de vida, pues “algo que no es resoluble y no tiene una respuesta da vida porque anima a uno a continuar con la búsqueda” (Viola, 1995: 177). Esta inconmensurable oposición entre vida y muerte es, probablemente, lo que está en el origen de esa capacidad que posee *Nantes Triptych* de poder llegar a resquebrajar y renovar algunas de las más íntimas creencias de quien se acerca a la obra. Y, como acabamos de ver en este párrafo, existe una cercanía tal entre ciertas ideas de *Ser y Tiempo* y la obra de Viola, que nos hace comprender cómo una obra de arte puede tener una hondura tal que mueva al sentir y al reflexionar sobre algunas de las cuestiones fundamentales de la existencia humana,

## **8.2 *Room for St. John of the Cross*: La unificación de la experiencia de la temporalidad y de la conciencia**

*Room for St. John of the Cross* es nuestra estación final en la trayectoria que hemos trazado con el fin de desentrañar esa madeja de presentación temporal y su efecto sobre la temporalidad y la conciencia en un periodo de la producción artística de Bill Viola. Durante el transcurrir de este itinerario hemos ido cerrando el círculo hasta llegar a la posibilidad de la vivencia de un instante kairológico que adquiere consecuencias existenciales. El cual es capaz de abrirse y de amparar bajo su cariz transformador la totalidad de una vida. Ese, como hemos visto, es el tema fundamental de *Nantes Triptych*. Por ello, cabe preguntarse, ¿Qué otra cosa puede aportar a esta discusión la video instalación que nos disponemos a analizar?

Creemos que puede ofrecer algunos mecanismos que complementan aspectos que *Nantes Triptych* eran meramente apuntados. Ya que, pese a la anterioridad cronológica de *Room for St. John of the Cross*, defendemos

que una contemplación de esta a la luz de las conclusiones obtenidas tras el análisis del perturbador tríptico ofrece gran interés. Allí donde la anterior ofrecía al espectador las figuras de los ahogados como únicos asideros que permite un escape vertical de la concepción horizontal de nacimiento y muerte como barreras limitantes de la existencia humana, la video instalación inspirada en la vida y obra del poeta y místico español<sup>235</sup> va un paso más allá.

En *Room for St. John of the Cross* ya no estamos hablando de la existencia en general a la luz de sus fronteras biológicas, sino de una obra que se preocupa en provocar una auto exploración de las posibilidades de aprender a vivir con uno mismo aun en las más penosas circunstancias externas. Por ello esta es una video instalación que pareciera tener lugar exclusivamente en el eje vertical de *Nantes Triptych*; como si este se hubiera expandido hasta originar un recinto capaz de permitir una experiencia de primera mano de esta ascensión trascendental alejada del transcurrir normal del tiempo. Esto es conseguido al crear una habitación dentro de una habitación, que llama a otra temporalidad en el corazón del tiempo; una desde la que todo sea visto en distinta perspectiva. Con este fin al espectador que se adentre en *Room for St. John of the Cross* se le enfrentará con un espacio que oscila entre la ensordecedora y tumultuosa periferia existencial en la que habitualmente se vive y el centro callado, solitario y pleno que debemos aspirar a experimentar para tomar conciencia de uno mismo; pues, como él mismo explica:

Antes de pensar en la obra [*Room for St. John of the Cross*] alcancé una comprensión: el estado de tumulto interior que uno constantemente lucha por aplacar no es algo que deba ser “curado”. En vez de eso, estas tempestades interiores deben ser aceptadas como fuente de poder. Uno solo necesita encontrar el calmado centro en su interior (Zeitlin, 1996: 101).

---

<sup>235</sup> “Viola basa su instalación [*Room for St. John of the Cross*] no solo en los poemas sino también en la biografía de San Juan de la Cruz” (Wettengl, 1999: 252).



Estamos por lo tanto hablando de una obra encaminada a hacer posible al espectador una mayor comprensión de su sí-mismo más íntimo, una creación destinada a ofrecer la vivencia de la quietud en el centro de la vorágine y desde allí actuar con una mayor comprensión global de su propia existencia. Por ello *Room for St. John of the Cross* puede ser considerada como la encarnación más pura de ese gran tema que hemos visto que vertebra las obras de Viola que hemos analizado en esta tesis doctoral: aprender a abrazar el flujo inestable de la temporalidad como algo enriquecedor y renovador. En *Room for St. John of the Cross*, el espectador no deambula por la representación de un lugar físico, sino por una especie de tiempo cero y lugar cero de su existir. Se hallará el visitante, pues, en un entorno en el que la temporalidad está más cerca de su fuente. El punto desde el que sus efectos en la conciencia pueden ser sentidos y escrutados más intensamente.

*Room for St. John of the Cross*, es la única video instalación de Viola de las estudiadas en esta tesis en la que no aparecen figuras humanas en las imágenes –siempre que tomemos *Buried Secrets* como conjunto—. Lo cual es coherente con las ideas de Viola, pues la persona última a la que y de la que habla la obra no es sino aquel que está situado en su interior: el visitante. Es por ello un lugar peligroso, porque busca acercarse al germen de nuestro estar-en-el-mundo y por eso mismo puede desestabilizar al visitante, tal como relata Jean-Cristopher Ammann que le ocurriera cuando la visitó en Nueva York en 1983:

Recuerdo bien el shock que sentí cuando visité *Room for St. John of the Cross* [...] En el medio de la sala vi una pequeña casa de piedra con una única ventana rodeada de cordilleras de montañas agrietadas, barrancos y nubes amenazadoras. En esta casa había una simple mesa, en la cual se encontraban una jarra con agua, un vaso y un monitor. [...] Si uno mete su cabeza a través de la pequeña ventana, el ruido de la tormenta desaparecía abruptamente y se daba cuenta súbitamente de que las hojas se movían calmadamente, casi imperceptiblemente, en el viento. [...] Aquel día no pude mirar nada más [...] Regresé a mi hotel atravesando las calles de Nueva York, que parecían ser todo un mundo de amplios precipicios en una cordillera montañosa, llevando en mi corazón las hojas temblorosas de esa desolada y noble llanura (Viola, 1995: 15-16).

Este testimonio da fe de aquello que queremos discutir: la posibilidad de ciertas obras como *Nantes Triptych*, *The Greeting* o, en este caso, de *Room for St. John of the Cross*, de dejar una profunda huella emocional en sus espectadores. Con este fin no solo ahondaremos en otras ideas de Martin Heidegger más allá de las ya tratadas, sino que, fundamentalmente, recurriremos a Maurice Merleau-Ponty. Nos interesa de él su defensa de la inseparable vinculación entre sujeto y temporalidad, su interés en la dialéctica como un fenómeno oposicional en el que el quiasma que se presenta es mucho más importante que la posibilidad de cualquier síntesis y su refundación del concepto, tomado de la filosofía de Heidegger, del *Ek-stase*. Especialmente cómo lo utiliza para ahondar en la importancia de la dimensión presente en la experiencia de lo temporal. Ellos dos serán, por tanto, nuestros guías fundamentales a la hora de asomarnos a esa paradójica prisión liberadora para la existencia que es *Room for St. John of the Cross*.

### **a) Una dialéctica que alumbra el ser**

Viola, en esas palabras sobre *Room for St. John of the Cross* que acabamos de citar, puntualizaba que no debemos comprender la obra como un proceso en el que para alcanzar la paz interior haya que abandonar el ruido externo, pues este no es algo que, de acuerdo a su consideración, haya de ser erradicado. Pero esto no solo lo afirma, sino que lo pone en práctica en la video instalación, pues la arquitectura de la misma no permite en ningún momento al espectador adentrarse totalmente en el calmado espacio interior, sino, tan solo, introducir, trabajosamente, la cabeza en él. Es decir, incluso cuando está oyendo la calmada recitación de los poemas de San Juan de la Cruz y contempla en el monitor la montaña inmóvil, la mayor parte de su cuerpo se hallará en el espacio circundante en el que reina la tormenta y el movimiento desahogado de las proyecciones de las montañas. No existe un lugar definitivo de descanso, no existe una síntesis sobre la que contemplar de un modo resuelto el par tesis/antítesis. Esta idea, si damos el salto a la filosofía,

se hermana perfectamente con la idea de la dialéctica tal como es defendida por Maurice Merleau-Ponty:

[La dialéctica] no se formula en sí misma como sucesivas afirmaciones que deben ser tomados tal como se presentan; cada afirmación, para que sea cierta, debe de referirse, a través de todo el movimiento, a la fase de la que surge y tiene sentido pleno solo si toma en cuenta no solo lo que dice expresamente, sino también su lugar en el todo que constituye su contenido latente (Merleau-Ponty. 1964: 122)

Merleau-Ponty defiende la necesidad de que el pensamiento dialéctico, para que sea efectivo, regrese continuamente sobre sus pasos, abrazando la diferencia e inestabilidad entre los supuestos sin intentar anular este precipicio en una tercera formulación sintética. Pues, aunque intentara soldar estas desemejanzas, fracasaría irremediabilmente en el intento, ya que la dialéctica “nunca ha sido capaz de formularse a sí misma en tesis sin desnaturalizarse a sí misma” (Merleau-Ponty, 1964: 122). Esta no resolución es lo que permite la aperturidad renovadora en el buen pensar dialéctico, y, de este modo, acercarse a la verdad, asumiendo la forzosa pluralidad, la ambigüedad y la transformación constante<sup>236</sup>. Ya que, según su célebre frase, la “filosofía es la reconversión del silencio y de la palabra el uno en el otro” (Merleau-Ponty, 1964: 169).

Todo ello apunta a un dinamismo que no nos debe resultar extraño a estas alturas de la discusión sobre la obra de Viola, pues hemos prestado atención en todo momento a su concepción de la temporalidad, y de todo proceso consciente que de ella emana, como flujo; hasta el punto de afirmar que “ser consciente del tiempo te introduce en el mundo del proceso” (Viola, 1995: 173). Pero más allá de esto, creemos que esta idea es extrapolable al conjunto de la producción artística de Viola, pues

---

<sup>236</sup> En concreto, esta forma de proceder dialéctico es denominado por Maurice Merleau-Ponty como hiperdialéctica [*hyperdialectique*], el cual es un pensamiento que al contrario [que la mala dialéctica], es capaz de alcanzar la verdad, porque contempla sin restricciones la pluralidad de relaciones y eso que llamamos ambigüedad. La mala dialéctica es aquella que cree recomponer el ser mediante un pensamiento tético, por un ensamblaje de enunciados, por tesis, antítesis y síntesis (Merleau-Ponty, 1964: 127).

sus obras, tácitamente, abrazan la idea de dialéctica defendida por Merleau-Ponty. Como hemos visto, todas las obras tratadas en esta tesis doctoral buscan generar esa tensión dialéctica irreconciliable, se empeñan en situar al espectador en el quicio inestable de la temporalidad para que, desde allí desande el camino de lo dado por supuesto acerca de la misma.

Centrándonos en *Room for St. John of the Cross*, la idea de Merleau-Ponty nos ofrece una llamada a no considerar la obra como una vía de un solo sentido, sino como un complejo equilibrio del que no se ha de buscar resolución entre ruido y calma, entre blanco y negro y color, entre exterior e interior, entre silencio y palabra. La video instalación contendría, según nuestra interpretación, un ofrecimiento destinado a aprender a poder tomar distancia incluso en el seno de la tormenta, pero sin olvidarnos que nunca debería de desearse abandonar definitivamente el tortuoso mundo exterior. Si volvemos a Heidegger por un momento, podríamos trazar otro paralelismo con su discusión sobre la caída y la condición de arrojado. Para ello tomemos en consideración el siguiente párrafo:

La estructura ontológico-existencial de la caída sería también mal entendida si se le quisiera atribuir el sentido de una mala y deplorable propiedad óptica que, en una etapa más desarrollada de la cultura humana, pudiera quizá ser eliminada. [...] El fenómeno de la caída pone de manifiesto en forma palpable una *modalidad existencial* del estar-en-el-mundo (Heidegger, 1999: 194-195).

Por lo tanto, si sumamos ambas ideas filosóficas a nuestra interpretación, y de un modo coherente a la explicación vertida por Viola, no debemos entender la condición de arrojado —o el ruido ensordecedor en la video instalación— como algo que deba ser eliminado, como algo pernicioso. Sino como una modalidad de la existencia más cotidiana, pero no la única. Por ello siempre hay que considerar los dos espacios de un modo relativo, uno en función del otro, no como recintos aislados. Así, desde la experiencia más contemplativa del lugar pacífico del interior del cubículo se podría llevar a cabo una reflexión no solo sobre la quietud misma sino sobre la

manera de abordar el ruido externo, de tal modo que esta permitiera extraer las coordenadas existenciales necesarias para no perderse cuando el espectador se vea a sí mismo de vuelta al mundo circundante, a la habladuría heideggeriana, a su condición de arrojado a la que siempre se regresa y a la precariedad inherente a la misma.

## **b) El punto cero de la temporalidad y de la conciencia**

Si damos un paso más allá, con la voluntad de centrarnos de un modo más concreto en la discusión sobre la temporalidad y su relación con la conciencia en *Room for St. John of the Cross*, creemos que, de acuerdo con Amador Vega, debemos tomar en cuenta cómo la obra, mediante la contraposición de los numerosos pares dialécticos ya apuntados, busca “captar la quietud a través del movimiento, o –dicho de otro modo– buscar el instante entre el tiempo, buscar la percepción del espíritu sereno a través de la inevitable sucesión del movimiento mental” (Vega, 2007: 99). De nuevo aparecen las dicotomías como elementos que posibilitan una más fructífera exploración de la condición existencial, la quietud tras la tormenta emocional que se discutiera en otras obras como *The Stopping Mind*. Esto se debe a que la arquitectura propia de *Room for St. John of the Cross* obliga a situarse en su interior, a ser-en-el-mundo dentro de ella. No es la presente una obra que pueda ser explorada desde fuera, desde una perfecta perspectiva segura y objetiva, o desde una posición de dominancia, sino todo lo contrario: obliga a un mezclarse con ella, a que la conciencia del sujeto se vea tensada por lo que la obra le impone a los sentidos en forma de torrente de emociones y sensaciones contrapuestas y por lo que evoca en el espectador. Recurriendo a un razonamiento de Merleau-Ponty, podríamos decir que el espacio de *Room for St. John of the Cross*

es un espacio contado a partir de mí como punto o grado cero de la espacialidad. No veo el espacio según su envoltura exterior, lo veo

desde dentro, estoy englobado en él. Al cabo, el mundo está alrededor de mí, no delante de mí (Merleau-Ponty, 2013: 46).

Al introducirse en la video instalación el espectador deja detrás de sí su naturaleza de observador como tal, debido a que no tiene acceso a ningún punto desde el que pueda contemplarla despreocupadamente. En todo lugar tomará conciencia de estar poniendo su ser en movimiento, en todo lugar su conciencia y su temporalidad estarán teniendo una experiencia distinta y que se puede relacionar con las que acaba de tener y con las que tendrá en los distintos lugares del interior de la obra<sup>237</sup>. De este modo podemos decir que *Room for St. John of the Cross* explicita y hace posible una experiencia afín a ciertos preceptos de la filosofía de la temporalidad de Merleau-Ponty, en concreto aquel en el que afirma que “es de la esencia del tiempo estar en proceso de auto-producción, y no estar, nunca, completamente constituido” (Merleau-Ponty, 1945: 474).

Esta ideas son coherentes con los preceptos propios del género de la video instalación, pero en la obra que estamos analizando cobra aún más relevancia, pues el visitante rápidamente constata que nada tiene que ver lo que experimenta cuando accede al espacio periférico de la obra por vez primera –sobrecogido, probablemente, por la sorpresa y la incomodidad del ruido y de la inestabilidad circundantes–, con el alivio que seguramente perciba al introducir su cabeza, aunque tenga que hacerlo incómodamente, por la pequeña ventana. Del mismo modo, es altamente plausible que, cuando abandone ese remanso cercano a la más honda espiritualidad, ya no contemple el caos circundante del mismo modo. Quizá haya sido causado por los poemas que hubo oído, las condiciones formales que buscaban reflejar en cierto modo las del cautiverio de San Juan de la Cruz en una celda, o quizá fue la sosegada montaña que tanto contrasta con las que se encuentran en el exterior. Sea el que quiera que sea el motivo, la experiencia al regresar

---

<sup>237</sup> “[Durante la experiencia de “*Room for St. John of the Cross*”] todo depende de la posición (física y psicológica) que el espectador adopta, dividido mediante el deambular entre el interior y el exterior, numerosos interiores y numerosos exteriores” (Bellour, 1990: 429)

al tumulto externo será distinta respecto a la original. No habrá alcanzado una síntesis dialéctica que le permita dejar atrás para siempre el estado de arrojado —como sabemos, no es esa la finalidad de la obra— sino que habrá vivido cómo las variables circunstancias que lo rodeaban modelaron de un modo palpable su experiencia de la temporalidad, la actividad consciente e, incluso, pudiera ser que ciertos aspectos de sus ideas sobre sí mismo.

Mediante la meditada renuncia a mostrar figuras humanas por parte de Viola en *Room for St. John of the Cross*, mediante el minimalismo iconográfico —la montaña es la única imagen que, de dos modos, se puede observar en las dos pantallas presentes en el recinto—, y mediante la presentación de utensilios esenciales (una mesa, un vaso, la jarra), todo está encaminado a generar esa autorreflexión emocional sobre el modo en el que, inadvertidamente la mayor parte de las veces, es armado el edificio existencial propio de cada uno; las libertades y restricciones para con la vida propia que uno mismo se otorga o se impone. Y todo ello sin perder de vista el referente último que constituye para esta obra San Juan de la Cruz. Especialmente su capacidad para ser libre, para escaparse espiritualmente de la prisión y ser capaz, pese a ese cautiverio físico y material, de componer versos como los del *Cántico Espiritual*. Porque, como defiende Viola en unos textos por él escritos durante la elaboración de *Room for St. John of the Cross*: “Uno es hecho prisionero pero la mente es libre para deambular. Confinamiento solitario / libertad espiritual” (SFMOMA, 1999: s. p.).

Pero, volviendo a la experiencia del espectador, ¿cómo puede vivir este esa autonomía existencial? ¿Cómo puede este tomar las riendas del ahora a partir de la experiencia promovida por una obra que funciona como un lugar mental dialéctico? Nuestra idea es que la clave reside en hacer propia la idea de Merleau-Ponty según la cual “la conciencia despliega, o constituye, el tiempo” (Merleau-Ponty, 1975: 422). En un párrafo que engloba el corazón de su concepción sobre la relación entre temporalidad y conciencia, Merleau-Ponty afirma:

El tiempo es “afección de sí por sí mismo” [*affection de soi par soi*]: aquello que ejerce la afección es el tiempo como empujar y como paso hacia un futuro; lo que es afectado es el tiempo como serie desplegada de presentes; el que ejerce la afección y el afectado son uno, pues el empujar del tiempo no es otra cosa sino que la transición de un presente a otro. Este *ek-stase*, esta proyección de un poder indivisible hacia un elemento que ya está presente, es la subjetividad (Merleau-Ponty, 1945: 487).

Del mismo modo que hemos visto la concepción de Heidegger de la conciencia como aquello capaz de llamarse a sí mismo, Merleau-Ponty sigue esta línea de pensamiento y otorga a la experiencia del tiempo esa capacidad para afectarse a sí mismo<sup>238</sup> –definición que como hemos visto retomaría Deleuze en *La Imagen Tiempo*–. Pero no solo eso, sino que al establecer una relación de identidad entre subjetividad y temporalidad, Merleau-Ponty concede a esta última la posibilidad de percibirse a sí misma<sup>239</sup>. Esta posibilidad de llamarse a uno mismo desde la temporalidad y a la temporalidad, de rescatarse del marasmo existencial, es un tesoro todopoderoso que siempre es llevado dentro de sí, aunque a veces se necesite la atalaya de un tiempo de calma en el medio de la tormenta para observar con la necesaria distancia. Solo así se podrá sentir la catártica capacidad de la diferencia cuando genera una dialéctica temporal irresoluble como lugar desde el que aprehender la posibilidad de tomar parte de nuestro ser de un modo más activo. No estamos seguros de si el Viola teórico defendería la identificación total que Merleau-Ponty atribuye a la subjetividad y a la temporalidad, pero sí creemos que sus obras se centran en afectar a la subjetividad mediante un enfoque netamente temporal. Como conclusión, podríamos decir que se constata una intención de búsqueda del punto en el que la

---

<sup>238</sup> Así lo defiende David Couzens Hoy en *The Time of Our Lives – A Critical History of Temporality*: “Merleau-Ponty cita el libro de Heidegger sobre Kant [*Kant y el problema de la filosofía*] al aseverar que no solo la temporalidad es modelada a partir de la subjetividad, sino que la subjetividad es modelada a partir de la temporalidad” (Hoy, 2012: 73).

<sup>239</sup> Al menos esta es la interpretación de David Couzens Hoy, quien afirma sobre la filosofía de Maurice Merleau-Ponty: “Porque la temporalidad es subjetividad, y la subjetividad es temporalidad, la temporalidad también tiene la capacidad de ser consciente de sí” (Hoy, 2012: 73).



conciencia subjetiva de la existencia propia, en su modo más auténtico, es estimulada mediante una revelación teñida emocionalmente que tiene lugar en la órbita temporal. Resultando, por ello, en este tipo de experiencias, imposible separar las actividades mentales de la percepción del tiempo y del uno mismo.

### c) El presente vivo

El camino que hemos recorrido de la mano de las video instalaciones analizadas –hasta concluir en *Room for St. John of the Cross*–, puede entenderse como un movimiento de ida y vuelta: desde el tiempo cotidiano a la *durée*, desde ahí al contacto con el instante, y, tras tomar conciencia de él, hemos intentado remontar de nuevo la corriente, gracias a la oportunidad del kairós, que abre lo puntual hasta ofrecer toda la existencia. Esta, de un modo sintetizado, es la ruta de la experiencia, el proceso de la temporalidad, que creemos que vertebra las posibilidades que ofrecen al espectador las obras de Bill Viola. Manteniendo esto en perspectiva, es como debemos enfrentarnos a la siguiente idea de Merleau-Ponty:

Podríamos decir que la conciencia última es atemporal (*zeitlose*) en el sentido de que no es intratemporal. “En” mi presente, si lo aprehendo todavía vivo [“*Dans*” *mon présent, si je le ressaisis encore vivant*], con todo lo que esto implica, hay un *ek-stase* hacia el futuro y hacia el pasado que revela las dimensiones del tiempo no como rivales, sino como inseparables: ser en el presente es ser por siempre y para siempre jamás. (Merleau-Ponty, 1945: 483).

No nos podemos resistir a relacionar la sugerente afirmación de Merleau-Ponty (“mi presente, si lo aprehendo todavía vivo, con todo lo que esto implica”), con otra suya posterior, llevada a cabo en sus apuntes sobre la filosofía de Husserl:

[Concibo] el presente vivo [*présent vivant*] como la conexión del presente y el pasado de una invisible, y por lo tanto no envolvente, unidad de

esta “conciencia” [...] una especie de identidad a distancia, vertical” (Merleau-Ponty, 2001: 16).

Este “presente vivo”, por lo tanto, va más allá de su raigambre husserliana<sup>240</sup>, pues podemos concebirlo como si tuviera un grosor, una profundidad, una verticalidad para el individuo que permite que, en la particular experiencia dialéctica que es el mismo, se despierten resonancias capaces de trascender la reduccionista linealidad del tiempo. Ya no estamos hablando de la intencionalidad transversal de Husserl, que nos permitía seguir los hilos temporales de un objeto de la percepción mediante la actividad intencional, sino, según la interpretación de Jessica Wiskus, en su estudio de la relación de la filosofía de Merleau-Ponty con diversas formas de arte, de un presente vivo y dinámico, que espejea y vibra más libremente en distintas dimensiones temporales. Esta concepción del presente, en merced a su profundidad, es capaz de rimar, de resonar, con otros tiempos que pertenecen a lo invisible:

A través del ritmo, lo que es “invisible” impregna al presente: la invisibilidad del pasado y la invisibilidad del futuro. Esta “unidad”, de todos modos, nunca es una posesión, constituida y determinada de antemano. No puedo ver el pasado como un todo del mismo modo que no puedo predecir el futuro; sin embargo, en un momento de comprensión, ambos aparecen como si hubieran estado ahí, en el presente, todo el tiempo. Una clarividencia se halla en funcionamiento. El presente dimensional ofrece una especie de resonancia a través de la cual ciertos hechos se disipan y otros son sentidos como ciertos, amplificados. Es un tiempo “ritmificado” que consigue un cierto grado de simultaneidad (Wiskus, 2013: 111).

Esta concepción del presente vivo animado por el ritmo, desarrollada por Wiskus cuando sigue las pistas de Merleau-Ponty a través de sus últimos escritos, creemos que arroja la luz definitiva sobre el mecanismo operante en *Room for St. John of the Cross*, así como en otras obras de Viola. Nos ofrece la capacidad de comprender cómo se pueden generar

---

<sup>240</sup> “El término ‘presente vivo’ es, una vez más, de proveniencia husserliana. En la fenomenología husserliana, la vida consciente es considerada eminentemente como una vida en presente” (Tengelyi, 2005: 70).

cambios de índole existencial gracias a una vivencia diferencial de la temporalidad.

Este presente multidimensional y heterogéneo pareciera evocar algunas de las características de la *durée* de Bergson, si bien con una radical diferencia: en el centro de este presente está el sujeto encarnado en el mundo, no la *durée* como ola que arrastra al sujeto en ella. Eso sí, no estamos hablando de un sujeto que adquiere una visión global del tiempo, como si un relámpago desvelara la existencia; esta concepción equivaldría a la afirmación de que, en ciertos momentos, es posible la obtención de todas las respuestas y eso es de todo punto imposible, así como totalmente alejado tanto de las ideas de Merleau-Ponty como de las intenciones de Viola. A lo que nos estamos refiriendo es a una vivencia intensificada y distinta del presente, que revela y que oculta, que insinúa y que apunta: una posibilidad de experimentar un presente relacional, profundo, vertical, que hiende las coordenadas de la temporalidad del sujeto que lo vive; que es capaz de despertar un ritmo dialéctico de resonancias entre lo que se está viviendo tanto con pretéritos como ulteriores potenciales acontecimientos. Pero un presente que duda, que puede contener un tesoro privado e íntimo tan solo si se le aprehende todavía vivo. De nuevo la ambigüedad, la posibilidad, el volverse a uno mismo y a su temporalidad que tanto hemos discutido en las anteriores páginas.

Por lo tanto, pese a no ofrecer certezas, el presente sí que puede alumbrar importantes intuiciones de uno mismo, porque es el ahora, cuando está todavía vivo, lo que puede tañer sobre la temporalidad en toda su extensión indefinida. En otras palabras, la experiencia promovida por *Room for St. John of the Cross* y otras obras de Viola puede convertir al visitante en martillo y yunque de su propia existencia. Y esa chispa que surge del contacto, de la autorreflexión, del cuestionamiento, cuando aún titile, es capaz de arrojar una tenue pero punzante luz tanto sobre ciertos recovecos del pasado como hacia una miríada de posibles futuros. Sin embargo, claro está, también dejaría sombras e incertidumbres, pues “una concepción tética *del* tiempo que

se alce sobre él y lo abarque en su totalidad meramente destruirá el fenómeno del tiempo” (Merleau-Ponty, 1945: 474).

Estamos hablando por lo tanto de una revelación débil, un fulgor, pero una revelación de índole temporal al fin y al cabo. La cual incumbe y afecta a la naturaleza de uno mismo. Y creemos que ese uso del sustantivo “revelación” es apropiado, pues nos estamos refiriendo a una vivencia capaz de resonar con eventos no inmediatamente colindantes desde un punto de vista estrictamente temporal, algo capaz de dar el salto y trazar puentes de sentido entre puntos previamente dispersos. Wiskus lo denomina clarividencia y este es también un término pertinente, porque nos permite comprender cómo, desde el presente que está viviendo el espectador, pueden tener lugar cambios que recompongan la importancia de hechos acontecidos anteriormente o el modo de acercarse a intuiciones de lo que ni siquiera ha ocurrido. Una clarividencia que puede desbrozar caminos para emprender un camino o para redimir el efecto de un suceso pasado a la sombra de las vivencias actuales. Porque al revelar, a lo que retiramos el velo es a la cotidiana concepción del tiempo como inescapable sucesión de algo que viene del futuro, nos roza en el presente y se escapa por el pasado.

Para respaldar nuestro razonamiento, tomemos en consideración las palabras que, sobre *Room for St. John of the Cross*, ha escrito Raymond Bellour:

[*Room for St. John of the Cross*] es una de esas obras en las que la metamorfosis del tiempo que tanto le obsesionan [a Viola] es expresada en su más puro estado [...] Mediante el proceso de edición intenta recuperar en forma de percepción la condición de la memoria y la condición anticipatoria de las imágenes mentales, con el fin de adentrarse en el tiempo absoluto y global de la afección sensorio-conceptual (Bellour, 1990: 428).

Incorporando a esta reflexión el concepto de “presente vivo” de Merleau-Ponty, podemos comprender cómo la obra pretende funcionar en su totalidad como una especie de caja de resonancia temporal de la conciencia, provocando una expansión temporal de la misma tanto

hacia lo pasado como hacia maneras de enfrentarse con lo que pudiera ser futuro, hasta el punto de que devenga atemporal –*zeitlose* es el término alemán con el que Merleau-Ponty designa esta vivencia—. Estamos, por tanto, ante la última deconstrucción a la que Viola nos asoma, una deconstrucción de esa conciencia última que Merleau-Ponty dice que es atemporal no porque esté fuera del tiempo, sino porque ya no sabe de límites entre el tiempo. Pero, para intentar comprender cómo podría esto ser posible, volvamos a *Room for St. John of the Cross* de la mano del propio San Juan de la Cruz, pues, al fin y al cabo, la celda que ocupa el espacio central de la video instalación es la suya.

San Juan de la Cruz, como viéramos en la discusión de *The Stopping Mind*, preconizaba una necesidad de emprender una purgación activa y una purgación pasiva como primera vía de las tres que componen la teología mística junto a la vía unitiva y a la vía iluminativa. Excede el marco teórico de esta tesis doctoral desarrollar en profundidad la relación de *Room for St. John of the Cross* y la mística apofática<sup>241</sup>. Baste decir que el primer encuentro con la zona exterior de la instalación puede entenderse de un modo purgativo, pues como San Juan de la Cruz dejó escrito “para venir a lo que gustas / has de ir por donde no gustas” (San Juan de la Cruz, 1990: 96). Lo cual se ve reforzado incluso por la incomodidad de la apertura del cubículo por donde habrá de introducirse el visitante. Una vez allí, estará en un espacio de carácter unitivo. Este volumen central, que remeda la celda de San Juan de la Cruz es, a su vez, un espacio dentro de otro espacio y un tiempo dentro de otro tiempo. El desaforado y zozobranante exterior no hace sino marcar un contraste mayor con la reposada interioridad, en la que la voz calmada y la casi estática montaña centran la atención del visitante. Todo pareciera estar encaminado a inspirar el deseo de dilatar la duración del tiempo en un lugar que exige una aproximación paradójicamente incómoda. El presente subjetivo dentro del receptáculo central deviene casi estasis, se distiende, se engrosa, trasciende hasta tender hacia la atemporalidad.

---

<sup>241</sup> Este vínculo ha sido desarrollado en mayor profundidad por el autor de esta tesis en *Is There God at the End of Room of “St. John of the Cross”?* (Vara, 2015)

En este punto cero del tiempo y del espacio, se acrecienta una vivencia del tiempo permeada por lo que se ha vivido y por lo que se vivirá, por el ruido del que se viene y el fragor al que se volverá. La calma que tan potentemente contrasta con lo externo, permite que emane esta dialéctica.

Y para recordar al espectador esta conexión entre lo interior y lo exterior, ahí está la montaña. Una mínima pantalla que pareciera querer transmitir que las dos montañas –las trémulas y la estática– no dejan de ser distintas manifestaciones fenoménicas de una misma esencia. Es decir, se establece una dialéctica que no llama a la resolución y que, por ello, otorga ritmo al presente del espectador; abriéndolo y tensándolo hacia la posibilidad de la revelación. Una ventana en el interior del interior que permite una nueva comprensión del exterior, que lleva a pensar que quizá lo ensordecedor de lo circundante no era más que fruto del ruido que uno mismo llevaba dentro; que pudiera ser que, con unos ojos más acostumbrados a la quietud, la noche, la tempestad o la cotidianeidad no sean ámbitos tan inhóspitos como parecen a simple vista. Y, por eso, este punto más cercano de comprensión de la relación entre temporalidad y conciencia suscitado por la video instalación se ha de convertir, forzosamente, en el primer instante de regreso.

Un regreso a una exterioridad que ya no será la misma, pues, en caso de que el espectador se abandone a la experiencia propuesta por la video instalación, es muy probable que en nada se parezcan entre sí la experiencia primera que el espectador tenga del ruidoso espacio circundante con la que tuviere de ese mismo recinto cuando regrese a él<sup>242</sup>. Porque si ese presente vivo de Merleau-Ponty se siente en toda su

---

<sup>242</sup> Esta interpretación es también apoyada por Raymond Bellour, cuando afirma que: Somos perseguidos por el recuerdo de la gran sala, transportado por el sonido, en el preciso momento en el que miramos a través de la pequeña ventana y confundimos esta doble visión con el murmullo del poema, que parece emerger desde la tierra. Pero para que la analogía funcione, la imagen del monitor en la celda debe aparecer simultáneamente como un calmado trasunto de la más grande externa y como una imagen de televisión. Solo entonces el viaje que lleva hacia el poema “Noche Oscura del Alma” puede relacionarse con el video, capaz de reproducir esta experiencia gracias a que su capacidad de asimilación casi ofrece una garantía de volver a la vida transformado. Esto

potencia, las fronteras temporales se diluyen. Podría ser que aconteciera una iluminación respecto a la temporalidad propia; que se intuya la *durée* como esa ola interconectada y todopoderosa mediante la que avanza la vida. Que se sienta que las fronteras entre pasado, presente y futuro no son sino meras convicciones que rompen la posibilidad de interconectar tiempos de nuestra conciencia a través de la actividad de un yo que urde retenciones, impresiones primarias y protenciones. Que, acaso, en el presente se esconda un instante kairológico capaz de ofrecer una riqueza tal que desbarate nuestra visión atomizada del tiempo. Y que todo esto confluya en la capacidad de sentir que la existencia es profundamente temporal y que esta no está tan predeterminada ni pautada como tendemos a creer; que hay momentos en los que somos capaces de sobreponernos a nuestros miedos y llamarnos a nosotros mismos de tal modo que pareciéramos haber encontrado la paz en medio de la tormenta. Que hay instantes desde los que se observa la vida no como una sucesión de segundos, sino como momentos que podemos aferrar una vez nos abandonamos a ellos para vivirlos más plenamente. Y una vez esto haya ocurrido, y haya que regresar de vuelta a la cotidianidad, al espacio exterior de lo inestable y lo precario, es probable que este se sienta como algo distinto, como algo que ha cambiado, porque, en realidad, es uno mismo el que ha cambiado; ya que “cuando tu mundo cambia, son tus ideas las que causan la radical transformación, la gran comprensión da vuelta a las montañas, pero el mundo en sí mismo no cambia.” (Viola, 1995: 148).

*Room for St. John of the Cross*, por lo tanto, es considerada en nuestra interpretación como una video instalación que, mediante la imposición de una vivencia intensamente individual, utiliza mecanismos dialécticos para generar un espacio de libertad en el núcleo de la temporalidad. Es decir, hace posible una vivencia de lo que Maurice Merleau-Ponty denominara el “presente vivo”. Una forma de experimentar el ahora para el espectador que, de aprehenderla en su kairológico ofrecimiento, abre la posibilidad de que los instantes, al ser tensados, revelen cierta

---

es exactamente lo que ocurre cuando el espectador abandona la celda, desde ese momento podríamos decir que los recuerdos le persiguen” (Bellour, 1990: 431).

profundidad, expandiéndose mediante afinidades, ritmos y resonancias a partir de su origen en el sujeto encarnado en el mundo y tiendan hacia la duración. Tejiendo, en definitiva, un presente preñado de simultaneidades, capaz de amplificar hechos suscitados por el mensaje de libertad espiritual que permea la obra en consonancia con la figura central en la misma de San Juan de la Cruz. Una celda en la que conciencia y temporalidad son forzadas a compartir espacio y tiempo, a devenir unidad en medio de la atemporalidad, cuestionándose qué más podrían hacer, cómo podrían ser más libres. Lo cual es posible, al fin y al cabo, porque creemos, tal como dice Viola, que, en última instancia, no somos sino “criaturas temporales” (Viola, 1995: 278). Seres depositarios de una conciencia temporal y temporalizadora, capaz de distenderse y de hacer que cada instante se abra y se convierta en un suceso incontestable de cariz redentor.





Parte III.  
Neuroestética de la temporalidad  
ante las obras de Bill Viola.



## NOTA INTRODUCTORIA

Tomemos en consideración la siguiente afirmación sobre la obra de Bill Viola:

Viola explota conscientemente la característica más distintiva de las películas y del video, su habilidad no solo para ocupar el tiempo del espectador sino de alterar la experiencia normal de la velocidad y de la duración con fines tanto analíticos como expresivos (Walsh, 2003: 59).

Esta declaración, similar a otras recogidas previamente en este trabajo de investigación, vuelve a poner de relevancia la voluntad de Viola de exponer al visitante a otra forma de tiempo, destacándolo como uno de los rasgos –sino el más– distintivo de su propuesta artística. Hasta el momento hemos discutido el alcance de los diversos mecanismos estéticos empleados, comparándolos con una serie de ideas y conceptos filosóficos relacionados con la temporalidad. Sin embargo, creemos que resulta de gran interés añadir, si bien más sucintamente, una nueva capa a nuestro análisis: el de las neurociencias.

Hemos repetido en varias ocasiones que la frase que da coherencia a esta tesis doctoral es la analogía defendida por Viola según la cual “la duración es a la conciencia, como la luz al ojo” (Viola, 1995: 173) y por ello hemos buscado desarrollar esa capacidad modificadora de lo temporal sobre el yo desde la filosofía. Se ha alcanzado a vislumbrar un patrón presente en las obras analizadas, aunque algunas explotan diversos aspectos de un modo más destacado que otras. Así, hemos detectado un interés por provocar una experiencia de lo temporal desestructurada, ambigua, emocional. Todo ello con el fin de que se produzca una aprehensión de un instante allende los límites de lo cotidiano, el cual, a su vez, puede alzar a la conciencia hasta un lugar desde el que lo temporal se deslinda. No es nuestra intención la de buscar una comprobación empírica de esta hipótesis general apelando a una supuesta preponderancia del dato positivo científico respecto a la intuición estética; nada más lejos de nuestra intención ni de nuestra creencia particular. Lo que nos interesa es comparar nuestras dudas y

certezas con algunas de las teorías imperantes en el campo de la neurociencia sobre estas cuestiones. Si bien es cierto que a día de hoy existe un creciente interés en el campo de la neuroestética, es decir, el estudio de las bases neuronales de la experiencia estética, no son pocas las voces que se alzan frente a la actitud de los científicos que se encuentran al frente de gran parte de estas investigaciones por lo limitado de sus enfoques, lo ambicioso de sus fines y lo arrogante de algunas de sus conclusiones<sup>243</sup>.

Por ello nuestro interés es uno mucho más humilde. Buscamos tomar algunos puntos que consideramos claves en la experiencia de la temporalidad propuesta por Viola, y que hemos alcanzado como conclusiones provisionales tras el análisis filosófico, y ver cómo se relacionan con las investigaciones más recientes emprendidas desde la neurociencia sobre cuestiones similares. No plantaremos una discusión profusa en jerga científica ni, por supuesto, buscaremos una fundamentación sólida de las video instalaciones de Bill Viola. Más bien, preguntarnos si los puntos de fuga y de inestabilidad que creemos que las mismas abren, en la experiencia de la temporalidad, realmente podrían tener cabida en lo que, a día de hoy, sabemos de los mecanismos de funcionamiento del cerebro. Todo con el fin de observar cómo se podría enriquecer la investigación más netamente filosófica –la parte fundamental de esta tesis doctoral– con una vuelta de tuerca desde las neurociencias. Eso sí, siempre dejando claro que no nos interesa llegar a un punto sólido desde el que afirmar una verdad categórica, objetiva y universal en la que se hermanen estética y neurociencia, pues no creemos en que esto sea siquiera posible. Debido a esta voluntad de observar nuestro objeto de investigación desde diversas ópticas, algunos

---

<sup>243</sup> Algunos textos donde se revelan y explican las limitaciones y errores de algunos de los enfoques predominantes en la neuroestética son los siguientes: *Art and Neuroscience* (Hyman, 2010); *Neuroaesthetics and the Trouble with Beauty* (Conway, 2013); *Conceptual Art: A Blind Spot for Neuroaesthetics?* (Minissale, 2012). El primero de ellos desmonta algunas de las investigaciones y conclusiones de figuras seminales de la neuroestética como Semir Zeki o Vilayanur S. Ramachandran. El segundo enfatiza la burda e inapropiada reducción en la que muchos investigadores caen cuando equiparan experiencia estética y experiencia de la belleza. El tercero plantea inteligentemente cómo podría decirnos algo la neuroestética frente a un arte que algunos consideran como postestético o antiestético como el conceptual.

de los enfoques que nos abrirán las neurociencias dejarán hueco a otras aproximaciones filosóficas no tratadas previamente. Por ello habrá algunos autores que aparezcan en las siguientes páginas al albur de nuestras discusiones. Quizá pudieran haber sido introducidos en capítulos anteriores de esta tesis doctoral, pero, precisamente por nuestra creencia en la interdisciplinariedad, creemos que no resulta nocivo para la estructura de nuestro trabajo incorporarlos en unos capítulos en los que primarán las neurociencias. Nombres como los de Mikel Dufrenne o Hans-Georg Gadamer serán algunos de los que saldrán, con este motivo, a colación.

Pero retomando el hilo de nuestro objetivo en esta tercera parte, lo que buscamos es enriquecer tres ideas que han ido solidificándose a medida que discutíamos las obras analizadas de Bill Viola: la deconstrucción de la temporalidad, el rol de la ambigüedad como puerta de acceso a otro modo de pensar el yo en relación con la obra circundante y ese ritmo del presente vivo del que hablaba Merleau-Ponty capaz de resonar con lo pasado y lo futuro.

No en vano, creemos que la confluencia progresiva de estos tres elementos puede acontecer durante el transcurso de la experiencia de las video instalaciones de Bill Viola, convirtiéndose por ello en los elementos diferenciales de la experiencia de la temporalidad que estas obras provocan. Todos ellos son elementos que encuentran acogida en discusiones e investigaciones recientes desarrolladas en las neurociencias, de ahí que creamos que incorporar este campo al presente trabajo de investigación no solo no nos aleja de nuestro interés principal, sino que puede ayudarnos a valorar más profundamente las ricas particularidades de las mismas.



## 9. LA TEMPORALIDAD: UNO O MÚLTIPLES TIEMPOS

Los mecanismos definitivos mediante los que percibimos, construimos o sentimos el tiempo subjetivo aún permanecen siendo objeto de enconada discusión entre las distintas facciones de neurocientíficos que los investigan<sup>244</sup>. No obstante, resulta manifiesta la carencia en el ser humano de un órgano sensible dedicado en exclusiva a procesar el tiempo. Pero más allá de esta asunción, comienza a ganar cada vez más importancia en los últimos años una tesis que podríamos calificar como de “temporalidad descentralizada”. De acuerdo a la misma “el tiempo subjetivo [...] es una compleja estructura compuesta de muchas partes” (Arstila, 2014: 660). Según los defensores de esta premisa inicial<sup>245</sup>, son varias las regiones cerebrales que contribuyen, de distintos modos, a hacer posible la vivencia del tiempo.

No existiría, por lo tanto, un punto central del cerebro que ofrezca y que rijan toda experiencia de la temporalidad<sup>246</sup>. Incluso hipotéticamente, resulta difícil imaginar un único centro del cerebro capaz de gobernar tanto la percepción que apenas dura una fracción de segundo –aquella que necesitamos para saber que hemos oído el tintineo de unas llaves– y esas elucubraciones súbitas y pasivas que nos ofrecen la posibilidad de viajar por la memoria y recrear un episodio de la infancia.

---

<sup>244</sup> “Las bases neuronales de la percepción del tiempo permanecen inciertas y desconocidas, especialmente la cuestión de exactamente *cómo* y *dónde* es codificado el tiempo y procesado en el cerebro” (Ross, 2014: 31).

<sup>245</sup> Entre los mismos se puede contar a Marc Wittmann, Sylvie Droit-Volet o Valtteri Arstila, todos ellos con artículos recogidos en el extenso y reciente volumen *Subjective Time: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Temporality* (Arstila, 2014).

<sup>246</sup> Existen otras ideas que otorgan a diversas regiones del cerebro –al denominado núcleo supraquiasmático, o a los circuitos frontoestriales– el rol de reloj central. Los consideran elementos capaces de sincronizar todas las actividades del sistema nervioso central en un punto único jerárquicamente superior. Estos modelos tienden a aceptar la existencia de un tejido cerebral que funcione como marcapasos, dedicado a medir la duración (Wittmann, 2013: 217).



A esta idea de la descentralización hay que añadir que, los defensores de esta teoría, también coinciden en que “el tiempo [subjetivo] es altamente dependiente tanto del contexto interno como del externo” (Droit-Volet, 2014: 478). O como dicen Dan Lloyd y Valtteri Arstila, en un artículo firmado conjuntamente, el tiempo subjetivo “está encarnado y embebido en el mundo” (Arstila, 2014: 660).

Está doble naturaleza de encarnado y embebido nos permite justificar la existencia de ese contagio desde la obra hacia el receptor. La frecuencia, el ritmo, el patrón de lo que se ve y oye influye y condiciona al espectador de un modo que puede ser más directo de lo que algunos pueden llegar a creer. Si tuviéramos un estricto patrón temporal marcado y definido en nuestra percepción, ante aquellas obras que lo atacan, simplemente no se sentiría nada. No se comulgaría con el ritmo sincopado de *Passage*, uno no se vería afectado por el absoluto continuo que es *Slowly Turning Narrative*. Por ello, que un espectador se pueda ver afectado por dos obras con una premisa temporal tan radicalmente contrapuesta –fragmento respecto a conjunto, espasmo respecto a fluidez– no significa sino que la parte encarnada de la temporalidad a la que hacemos referencia, efectivamente puede ser influida por la embebida en el tiempo<sup>247</sup>. Y la experiencia que se tiene de la temporalidad, constantemente tiene por tanto un pie en el mundo y otro en nuestros patrones temporales brutos. La temporalidad, por tanto, es esa experiencia mediada tanto por nuestro ser en el mundo como por

---

<sup>247</sup> En un párrafo altamente esclarecedor Dan Lloyd y Valtteri Arstila lo explican claramente:

El contexto importa: una secuencia de *clicks* que preceda un intervalo que haya de ser medido afectará el juicio de la duración del mismo. Las acciones importan: el breve intervalo de cada movimiento sacádico es eliminado de la percepción de la sensación acumulada de duración [...] La modalidad importa: la simultaneidad tiene muy distintos umbrales para los diferentes sentidos. Dentro de las modalidades sensibles, la detección de distintas informaciones ocurre en distintos momentos: los cambios relacionados con el movimiento parecen ser percibidos en tiempos distintos que variaciones concomitantes del color. La atención importa: los juicios temporales se ven alterados cuando la atención es dirigida a algo específicamente anticipado; incluso la atención a una región del campo visual puede alterar juicios temporales para sucesos que ocurren en esa región. Los juicios temporales son sorprendentemente flexibles (Arstila, 2014: 658).

los mecanismos temporalizadores de nuestro ser. Es algo complejo, dúctil más allá de lo que solemos considerarla, inestable, y en consecuencia, rica y abierta a la sorpresa.

Sin embargo, esta posición científica en poco o nada debe sorprendernos a estas alturas de investigación. Pues argumentos similares han sido desarrollados, con mucha mayor profundidad, por algunos de los filósofos a los que hemos recurrido más asiduamente en las páginas anteriores, como Maurice Merleau-Ponty<sup>248</sup>, quien defiende la posición del ser humano como la de un ser radicalmente encarnado en el mundo<sup>249</sup>. Por todo esto, se antoja necesario profundizar más en algunas de las teorías imperantes sobre el funcionamiento de nuestra temporalidad a fin de comprender qué nos puede aportar de interesante la investigación científica, a la hora de discutir cómo puede una video instalación de Viola desestructurar y deconstruir nuestra conciencia temporal dando cabida a lo novedoso. Para ello recurrimos a Marc Wittmann, autor, en los últimos años, de numerosos artículos significativos sobre la constitución de la experiencia de la temporalidad.

Wittmann, un psicólogo alemán con amplios estudios en filosofía, ha desarrollado, a través de numerosos libros y publicaciones, un modelo de la heterogeneidad de la vivencia temporal suficientemente robusto como para intentar englobar en una sola estructura conceptual tanto el ahora puntual como la experiencia continua de la duración<sup>250</sup>. Con ello

---

<sup>248</sup> Sirva de ejemplo la siguiente aseveración de Merleau-Ponty:

El tiempo no es, luego, un proceso real, una sucesión efectiva que yo me limitaría a registrar. Nace de *mi* relación con las cosas. En las mismas cosas, el futuro y el pasado están en una especie de preexistencia y de supervivencia eternas; el agua que pasará mañana está en estos momentos en las fuentes, el agua que acaba de pasar está ahora un poco más abajo, en el valle. Lo que es pasado o futuro para mí es presente para el mundo (Merleau-Ponty, 1975: 420).

<sup>249</sup> Refiriéndose a esta reciprocidad y apertura para con el mundo, afirma que “el espesor del cuerpo, lejos de rivalizar con el mundo es, por el contrario, el único medio que tengo para ir hasta el corazón de las cosas, convirtiéndome en mundo convirtiéndolas en carne” (Merleau Ponty, 1970: 169).

<sup>250</sup> Una de las últimas versiones se puede encontrar en *The Varieties of Presence: Hierarchical Levels of Temporal Integration* (Wittmann, 2014), publicado en colaboración con Carlos Montemayor.

busca superar, en la medida de lo posible, la aparente paradoja según la cual

la experiencia del paso del tiempo parece unificar todos nuestros procesos conscientes en una corriente homogénea, pero los procesos neuronales subyacentes son, a pesar de ello, considerados como distintos (Wittmann. 2014: 326).

Este problema, como él mismo reconoce, es común tanto a la psicología y las neurociencias, como a la filosofía desde los tiempos de Agustín de Hipona (Wittmann, 2014: 326). Su propuesta, *grosso modo*, consiste en la posibilidad de que la temporalidad esté formada por la coexistencia de tres experiencias de presente que se solapan. Cada uno de ellos poseería unas fronteras temporales de distinta extensión, estarían interrelacionados entre sí y, dependiendo de aquello a lo que se esté prestando atención, predominaría un tipo concreto de experiencia. Es decir, estaríamos hablando de una especie de muñecas rusas que conformarían la temporalidad respecto a un eje vertical unitario de la conciencia que los engloba.

El tipo de presente más puntual sería el que se encarga de regir la experiencia de la simultaneidad o “momento funcional” (Wittmann, 2011: 1). Un presente cercano a lo instantáneo que comprendería, aproximadamente, unos 250-300 milisegundos<sup>251</sup>. Esta franja de tiempo sería, de acuerdo a esta hipótesis, nuestra ventana de percepción consciente al mundo. El tiempo necesario para que estímulos captados por distintos sentidos sean percibidos como un todo consciente y unificado –para sentir que ocurre a la vez la imagen de la moneda rebotando en el suelo y el sonido del tintineo de la misma, pese a la diferente resolución temporal de la vista y del oído–. Esta extensión temporal permite la ordenación de estímulos –si se escucha un tono grave y uno agudo separados por 200 ms, se sabe cuál ocurrió antes–, pero en ningún momento darían por sí mismos pie a una sensación de

---

<sup>251</sup> “Proponemos que la duración más larga de este tipo de presente psicológico (el presente de la simultaneidad) sea como máximo de 250-300 ms. Muchos tipos de presente sensorial o funcional han sido identificados en esta franja temporal” (Witmann, 2015: 330).

extensión en el tiempo; solo servirían para saber que algo *ha ocurrido*. Esta sería, por lo tanto, una fracción de nuestro presente inextensa, pues

debajo de este umbral temporal [300 ms], cuando dos sucesos no tienen una relación temporal clara, la duración subjetiva entre los dos estímulos no es experimentada; el *momento funcional* no tiene duración perceptible (Wittmann, 2011: 3).

Es decir, si oímos un fragmento aislado de una melodía durante ese tiempo, si vemos una fotografía durante ese tiempo y no le prestamos mayor atención, tan solo sabríamos que hemos oído algo o visto algo como elemento puntual. Si esta vivencia no es recuperada o continuada con algo relacionado con lo anterior de algún modo, no pasaría de ser un mero dato puntual. Para desarrollar una experiencia significativa, se necesitaría o bien un contacto más prolongado o una rememoración consciente extendida en el tiempo, de tal modo que se activasen otras partes del cerebro capaces de establecer relaciones temporales más complejas.

Este siguiente tipo de presente se podría decir que ya es uno que es vivido como flujo móvil, siendo calificado como un “momento experimentado” (Wittmann, 2011: 3). En esta franja es el intervalo en el que emergen conceptos como el de ritmo o melodía cuando se están escuchando sonidos<sup>252</sup>. Esto se ve refrendado por numerosos estudios científicos que atestiguan la existencia de una franja temporal que se extiende desde los 250-300 ms hasta los 2-3 segundos en la que el sujeto percibe una especie de presente extendido, un ahora amplio con

---

<sup>252</sup> Como refiere Wittman, uno de los ejemplos clásicos es el de la experiencia de escuchar el patrón rítmico de un metrónomo:

Mientras escuchamos un metrónomo, uno oye bloques perceptivos integrados 1-2, 1-2 o 1-2-3, 1-2-3, etc. Los ritmos de metrónomo que son programados demasiado rápidos llevan a una experiencia de bloques de sonidos, los cuales no pueden ser experimentado como sucesos temporalmente separados con una estructura temporal ordenada. Los ritmos de metrónomo que se suceden demasiado lentamente llevan a una experiencia en la cual los pulsos rítmicos no están relacionados el uno con el otro (1-1-1, etc.) (Wittmann, 2014: 331).

duración<sup>253</sup>. Esta expansión temporal es aquella en la cual los bloques de los momentos funcionales se integran, generando grosor temporal. Es este el presente que permite que, al leer un texto, las palabras no solo tengan sentido autónomo, sino que constituyan unidades sintácticas con significado. Ya hay una duración en la que influyen las expectativas y lo recordado. En el “momento experimentado” ya hay tiempo para experimentar la ansiedad de un verbo que no llega y que priva a la oración de coherencia, o de un súbito adjetivo que reconfigura lo que se acaba de leer. Sin embargo, como nos dicta la experiencia cotidiana, somos capaces de percibir sucesos más allá de estos dos o tres segundos de un modo unitario y estos, son vividos de otro modo, por lo cual, otro presente más debe ser tenido en consideración. Pues no es lo mismo una pausa dramática de un segundo o dos durante una conversación – la cual causará un aumento en la curiosidad del oyente ante aquello que se va a decir– que una detención de cinco o seis segundos, lo cual haría que el silencio deviniera en sí mismo el objeto de atención (Wittmann, 2011: 5).

Siguiendo el modelo de Wittmann, la tercera franja temporal necesaria es la de la “Presencia Mental” o el “Yo Narrativo” (Wittmann, 2014: 332). Nombres que hacen referencia a la capacidad del sujeto de reflexionar sobre lo acontecido, pues como él reconoce

hay buenas razones, tanto teóricas como empíricas, para distinguir el presente de la simultaneidad del presente de la experiencia. Sin embargo, parece haber, un sentido más rico de la presencia profundamente asociado con la auto-conciencia (Wittmann, 2014: 332).

Este presente sería generado por la labor de la “memoria de trabajo” [*working memory*], la cual ejercería de nexo entre los distintos momentos

---

<sup>253</sup> Otro ejemplo al respecto es aquel en el que se pide a un sujeto experimental que golpee una superficie al ritmo más lento que puedan pero que aún les permita mantener un patrón regular. En este caso, nunca se registran pulsos rítmicos separados más allá de los 2-3 segundos. Según Wittmann “este y otros muchos ejemplos muestran cómo los sucesos individuales separados por un rango de segundos son integrados para formar unidades de experiencia” (Wittmann, 2014: 331).

experimentados y cimentaría la percepción del yo<sup>254</sup>. Pues en el “yo narrativo” confluyen los momentos experimentados y otros sucesos temporales más alejados en el tiempo, así como elementos autobiográficos que pueden ser recordados o anticipados. Este sería el presente que nos ofrece constantemente la identidad de sabernos uno mismo, pues

nuestro sentido del aquí y del ahora requiere un yo narrativo a cada momento, de tal modo que permita una perspectiva en primera persona que tenga acceso a franjas más largas de tiempo que no tienen por qué ser perceptuales, pero que están al alcance de la mano de la memoria de trabajo (Wittmann, 2014: 332).

Este presente, aunque se perciba como constante y eterno, también necesitaría de unos bloques que le permitiera reactualizarse y cambiar, pues el alcance de esta memoria, que mantiene elementos pasados e hipotéticos al alcance del ahora, no puede ser eterno.

El límite propuesto por Wittmann se extiende desde los 3 hasta los 30 segundos (Wittmann, 2014: 333). No hay que entender este presente como algo que dura exactamente ese medio minuto, sino que en periodos unificados de hasta 30 segundos somos capaces de integrar elementos del yo, de nuestra biografía vital, de nuestros recuerdos, por muy alejados que estén, y de nuestras fantasías acerca del futuro con los otros bloques del presente. Este “yo narrativo” es el que nos permite no solo mantener la propia identidad, sino el que nos permite acceder al pasado, tanto voluntariamente, como cuando es solicitado, involuntariamente, por un acontecimiento presente. Es decir, aunque vivamos sumidos en el flujo de lo actual, es una posibilidad que a cada

---

<sup>254</sup> En los siguientes términos lo explica Wittmann:

Para los humanos el sentimiento de uno mismo en este presente momento no solo está constituido por un sentimiento corto y unificado de *ahoras* perceptibles en el rango de unos 3 segundos, sino que también contiene recuerdos de los elementos que acaban de pasar así como elementos descriptivo-narrativos de las historias que creamos para representarnos a nosotros mismos (Wittmann, 2014: 332).

momento está ahí pendiendo sobre el más mínimo instante. Una especie de pasado coherente con la concepción de Bergson, según la cual

[el pasado] todo entero, sin duda, nos sigue a cada instante: lo que hemos sentido, pensado, querido desde nuestra primera infancia, está ahí, pendiendo sobre el presente con el que va a unirse, ejerciendo presión contra la puerta de la conciencia que querría dejarlo fuera (Bergson, 1963: 442).

Pero Wittmann no cae en los impedimentos que Bergson atribuye a la conciencia, pues para él los tres presentes que hemos recorrido no habrían de ser entendidos como compartimentos estanco, sino como elementos coexistentes a los que, en distintos momentos podemos prestar diversa atención pero que, no obstante, siempre están ahí potencialmente. Pues si bien

la memoria a corto plazo necesita la disponibilidad de contenidos para la integración cognitiva, los contenidos de la memoria autobiográfica a largo plazo forman la impresión de un yo estable, que resiste a través del tiempo como parte de la experiencia de recordar el pasado y planear el futuro (Wittmann, 2014: 333).

Wittmann defiende que cada presente funciona con distintas informaciones perceptibles: el primero y más breve se ocuparía de contenidos sensibles brutos, el segundo de contenidos semánticos y conceptuales y el tercero de elementos autobiográficos (Wittmann, 2014: 334). Y es a través de la integración de los distintos niveles cuando es posible que “la experiencia del yo emerja, proveyendo una plataforma para ‘ricas’ representaciones del yo a lo largo del tiempo” (Wittmann, 2014: 335). La supeditación de cada nivel al superior provocaría una unidad temporal, hasta llegar a “la presencia mental [que] genera una transición uniforme entre estos contenidos de la experiencia. Esto es por lo que no percibimos discontinuidad” (Wittmann, 2014wo: 335).

Para comprender esta relación entre experiencias diversas del presente, es preciso apuntar que la información en el cerebro casi nunca circula en un solo sentido, sino que es un flujo que se regula recíprocamente.

En el caso que nos ocupa, esto supondría dos tendencias contrapuestas, pudiendo predominar cada una de ellas en ciertos momentos, de acuerdo a ciertas condiciones. En primer lugar estaría la corriente que va de abajo hacia arriba [*bottom-up*], en la cual predomina la información obtenida por los estímulos sensibles; es decir, aquellos casos en los que “el estímulo en sí mismo provee la orientación” (Wolfe, 2003: 483). En segundo lugar tendríamos la influencia de arriba hacia abajo [*top-down*], la cual, en mayor medida, “depende del conocimiento del observador” (Wolfe, 2003: 483). La primera vía consistiría en un dejarse llevar por lo que captamos del exterior, es decir, una mayor fuerza de la parte de la temporalidad embebida en el mundo. La segunda hace referencia a un mayor control ejercido por la parte de la temporalidad encarnada en el ser. No son procesos contrapuestos, pues “estas y otras reglas jerárquicas requieren del uso de funciones cognitivas superiores, incluyendo la atención y la memoria” (Bratticco, 2013: 5). Es decir, en el caso de una obra de arte que esté siendo contemplada, dependiendo de si la escrutamos más atentamente la obra o si, más bien, nos dejamos llevar por ella, predominará la ruta ascendente o la descendente respectivamente.

Sin embargo, más allá de las bondades o de las posibles críticas que pudieran surgir respecto a este modelo, lo que de él nos resulta más interesante a la hora de estudiar las video instalaciones de Bill Viola, es el modo en el que es capaz de integrar distintas experiencias de la temporalidad dentro de un todo de conciencia. Si bien, apuntando hacia las consecuencias de la predominancia de una función u otra según el tipo y extensión del estímulo. Es un armazón teórico respetuoso con el hecho que “nuestra coordinación temporal con el mundo es una compleja y continuamente actualizada amalgama de percepciones y juicios de todo tipo” (Arstila, 2014: 660).

El modelo de presentes anidados de Wittmann nos permite abrir una puerta a la discusión de cómo se podría generar una experiencia distinta de la temporalidad cuando la percepción se ve obligada a procesar datos de extensión desacostumbrada. Por poner un ejemplo, tomemos *The Greeting*. Esa información de los gestos y de las emociones que en la obra



se contemplan, normalmente, por su breve duración, caería bajo las estructuras cerebrales encargadas tanto del momento funcional (hasta 300 ms) o del momento experimentado (300ms – 2 s). Sin embargo, gracias a la dilatación obrada por Viola en la video instalación, esas alegrías y sorpresas que traslucen en los rostros se alargan más allá de lo puntual hasta recaer en el rango de la presencia mental que dura desde los 2-3 segundos hasta los 30 segundos. Las expresiones de un rostro que normalmente son procesadas por unas estructuras cerebrales concretas acostumbradas a la premura y a la necesidad de obtener información efectiva de un modo rápido, ahora también son analizadas por otras regiones.

Si extrapolamos lo que hemos discutido por el momento, las consecuencias estarían claras: de seguir atentamente estos sucesos extendidos más allá de lo razonable, podría producirse una solicitud y posterior saturación de la franja de la memoria autobiográfica que, de otro modo, no ocurriría. En otras palabras, aquello de lo que en el mundo cotidiano nos limitaríamos a extraer información sensible con la que construir el entorno que nos rodea, pero sin otorgarle duración ni reflexión, ahora, cuando es presentado como una obra de arte elongada, pasa a adquirir otra dimensión experiencial distinta. Deviene algo capaz de afectar al espectador más íntimamente, algo que le toca más en profundidad porque anega y desestabiliza centros y estructuras cerebrales en las que el yo reflexiona sobre sí mismo y tiene acceso a experiencias temporales más alejadas del presente. En definitiva, la capacidad de impacto de los sucesos temporales aumenta en una obra como *The Greeting* al incrementar la expansión de los mismos. Pero no por el mero hecho de que duren más, sino porque las regiones cerebrales que normalmente se bastan y se sobran para procesar esta información aquí se ven desbordadas: encuentran demasiada información con demasiada poca variación entre sí. No pueden extraer datos abstractos y funcionales, sino que, inmersas en un bucle infinitamente más largo y denso de lo acostumbrado, se saturan hasta el punto de colapsar. Los elementos puntuales que normalmente son extraídos del entorno, en un caso como el de *The Greeting* derivan en olas de largo recorrido para las que la conciencia temporal no encuentra un modo correcto de

procesarlas. Probablemente, al no hacer pie el cerebro en esta forma de tiempo, se activen regiones que de otro modo permanecerían silentes, provocando una respuesta de una mayor intensidad, o por lo menos diferente, en la temporalidad del espectador. Creemos no errar en demasía si seguimos catalogando a estas experiencias estéticas como deconstrucciones de la temporalidad.

Una teoría como la que acabamos de ver de Wittmann sería coherente con la multitud de testimonios similares sobre *The Greeting* que inciden en el cambio de experiencia de la temporalidad que la obra promueve en la conciencia temporal del espectador. Ya hemos visto varios de ellos, pero recuperemos uno en concreto de John Walsh escrito en un texto incluido en el catálogo de la muestra *The Passions*. En él afirma que

la reproducción de imágenes a cámara lenta suspende el desarrollarse de las emociones en la experiencia maleable del tiempo subjetivo. Lo que normalmente es una condición huidiza en el curso de la vida humana, ahora fluye dentro de la más grande corriente del tiempo eterno (Walsh, 2003: 96).

Si sustituimos condición huidiza por momento funcional y tiempo eterno por presencia mental, obtendríamos una casi perfecta equivalencia entre el modelo de Wittmann y lo que Walsh defiende que provocan ciertas obras de Viola que juegan con la reproducción a cámara lenta, pero que, según nuestra opinión sería igualmente aplicable a una experiencia prolongada de *Nantes Triptych*, *Passage* o *The Stopping Mind*. Creemos que esta descolocación en la temporalidad obrada por Viola mediante presentaciones temporales desacostumbradas, o la obligación de contemplar hechos que no se suelen presentar simultáneamente, resulta coherente tanto desde un punto de vista filosófico como neurocientífico.

Cuando discutimos *The Greeting* respecto a la filosofía de Husserl, dijimos que esta provocaba un desmoronarse en las cadenas protencionales y retencionales, pues las mismas colapsaban intentando procesar como retención y protención elementos que aún estaban allí. No es necesario forzar una traducción exacta entre las ideas de Husserl

y las de Wittmann, pero podríamos ver en el modelo de este último, ecos de la filosofía del primero<sup>255</sup>. El momento funcional sería, hasta cierto punto, equivalente a la impresión primaria; el momento experimentado presenta concomitancias con las cadenas retencionales y protencionales y la presencia mental, podría considerarse una explicitación de la posibilidad de acceder a las retenciones y protenciones secundarias, es decir, a las rememoraciones y de las anticipaciones.

Sin embargo, creemos que lo más interesante de la teoría concreta de Wittmann, y de la cada vez más preponderante idea de la multiplicidad de vivencias del tiempo que generan una experiencia de la temporalidad<sup>256</sup>, es cómo nos permiten adentrarnos en la voluntad que hemos detectado en Viola de deconstruir la experiencia temporal del espectador y las consecuencias que de ahí podemos extraer. Por tomar el ejemplo de otra obra, defendemos que la capacidad de una obra como *Slowly Turning Narrative* de despertar una forma de conciencia temporal desacostumbra, también se adapta a la teoría de las tres formas de presente que hemos expuesto. Estamos ante una video instalación que busca revelar la naturaleza fluida de la temporalidad, y que lo hace mediante la implicación de mecanismos relacionados con la memoria autobiográfica del espectador. En este caso, el efecto creado por las imágenes y el rol del espejo funcionaría de un modo diverso al discutido en *The Greeting*. Creemos que la inestabilidad provendría de la capacidad de la obra para reclamar una participación más activa de sustratos temporales propios de la vida del espectador. En otras palabras, la

---

<sup>255</sup> No en vano, son varios los textos de Wittmann en los que explícitamente cita a Edmund Husserl, como cuando afirma que

la experiencia presente contiene trazas de lo que acaba de ocurrir y de lo que es anticipado, o en términos de Husserl, la estructura tripartita del presente engloba *retención, impresión y protención*. El presente percibido representa su historia y su posible futuro, siendo esta estructura tripartita un aspecto implícito de toda experiencia consciente (Wittmann, 2011: 1)

<sup>256</sup> Respecto a esta idea ya discutida, recogemos en estos momentos las rotundas palabras de Sylvie Droit-Volet: “El avance más importante en la comprensión de los mecanismos subyacentes en la percepción del tiempo vienen de la incapacidad de las neurociencias de encontrar una única estructura en el cerebro responsable de procesar el tiempo” (Droit-Volet, 2014: 480).

atención y la memoria del sujeto se verían convocadas ante la obra de un modo poderoso, aumentando la regulación desde arriba hacia abajo. Lo cual sería causado en merced al hecho de verse reflejado en el espejo en medio de un mundo de imágenes susceptibles de ser sentidas como propias, provocando una venida al primer plano de lo autobiográfico. Esta información íntima pesaría sobre y condicionaría el momento funcional. Habría cada vez más yo, proveniente de lo pasado o de lo futuro, hasta un punto en el que finalmente sería difícil discernir lo propio de lo ajeno. El flujo temporal podría devenir algo reflexivo, se tocaría a cada momento lo audiovisual de la obra con las memorias y miedos del espectador. El “yo narrativo” ahogaría crecientemente el conjunto de la vivencia del tiempo, imbricándose cada vez más los dos elementos, hasta el punto de hacer difícilmente distinguible lo embebido de lo encarnado del tiempo.

No obstante, no es algo exclusivo de las obras de arte y mucho menos de la experiencia de las obras de Viola experimentar momentos en los que el tiempo parece correr a otra velocidad, perdidos en un ritmo que pareciera aislarnos del exterior y que ha sido despertado por el puntual recuerdo de algo que se ha vivido y que ha sido vuelto a traer a la experiencia presente; es normal que súbitamente aflore un recuerdo, o que cristalice un anhelo que imponga su yugo y que obligue a tomarlo en consideración. Esto es coherente con las distintas magnitudes interrelacionadas de las que parece constar la temporalidad. De lo que se encargan las obras de Viola es de causar estos efectos de un modo controlado y encaminado a fines concretos y específicos. Algunas atacan el flujo del tiempo, otras la actividad de la anticipación, otras el instante. Son obras que parecieran llevarnos por un camino amplio pero preciso, y que dejan al espectador a la puerta de unas preguntas para las que solo puede tener algún tipo de respuesta si toma elementos de su propia vida. Pese a todo, si bien este es un hecho de gran importancia, cabe preguntarse ¿de dónde viene la riqueza? ¿Qué es lo que provoca el salto? ¿Cuál pudiera ser la causa para que, sin motivo aparente, se pase de estar viendo una obra como *Room for St. John of the Cross* a que, en una fracción de segundo, se pase a estar *viviéndola*, provocando en el espectador cuestionamientos sobre su existencia más íntima?

Hemos defendido que una de las claves de las video instalaciones de Viola es su capacidad para traer algo nuevo a la presencia, de hacer hueco a lo novedoso en la conciencia temporal del espectador mediante el uso de la ambigüedad. A discutir cómo podría ser esto posible, desde un punto de vista fundamentalmente neurocientífico, dedicaremos las siguientes páginas.

## 10. LA AMBIGÜEDAD CREATIVA

Las distintas regiones del cerebro encargadas de regir la experiencia del tiempo –y todo él en su conjunto–, como hemos visto, no son una mera *tabula rasa* que incorpore pasivamente aquello que les llega del mundo exterior<sup>257</sup>. Lo deforman y lo adaptan a sus sistemas de procesamiento y, mediante diversos procesos, lo confrontan con las experiencias que se han vivido y que se esperan vivir más o menos cercanas. Intentan ordenar la información del modo más exacto, tajante y definitivo posible<sup>258</sup>, pero, a veces, acontecen experiencias que se caracterizan por una irresoluble ambigüedad entre dos o más percepciones. Ejemplos clásicos de estas ilusiones visuales son las obras de Maurits Cornelis Escher o los tests de Rorschach y similares empleados en la psicología<sup>259</sup>. Sin embargo, situaciones de ambigüedad también pueden tener lugar cuando observamos que alguien nos está mirando pero no acabamos de desentrañar la emoción presente en su rostro, o cuando reflexionamos sobre un hecho acontecido y no somos capaces de determinar si ocurrió antes o después de otro. En todos estos casos coexisten varias interpretaciones posibles, y es posible que ninguna

---

<sup>257</sup> Del siguiente modo lo expresa Maurice Merleau-Ponty:

Lo que llamamos pasividad no es la recepción por parte de nosotros de una realidad externa o la acción causal de algo exterior sobre nosotros: es un investir, un ser en situación, ante el cual no existimos, que perpetuamente recomenzamos y que es constitutivo de nosotros mismos (Merleau-Ponty, 1975: 435).

<sup>258</sup> En un artículo reciente sobre la cuestión de la ambigüedad visual en el arte, Pascal Mamassian afirma que:

La percepción cotidiana y la percepción de las artes visuales parecen compartir la tarea de resolver ambigüedades, pero de modos que pudieran ser diversos. Mientras que la percepción cotidiana usa conocimiento a priori, las artes visuales requieren [la participación de] convenciones (Mamassian, 2008: 2144)

<sup>259</sup> Así lo recoge Ernst Gombrich en su clásico *Arte e Ilusión*, en el que desarrolla el tema de la ambigüedad, en el clásico ejemplo de la ilustración que puede parecer tanto un conejo como un pato:

Cierto que podemos pasar de una lectura a otra con creciente rapidez; también lograremos ‘recordar’ el conejo cuando vemos el pato, pero cuanto más atentamente nos observamos, con tanta mayor certidumbre comprobamos que no podemos tener a la vez la experiencia de lecturas alternativas (Gombrich, 1998: 5).

termine por imponerse sobre las demás. Esto provoca un estado de duda e incertidumbre en la percepción, al no encontrar una salida clara y definitiva. Dependiendo de en cuál de las soluciones factibles se fije nuestra atención, la vivencia de la situación oscilará radicalmente. En el arte la circunstancia de la ambigüedad ha sido estudiada profundamente en la literatura<sup>260</sup> y en el arte general. Tanto desde el caso de la historia del arte y de la estética<sup>261</sup>, como en el de las neurociencias, centrándose, en este caso en varios aspectos fundamentales: la ubicación espacial, las formas, el uso de los colores, la ilusión de movimiento, etc.<sup>262</sup>.

Esta circunstancia de la ambigüedad ha sido explorada por Bill Viola en gran número de obras, pero es nuestro interés centrarnos en su vertiente temporal. Sirva como ejemplo de ello *The Stopping Mind* y su búsqueda de un presente ambiguo en el que se puede pasar de sentir angustia cuando se atiende a la inevitable llegada de la tormenta audiovisual o calma cuando se repara en la quietud de las imágenes congeladas y la voz que relata una experiencia de atemporalidad. O el caso de *Passage*, con ese ritmo que parece arrastrarse en un lugar absolutamente intermedio entre la quietud y el movimiento y que lleva al espectador a que su propia temporalidad no sepa si debe acelerarse hacia lo cinematográfico o detenerse en la inmovilidad de lo pictórico. En definitiva, creemos que el sujeto que se enfrenta a las creaciones de Viola discutidas a lo largo de esta tesis doctoral es alguien que ha de atenerse a aprender a vivir en el quicio de la ambigüedad.

---

<sup>260</sup> Uno de los ejemplos clásicos al respecto es el libro de William Empson *Seven Types of Ambiguity*, publicado en 1930. Empson detecta como tales: el uso de la metáfora, la oscilación entre dos significados, dos ideas conectadas a través de un contexto que posibilita varias interpretaciones, dos significados que engendran otros posteriores mediante resonancias irresolubles, el propio proceso de escritura autoconsciente por parte del autor que se cuestiona sobre ella en el texto, una frase aislada que no genera una significación clara y dos palabras aparentemente opuestas que reflejan un conflicto.

<sup>261</sup> Un ejemplo fundacional es el desarrollo de la idea de ambigüedad desarrollado por Mikel Dufrenne en su *Fenomenología de la Experiencia Estética* (Dufrenne, 1973).

<sup>262</sup> El artículo de revisión de Pascal Mamassian *Ambiguities and conventions in the perception of visual art* (Mamassian, 2008), constituye un excelente ejemplo de este tipo de aproximaciones.

Estas experiencias, que se caracterizan por la oscilación entre varias interpretaciones, han sido discutidas en los últimos años desde la neurociencia. Inclusive, específicamente desde la rama de la neuroestética. El texto *The Neurology of ambiguity*, publicado en 2003 por Semir Zeki –considerado el padre de la disciplina– es, a nuestro juicio, uno de los más ricos e interesantes aparecidos en este campo. Esto se debe a que no cede al afán de desentrañar ningún secreto último, y por ende reduccionista, de la experiencia estética, sino que se limita a estudiar un mecanismo y a defender su implicación en los episodios de las experiencias estéticas. Su hipótesis principal es que

en situaciones que ofrecen dos o más interpretaciones, cada una con la misma validez que la otra [...] solo podemos ser conscientes de una interpretación en un momento dado. El estudio de la ambigüedad nos permite adentrarnos en el modo en que la actividad en distintas regiones del cerebro puede resultar en una micro-conciencia de un atributo [...] resultando en diversos correlatos potenciales entre micro-conciencias (Zeki, 2003: 173).

Sin demorarnos en la terminología empleada de micro-conciencias, lo que juzgamos más provechoso de su planteamiento es la defensa de cómo la ambigüedad promovida por objetos sensibles permite la alternancia entre experiencias distintas que generarán estados de conciencia distintos. Creemos que nada nos impide defender que en las obras de Viola que se caracterizan por ofrecer distintos patrones temporales a la experiencia del espectador (o, directamente, uno radicalmente ambiguo como *Passage* o *The Greeting*) puedan ser suscitadas diversas experiencias en el sujeto, que en este caso serían distintas vivencias de la temporalidad. Es decir, ante *Passage* no estaríamos dudando si vemos una liebre o un pato, sino si lo que estamos viendo son imágenes detenidas que se suceden a rápida frecuencia o una imagen en movimiento que está a punto de detenerse. Una obra como *Slowly Turning Narrative*, en cambio, podría plantear una ambigüedad entre la preponderancia del tiempo de lo autobiográfico en la obra y el del momento funcional: todo depende de que el sujeto preste atención al modo en el que sus vivencias se engastan en las presentadas por la obra o si sus sentidos se detienen en cómo se forman y se



deshacen a cada segundo los brillos de infinitos colores en la pared, merced a la acción del espejo central. Todo esto es posible siempre y cuando convengamos que es factible, como creemos haber justificado en el capítulo anterior, la coexistencia de varios niveles de experiencia de la temporalidad, o, por decirlo con terminología de Husserl, de varios actos intencionales de la conciencia temporal.

Pero volvamos por un momento al texto de Zeki. Este afirma que cuando una imagen es juzgada como ambigua por los sentidos, cuando pareciera mantenerse en un estado de incertidumbre, y la percepción que tenemos de ella puede cambiar, la información sensible no basta y ciertas partes del cerebro encargadas de procesar elementos más complejos son llamadas a desentrañar el misterio<sup>263</sup>. Es decir, la ambigüedad captada por nuestros sentidos, despierta partes del cerebro encargadas de razonamientos más arduos. Pues “una de las funciones del cerebro [...] es instaurar significado en el mundo, en las señales que recibe” (Zeki, 2003: 188). Esta idea puede ser puesta en relación con la defensa que hace Mikel Dufrenne, en su *Fenomenología de la experiencia estética*, del rol de la ambigüedad en estos procesos, de la cual afirma que:

Hay objetos que son ambiguos por falta de claridad, del mismo modo que hay ideas que resultan confusas por la misma razón. Pero también existe una ambigüedad por exceso, que resulta de la sobreabundancia de significados. Esto, en todo caso, es el tipo de ambigüedad que encontramos en las obras más auténticas (Dufrenne, 1973: 320).

Este tipo de “ambigüedad por exceso” creemos que es coherente con una experiencia como la ofrecida por *Nantes Triptych*. Una obra capaz de confundir y desorientar al espectador, de un modo coherente con las tesis de Dufrenne, quien defiende que la ambigüedad del objeto percibido se fundamenta en que este es “simultáneamente dado y rechazado, presente mediante su calidad de objeto y elusivo en tanto en

---

<sup>263</sup> Según Zeki esto ocurre en los siguientes términos:

La actividad en el córtex fronto-parietal es crítica para que seamos conscientes del cambio, sin necesariamente saber lo que ha cambiado. Para darnos cuenta de qué ha sido procesado o qué ha cambiado, es fundamental que aumente la actividad en un centro especializado en el procesado (Zeki, 2003: 186-187).

cuanto su significado” (Dufrenne, 1973: 202). Es decir, la obra plantearía una dialéctica al espectador, obligándole a situarse en el fiel de dos hechos existenciales contrapuestos y a aprehender la irresoluble tensión de los mismos y explorarla. Ante esto es probable que el primer impulso del cerebro del visitante sea el de intentar imponer coherencia a la obra, solucionar la ecuación desvelando una incógnita que haga traducible una imagen en la otra.

Para explicar una experiencia equivalente, Zeki toma el ejemplo de *La joven de la perla* de Johannes Vermeer. Al respecto razona que la expresión de la mujer presenta variaciones emocionales irresolubles<sup>264</sup>. Estas interpretaciones no están en el lienzo, sino en la mente del espectador, en sus recuerdos y en su atención. De ellos depende que se legitime una interpretación sobre la otra (Zeki, 2003: 189). Pero “el espectador solo es consciente de una interpretación al mismo tiempo. Y porque no hay una solución correcta, la obra de arte se convierte en un problema que reclama la atención de la mente” (Zeki, 2003: 189).

Creemos que este es un buen ejemplo de cómo una obra de arte se vale de la ambigüedad para involucrar al sujeto que la contempla en una reflexión concreta sobre un tema específico. Porque este equilibrio irresoluble entre interpretaciones funciona como reclamo para el cerebro, pues este no gusta dejar algo en suspenso. Por ello, en obras que se presentan como ambiguas en múltiples niveles –Zeki toma también como ejemplo la *Pietá Rondanini* de Miguel Ángel–, son activadas áreas cerebrales diversas encargadas, de procesos tan distintos como “la memoria, la experiencia, el aprendizaje y muchas otras las que pueden influir lo que es percibido a cada momento” (Zeki, 2003: 192). Ellas son aquellas sobre las que recae la labor de intentar *acabar* la obra, y el único lugar del que pueden sacar materiales para llevar a cabo este proceso son las vivencias propias. Ese es, por tanto, el remanente íntimo

---

<sup>264</sup> En ello incide Zeki según su interpretación:

Hay que darse cuenta de que esta es una imagen estable, y que la única variable es que el cerebro del espectador puede ofrecer diversas interpretaciones igualmente válidas de la expresión de su rostro. Ella es, al mismo tiempo, sugerente, distante, eróticamente cargada pero casta, resentida y complacida (Zeki, 2003: 188-189).

e intransferible del que cada uno goza y que se encuentra en la raíz de las distintas vivencias potenciales ante estas obras, ahí es donde el cerebro busca recursos para intentar solidificar y detener el quiasma en el que ha convertido aquello que se está observando, siendo esto un cuadro de Vermeer o una video instalación de Bill Viola.

Si bien, en lo que no estamos de acuerdo con Zeki y otros neurocientíficos<sup>265</sup> que se han dedicado a la cuestión, es en la conclusión extraída, según la cual ciertas creaciones artísticas en las que reina la ambigüedad y la pluralidad de posibles interpretaciones, reclaman nuestra atención porque son “estéticamente placenteras [...] por la capacidad de ofrecer múltiples experiencias” (Zeki, 2003: 192). Esta idea creemos que no es pertinente y se ve lastrada por una concepción de la estética de índole kantiana en la que esta estaba indefectiblemente unida al placer. Sirva como ejemplo, sin abandonar a Bill Viola, una obra como *Nantes Triptych*. Difícilmente alguien juzgaría que, al menos en un principio, la experiencia propuesta por *Nantes Triptych* es placentera, y, sin embargo, sí que puede promover una vivencia estética. Creemos que el hecho de que el cerebro se involucre en una actividad ambigua ante una obra de arte no tiene por qué implicar que esta sea necesariamente placentera.

Pero no es nuestra intención abordar en mayor profundidad este tipo de discusiones sobre la ontología de la naturaleza estética. Por ello, nos limitaremos, por el momento a presentar una interpretación menos ambiciosa: las obras de arte capaces de generar ambigüedades a distintos niveles que no son resolubles por la actividad sensible y que, por ello,

---

<sup>265</sup> Sander Van de Cruys y Johan Wagemans en su artículo *Putting reward in Art: A tentative prediction error account of visual art* concluyen, a nuestro juicio de un modo altamente simplista y elemental que adolece de los típicos problemas que se constatan en muchos trabajos de neuroestética, con el siguiente razonamiento:

Demasiado error en la predicción no es placentero o incluso capaz de causar inquietud; ninguno o demasiado poco es aburrido (ni positivo ni negativo). Esto se halla relacionado con la complejidad psicológica o subjetiva, un determinante importante en las evaluaciones estéticas llevadas a cabo por la gente [...] Un óptimo de una tenue violación de las predicciones será experimentada como lo más placentero, porque el espectador es capaz de regresar a un esquema mental familiar (Van de Cruys, 2011: 1045).

requieren de otras partes del cerebro que buscan instaurar sentido, son más aptas para reclamar la atención del espectador, le llaman con más fuerza, debido a que se produce una progresiva involucración de la conciencia del sujeto. En otras palabras, constituyen una suerte de arenas movedizas. Si se participa de ellas, van incrementando progresivamente la actividad de distintas regiones cerebrales –la memoria, el concepto de yo, la atención– de tal modo que a cada momento resulta más complicado escapar a su influjo, y espectador y obra se van sumergiendo recíprocamente el uno en el otro.

Sin embargo, hay que ir un paso más allá: es necesario que tras esta tensión haya un elemento que el espectador pueda juzgar como significativo para su experiencia. Si este no fuera el caso no habría ninguna diferencia entre una obra como *Nantes Triptych* y una ilusión óptica cualquiera, cuyo único mérito es el de despistar a nuestros sentidos. Sin embargo, ¿cómo se vincula esta ambigüedad que a buen seguro opera en la obra de Viola con la sorpresa que creemos que puede provocar en la conciencia del espectador?

Como acabamos de ver el cerebro no puede aprehender dos interpretaciones simultáneamente. De hecho, de un modo coherente con el modelo de temporalidad de Marc Wittmann que recogimos en el capítulo anterior, “el ratio de intercambio espontáneo ante imágenes ambiguas ha sido discutido que proviene de este mecanismo de segmentación temporal de unos 3 segundos” (Wittmann, 2014: 331). Esa franja temporal en la que contenidos semánticos y simbólicos son llamados a la acción toma parte de estas experiencias de la ambigüedad. Es decir, lo sensible no se basta por sí mismo y requiere de un proceso superior que venga a intentar desvelar las incertidumbres.

Tomando esto en cuenta, imaginemos un sujeto hipotético ante *Nantes Triptych*. Sus interpretaciones del sentido último de la obra, si la observa en su conjunto, en un primer momento, podrían oscilar entre la preponderancia de lo conclusivo o de lo inicial de la vida. Podría detenerse en el examen de la figura de la mujer que agoniza como el punto en el que reside el sentido último de la obra. Si no halla una

respuesta que le satisfaga pasará a atender a la imagen de la mujer que da a luz. Se produciría un cambio emocional, otros valores más positivos podrían aflorar. Quizá, si es una persona especialmente propensa al pesimismo, podría percibir esa imagen en relación con la del fallecimiento como un cúmulo de sinsentido que permea toda la vida. Lo capital de la experiencia es que al intentar interiorizar y domar la dialéctica que trazan ambas imágenes, la temporalidad del espectador se encontrará oscilando entre diversas interpretaciones. Esta saltará de un lugar a otro, de un recuerdo a una vivencia presente. Podría ir de la certeza de la propia muerte que pareciera acortar la concepción del tiempo que resta, hasta un posible sentimiento lindante con la eternidad, causado por la ilusión de la paternidad. Todo ello provocado por el vaivén al que se ve forzado la conciencia temporal. Y este movimiento difícilmente discurrirá siempre entre dos polos exactos e inmutables. No se irá del mismo recuerdo a otro y de vuelta al primero, o de la misma intuición al mismo anhelo. Como hemos visto en el texto de Zeki, el cerebro irá impregnando la experiencia de la obra de condicionantes impuestos por la memoria, la atención y las emociones.

Y es en estos saltos donde creemos que se halla la raíz de la sorpresa, de la novedad; la potencial iluminación o cuasi conocimiento que las obras de Viola son capaces de provocar en el sujeto que las contempla. Estas son obras que desafían al espectador, que no le dejan quedarse en un lugar de quietud, a salvo de ellas. Constantemente presentan fisuras temporales, situaciones desacostumbradas y ambiguas que reclaman del visitante que participe, que intente completarlas con lo que quiera que este tenga para aportar a la experiencia estética que está viviendo. Y, si uno asume las reglas de este juego, su temporalidad comenzará a fluctuar, a titubear entre una miríada de maneras de aprehender la obra. Siendo de ahí de donde podrán surgir caminos olvidados en su memoria, o nuevas rutas que, al conectar dos elementos que su conciencia nunca había relacionado antes, crearán un tercer elemento fruto de la recombinación de los otros dos. Esta es la forma de novedad que creemos común a gran parte de las obras de Viola. Ahí creemos que radica parte del encanto de sus obras, de las sensaciones tan intensas que provocan, pues

el arte que nos desafía parece proveer una mucho más rica experiencia para la exploración mental, para la búsqueda de la información y como oportunidad para el aprendizaje al introducir aproximaciones únicas a la representación visual de objetos, conceptos e ideas en situaciones libres de riesgo (Belke, 2015: 4).

Estas ideas que estamos planteando en este capítulo nos permiten comprender cómo a partir de obras como *Nantes Triptych* o *Slowly Turning Narrative*, podríamos obtener réditos para la propia vida. Como viéramos, muchas de las obras de Viola funcionan como un *koân* de índole temporal o existencial. Y la mente del visitante, al verse reclamada por elementos tales como la emocionalidad de lo que contempla, la intensidad de las imágenes o la cercanía que puede experimentar ante lo que es presentado respecto a sucesos vividos, se involucra profundamente con la obra, se abre a una exterioridad mediante su ser encarnado en el mundo. Pero estas creaciones, debido a su naturaleza ambigua, se resisten a ser solucionadas. Pues, de hecho, no tienen por qué ser solucionadas, sino tan solo cuestionadas. Y este es un cuestionar de índole dialéctico —concretamente, si seguimos a Maurice Merleau-Ponty de hiperdialéctico—, ya que, tal como recogieramos durante la discusión de *Room for St. John of the Cross*, la hiperdialéctica “contempla sin restricciones la pluralidad de relaciones y eso que llamamos ambigüedad” (Merleau-Ponty, 1964: 127). Siendo por ello una actividad que siempre ha de ser llevada a cabo de nuevo y que no acepta conclusión. Lo cual, desde un punto de vista neurocientífico, podría esgrimirse que tiene como consecuencia que vayan engranándose un número creciente de actividades del cerebro y con ello de la conciencia.

Tenderá a sentirse que las obras de Viola van conformando múltiples *gestalt* temporales<sup>266</sup> que teñirán de interpretaciones diversas la franja del yo narrativo. Una constelación de temporalidades, o de micro conciencias según la terminología empleada por Zeki, que ejercerán tensiones en el sujeto, que “activarán redes asociativas dispersas y, por

---

<sup>266</sup> Ejemplos de estos *gestalt* temporales son los discutidos previamente de los patrones rítmicos de un metrónomo (Wittmann, 2014: 331)

lo tanto, afectarán la experiencia para procesar los fenómenos del espectador” (Belke, 2015: 22). En otras palabras desprovistas de jerga científica: estas video instalaciones irán progresivamente poblando la temporalidad del visitante de percepciones, recuerdos y emociones sumamente diversas por mor de la irresoluble naturaleza que les es inherente. Las cuales a su vez, recíprocamente, condicionarán paulatinamente el modo en el que este percibe la obra. Y es que estamos ante un fenómeno de doble recorrido: primero la conciencia temporal se irá poblando de vivencias suscitadas por la obra y después, estas mismas, pasarán a moldear la experiencia de la obra. De este modo la obra no solo es capaz de afectar al espectador, sino que la obra es interpelada de un modo constantemente diverso y que va evolucionando en el tiempo. Alumbrando, con ello, sin cesar, nuevos recovecos de la intimidad de la conciencia del que la está contemplando.

Este fenómeno podría ser común a todo tipo de obras capaces de generar esta alternancia en su interpretación. No obstante, lo específico del caso de Viola es que emplea imágenes y sonidos dispuestos en ritmos y espacios claramente meditados y con un fin encaminado a despertar la reflexión del que las contempla sobre su propia naturaleza. En sus obras abunda el cariz existencial y las cuestiones últimas de la vida, la muerte o el modo de enfrentar el mundo. Por ello son susceptibles de despertar reflexiones y experiencias en los mismos ámbitos. Lo que estas traen a la presencia consciente rima con lo que ellas presentan. Las ambigüedades encierran al que las contempla en su laberinto. Y el dédalo planteado por Viola es uno que busca que nos hagamos cargo de la plasticidad del tiempo y de la relación de lo temporal con los pensamientos y las emociones. Es por ello coherente que este tipo de reflexiones sean las que abundan cuando se sitúa alguien ante ellas. Y que las súbitas comprensiones que pudieran acontecer, una vez la conciencia del visitante y lo mostrado por las video instalaciones se entremezclen, estén, de algún modo, vinculadas con estos interrogantes.

Tomando todo esto en cuenta, aún nos queda un último elemento por tratar. El último concepto que discutimos en nuestra aproximación

filosófica a las obras de Viola fue el huidizo concepto del “presente vivo” de Merleau-Ponty. El modo en el que algo experimentado en el ahora se alza hasta reverberar con hechos no inmediatamente presentes. El estudio de la ambigüedad nos ha llevado a la posibilidad de experimentar la sorpresa puntual como producto del intento de nuestro cerebro de utilizar todos sus recursos para desenmarañar los nudos irresolubles que estas obras presentan. Estas vivencias son provocadas mediante la interrelación cercana entre la obra y la conciencia temporal del espectador. Sin embargo, en varias ocasiones, hemos defendido que las obras de Viola reclaman de un abandonarse, de un ceder ante ellas que es precisamente lo que permite, en última instancia esa aprehensión de un presente distinto. Es el momento de discutir qué nos puede aportar la neurociencia a esta característica que hemos apuntado como definitoria de la temporalidad ofrecida por Viola mediante sus video instalaciones.





## 11. LA REDENCIÓN TEMPORAL DESDE EL PRESENTE

“Cuando las semillas son enterradas en la tierra oscura, sus secretos más profundos se convierten en un jardín floreciente” (Zeitlin, 1996: 97). Retomamos esta reflexión de Rumi porque, más allá de dar sentido a la serie *Buried Secrets*, creemos, de acuerdo con Marilyn Zeitlin<sup>267</sup>, que constituye una condesada reflexión que atañe al conjunto de la obra de Viola. No en vano traza un eje interior/exterior que apunta hacia esa otra conexión más honda entre microcosmos y macrocosmos. En la cual Viola está profundamente interesado, y a la que tuvo acceso a través de sus lecturas de Rumi y otros autores del misticismo Sufí<sup>268</sup>. También nos resulta interesante a la hora de intentar comprender mejor aquello que creemos que Viola busca presentar en las obras que hemos discutido, pues en la máxima de Rumi se percibe el modo en el que un cambio en lo mínimo puede reverberar en el todo, esa íntima conexión que Viola considera que vertebra lo existente<sup>269</sup>. La tierra oscura podría entenderse como la conciencia humana en su existir temporal lineal, las semillas los contenidos –temporales o de otra índole– que sus obras

---

<sup>267</sup> “Las palabras del poeta [Rumi] revelan no solo la clave para la exposición en sí misma [*Buried Secrets*], sino el significado esencial subyacente a todo el trabajo de Viola” (Zeitlin, 1995: 97).

<sup>268</sup> Así lo explica Viola:

La filosofía tradicional del microcosmos/macrocosmos ha sido expresada profundamente por la tradición mística Islámica del Sufismo. El poeta persa Jallaludin Rumi (1207-1273) desarrolló estos conceptos con sutiles variaciones en su obra durante toda su vida (Viola, 1995: 42).

<sup>269</sup> Bill Viola ahonda en la relación existente entre microcosmos y macrocosmos con las siguientes palabras:

Uno de los fundamentos de la filosofía antigua es el concepto de las correspondencias entre microcosmos y macrocosmos, o la creencia de que todo lo de la más alta escala, u orden, o existencia refleja y es contenido en las manifestaciones y en lo que opera en los más bajos niveles. Esto ha sido expresado en el pensamiento religioso como la correspondencia simbólica entre lo divino (los cielos) y lo mundano (la tierra), y también encuentra su representación en las teorías de la física contemporánea que describen cómo cada partícula de la materia en el espacio contiene información sobre el estado del universo al completo (Viola, 1995: 42).

ofrecen al visitante y esos secretos que devienen jardín, podría defenderse que son las revelaciones que acontecen en dicha conciencia y que la abren a una temporalidad fructífera.

Pero más allá de la vigencia de la analogía, la frase es apropiada por nuestro interés en este capítulo de vincular el instante en su apertura a otros tiempos. Porque nos disponemos, para cerrar el círculo que venimos trazando, a explorar ese eje temporal vertical del que hablara Maurice Merleau-Ponty, que se aprehende cuando se siente ese presente como algo vivo y expansivo. Por ejemplo, cuando una obra de Viola es capaz de reverberar en recónditos lugares de la existencia del sujeto. Haciéndolo de un modo tal, que estos devienen de nuevo presentes que se ven afectados, cuestionados y (quizá) enriquecidos, por mor de la experiencia estética promovida por la obra. Y esto, creemos que es posible mediante un acontecimiento en el que se entremezcla abandono y recepción, una especie de vaciamiento capaz de hacer implosionar la temporalidad liberándola de fronteras. Algo similar a lo que describiera San Juan de la Cruz como una purgación activa y otra, subsiguiente, pasiva. Este movimiento de vaivén consideramos que es buscado por Viola en sus obras, siendo una vía que, de seguirla, nos permite acercarnos al núcleo de su propuesta artística. ¿Cómo si no comprender que *The Stopping Mind*, una obra caracterizada por la aleatoriedad temporal más radical, es según Viola un mecanismo para experimentar el deseo primigenio de detener el tiempo (Viola, 1995: 213)? Defendemos que ese doble movimiento, de concentración en lo puntual para recibir pasivamente lo global, de atender al microcosmos para sentir y comprender algo del macrocosmos, es una paradoja operante en numerosas de las video instalaciones que hemos analizado.

Ahora bien, en esta parte de la tesis doctoral nos estamos aproximando a las cuestiones añadiendo una óptica mediada por las neurociencias, por lo que cabe preguntarse ¿qué podría aportar esta rama del conocimiento a la experiencia estética que se tiene ante una obra como *Room for St. John of the Cross*? Para comenzar, queremos fijar nuestra atención en dos conceptos, ambos de difícil traducción, que están siendo objeto de investigación en los últimos tiempos por esta rama

científica. Nos referimos a la dupla *mindfulness* y *mind wandering*. El primero ha sido vertido mayoritariamente al castellano como atención o conciencia plena, y el segundo como dispersión mental. Si bien no dejan de referirse a dos actividades opuestas de nuestra conciencia<sup>270</sup>, dos polos de atención ante un contenido con el que se entabla contacto. El primero haría referencia a una inmersión absoluta en el ahora de la experiencia y el segundo a la dispersión de la mente que echa a volar desde ese punto hacia otros no directamente relacionados. Uno sería, por lo tanto una atención a lo micro del objeto de la experiencia y el otro una atención a lo macro que, libremente, se ha despertado por resonancias y afinidades originadas por ese mismo elemento, pero que puede no tener que ver con la causa originaria.

Teniendo esto en cuenta, y aun sabiendo de lo limitado de ambas construcciones léxicas para referirse a dichos conceptos, nos referiremos a *mindfulness* como micro conciencia y a *mind wandering* como macro conciencia. Con ello queremos recalcar que debemos entenderlos como dos estados completamente divergentes de la conciencia, entre los que se puede transitar pero que no se pueden vivir simultáneamente. Dos puntas de una misma flecha que señalan sentidos opuestos. Dos vasos comunicantes. Ya que, tal como explican Claire Zedelius y Jonathan Schooler en un artículo publicado en 2015, en el que recogen numerosos trabajos sobre la relación de ambos conceptos con la creatividad, en uno rige la atención al aquí y ahora<sup>271</sup> y en el otro una libre y casi aleatoria concatenación de pensamientos capaz de situarse en recónditos tiempos y lugares de nuestra mente<sup>272</sup>. Destacando cómo, para oponer estos dos regímenes conscientes, se recurre fundamentalmente a una terminología opositora de índole temporal.

---

<sup>270</sup> “La habilidad para mantener plenamente la atención en una tarea por tanto parece estar en directa oposición a la tendencia de la atención a divagar hacia aspectos no relacionados con dicha tarea. Donde *mindfulness* acaba, *mind wandering* comienza” (Mrazek, 2012: 443).

<sup>271</sup> “La microconciencia [*mindfulness*] ha sido a menudo definida como una tendencia a prestar atención a y ser conscientes de las experiencias del momento presente” (Zedelius, 2015: 1).

<sup>272</sup> “La macroconciencia [*mind wandering*], frecuentemente, y a menudo sin intención consciente, lleva la atención lejos del presente que la circunda” (Zedelius, 2015: 1).

Otro elemento que juzgamos significativo es cómo, en numerosas investigaciones que han estudiado, por separado y con metodologías diversas, la relación entre estos dos modos de la conciencia y la creatividad, se ha llegado a la conclusión de que ambos son capaces de fomentarla ante distintos tipos de tareas. La dominancia de lo que hemos denominado como micro conciencia, resulta de especial ayuda a la hora de enfrentarse con situaciones que requieren comprender e interpretar indicios engañosos que han de ser reestructurados<sup>273</sup>. Por otro lado, la preponderancia de la macro conciencia es de utilidad ante un contexto en el que, por ejemplo, haya que encontrar nuevos usos a objetos cotidianos<sup>274</sup>. Por ello se cree que ambas actividades comprenden distintos modos de procesos creativos, diversas estrategias para alcanzar soluciones (Zedelius, 2015: 2). La micro conciencia sería, esencialmente, un modo lento y analítico de lidiar con un problema y la macro conciencia descansaría más en una libre asociación intuitiva que podría conducir a una súbita comprensión<sup>275</sup>.

---

<sup>273</sup> Aquellos individuos con mayor tendencia a fijarse y escudriñar el ahora, obtenían resultados más altos en “puzles que son inicialmente difíciles de resolver debido a que plantean representaciones desconcertantes y que requieren reestructurar o ver los elementos del puzle de un modo distinto” (Zedelius, 2015: 2). Y lo que es más importante, si se incitaba a participantes en el estudio, con aptitudes equivalentes, a reflexionar de un modo introspectivo previamente a desempeñar la tarea, esta era desempeñada de un modo más efectivo (Zedelius, 2015: 2)

<sup>274</sup> En un estudio en el que se valoraba la creatividad para encontrar nuevos usos a objetos y los sujetos experimentales eran interrumpidos tras el transcurso de unos minutos, y se les asignaba otra tarea distinta antes de regresar a la primera, se comprobó que aquellos cuya labor intermedia demandaba de una menor concentración obtuvieron mejores resultados al reanudar la búsqueda de diversos usos para el objeto. Esto les permitió concluir que “la macro conciencia [*mind wandering*] puede favorecer la creatividad al incrementar el proceso asociativo inconsciente, el cual se piensa que facilita la generación de ideas novedosas o soluciones no típicas para los problemas” (Zedelius, 2015: 2)

<sup>275</sup> Zedelius y Schooler concluyen en su artículo que

Una reducida tendencia hacia la micro conciencia, o una mayor hacia la macro conciencia, incrementa la posibilidad de solucionar problemas cuando uno se enfrenta a ellos de un modo intuitivo, pero entorpece la solución cuando los problemas son abordados de un modo analítico [...] Una mayor capacidad para la micro conciencia ha sido consistentemente asociada con un mejor desempeño cuando los problemas son abordados mediante una estrategia analítica [...] Y, en contraste, la relación entre solución de problemas y micro conciencia fue negativa cuando los participantes espontáneamente adoptaron un aproximación intuitiva (Zedelius, 2015: 10)

¿Qué nos aportan estos datos a la discusión sobre las obras de Viola? Nosotros defendemos que, debido al ya referido intento de las mismas de desestabilizar la percepción cotidiana de la temporalidad, provocarían, en un primer momento, una mayor concentración para con ellas, un interés en intentar desentrañarlas. Pues, al fin y al cabo, para nuestro cerebro estas video instalaciones no dejan de ser recintos en los que el espacio tiempo es presentado de un modo poco o nada habitual. Nuestra conciencia temporal no está acostumbrada a vivir con la tensión que genera el advenimiento de los tronantes episodios de *The Stopping Mind*. Tampoco, si tomamos en consideración *Passage*, está habituada a tener que inculcar sentido a un cumpleaños infantil en el que las imágenes se muestran en una cercanía y un tamaño intimidante, además de emplearse una cadencia en la que los acontecimientos son hendidos a cada momento por la quietud. No es tampoco una experiencia frecuente la de *The Greeting*, pues lo instantáneo, preñado de emociones, parece estallar a cada momento expandiéndose hacia la eternidad. Podrían ser presentados ejemplos de todas y cada una de las obras, pero tras haberlas analizado en profundidad, resulta patente que cualquiera de las estudiadas en esta tesis doctoral se presenta, al menos en un primer momento, con la apariencia de una suerte de misterio. Acertijos para nuestra temporalidad ante los que toda nuestra conciencia se va poniendo en marcha, buscando denodadamente algo que le permita *solucionarlas*.

Más allá de suponer que un espectador que acuda a ver una exposición de arte lo hará con la voluntad de prestar atención a las obras, creemos que la característica de las obras de Viola de presentar vivencias alejadas de lo cotidiano intensamente emocionales, ejerce como reclamo de un modo tal que es capaz de justificar que la relación que se establezca con las mismas comience escorada hacia estados de micro conciencia. La mente del espectador se peleará con ellas, intentará hacerlas suyas, anular sus ambigüedades, traducirlas a un mensaje que pueda ser captado y asimilado. Vivirá cada vez más intensamente el aquí y ahora que estas le ofrecen y, en consecuencia, el vaso de la macro conciencia, comenzará vacío.

Pero, precisamente porque las video instalaciones de Viola son obras que requieren de un largo tiempo de contemplación, porque no pueden ser asimiladas en un puñado de segundos, es posible que la situación varíe. Que a medida que transcurra más tiempo en su cercanía, es probable que la experiencia vaya progresivamente cambiando, hasta que el fiel de la balanza de la conciencia cambie de lado.

Como hemos visto, la deconstrucción temporal que buscan poner en práctica las obras de Viola, conllevaría, en muchos casos, una creciente activación del componente autobiográfico de la temporalidad. También las ambigüedades podrían contribuir a reclutar áreas asociativas del cerebro cada vez más dispersas con la intención de poner fin a las oscilaciones en las interpretaciones que suscitan. Todo ello iría generando una amalgama de pensamientos, recuerdos e intuiciones que redundarían en una experiencia del presente que cada vez contendría más matices y ecos, y que, por ello, tendería a abrirse. A lo cual habría que añadir la intensa emocionalidad que es propia de muchas de las obras aquí tratadas. En consecuencia, si vemos los dos procesos de micro conciencia y macro conciencia como oposicionales, es más que probable que, de algún modo, el espectador que comenzara anclado en el atento escrutinio del aquí y ahora de la experiencia, comience a ser seducido por divagaciones cada vez más insistentes y distantes. Pudiendo ocurrir que, quizá de un modo no consciente, empiece a alejarse del punto del presente atento y concentrado, a causa de los ecos inesperados que han venido acudiendo desde lugares cada vez más lejanos de su propia existencia. Estaríamos entonces en un momento en el que lo macro comienza a teñir lo micro de la conciencia, provocando que el sujeto se embeba más con la obra y que, a la vez, comience a entremezclarse con aquello que no cesa de venir a la conciencia presente.

Porque las obras de Viola no presentan ambigüedades dicotómicas –de liebre o pato, de blanco o negro–, sino que son cosmos en los que uno siente que puede tomar numerosos caminos ante las múltiples encrucijadas que son planteadas al sujeto que las contempla. En otras palabras: ante la imposibilidad de encontrar una solución analítica a las

mismas, la micro conciencia podría verse desplazada, poco a poco, por la más libre y creativa macro conciencia, hasta que esta termine por imponerse totalmente. Creemos que es factible que con ello se pase de estar anclado en la linealidad a morar en una suerte de tiempo dentro del tiempo radicalmente distinto. Una transición de un estado hacia otro significativamente más enriquecedor y temporalmente más laxo. Algo, en cierto modo, similar a lo defendido por Hans-Georg Gadamer en un texto como *The Artwork and the Image* (Gadamer, 2007). En esas páginas, Gadamer emplea el concepto del demorarse [*verweilen*], buscando denotar con ello una forma de temporalidad propia de ciertas experiencias estéticas. Las cuales se caracterizan por lo siguiente:

Demorarse no es perder tiempo. Estar inmerso en el demorarse es como una intensa conversación recíproca que no se agota, sino que dura hasta que es finalizada. Durante toda ella, es una conversación en la cual uno está todo el tiempo “absorto en la conversación”, lo cual significa que uno “está completamente ahí” (Gadamer, 2007: 211)

Para Gadamer es este un suceso que interrumpe el “tiempo vacío” y lo convierte en “tiempo lleno”; es decir, cuando se entra en un régimen de demorarse el tiempo deja de ser medible<sup>276</sup>, extendiéndose hacia lo libre, allende lo racional y lo pautado. Pasa, por lo tanto, a convertirse en un “durante” [*weilen*]<sup>277</sup>. Una suerte de atemporalidad en la que el sujeto entra en una conversación consigo mismo mediada por la obra. Un

---

<sup>276</sup> Así lo explica Gadamer:

Una imagen artística o un texto poético, ciertamente, es construido secuencialmente en el tiempo, y, por lo tanto ‘toma tiempo’. Pero, de nuevo, solo decimos esto cuando estamos pensando en términos de lo que denomino ‘tiempo vacío’, el tipo de tiempo en el que cosas como esta son mensurables. El ‘tiempo lleno’, por otra parte, no resulta algo largo ni algo que desaparece. Y, sin embargo, todo tipo de cosas pasan en él (Gadamer, 2007: 217).

<sup>277</sup> Gadamer introduce este concepto del siguiente modo:

Hoy en día ya no preguntamos cómo es un episodio en el que algo [una obra de arte] se nos aparece [*vollzug*], cómo ‘es realmente’, cuándo aparece, acaba, o cuánto dura; cómo se mantiene en la mente de uno y, al final, cómo desaparece, y sin embargo permanece con nosotros y puede volver a salir a la superficie de nuevo [...] Apropiadamente uno podría denominar este proceso como un ‘durante’ [*weilen*], pero esto es algo que nadie puede medir (Gadamer, 2007: 217).



diálogo crecientemente enriquecedor para su propio conocimiento de sí mismo<sup>278</sup>, ya que

cuando contemplamos la obra, no aparece el tedio, pues cuanto más la permitamos, más nos expone su variedad de riquezas. La esencia de nuestra experiencia temporal del arte reside en aprender cómo demorarse de este modo. Y quizá este sea el único modo que se nos ha otorgado a nosotros, seres finitos, de relacionarnos con eso que denominamos eternidad (Gadamer, 1986: 45).

Gadamer, en estas citas, apunta algunos de los elementos que han surgido en numerosas ocasiones durante la discusión de la experiencia de las obras de Viola: esa característica diferencial de la temporalidad causada por la contemplación de ciertas obras, ese tiempo como hiato, el tesoro que estos episodios ofrendan a uno mismo en tanto en cuanto posibilidad de autoconocimiento. En definitiva, ese tiempo dentro del tiempo –que él denota como una intensa conversación recíproca– al que hacíamos referencia. Nos resulta especialmente interesante la puerta que deja abierta a la posibilidad de vivir una experiencia similar a la de la eternidad, pues, en cierto modo, arroja concomitancias con el “presente vivo” de Merleau-Ponty que buscamos escudriñar en estas páginas. Sin embargo, Gadamer hace referencia a la necesidad de aprender a demorarse en una obra para vivir su “durante”. En nuestro caso, no estamos interesados en desarrollar esa clara vertiente hermenéutica que ahí asoma<sup>279</sup>, sino en explorar el salto pasivo que puede acontecer, el cambio de régimen de lo micro a lo macro y las consecuencias de esto

---

<sup>278</sup> Gadamer defiende que

las obras de arte que dicen algo nos confrontan con nosotros mismos. Esto es, expresan algo de un modo tal que lo que es dicho es como un descubrimiento, un desvelamiento de algo previamente oculto. El hecho de ser impactado [por el arte] se basa en esto. ‘Tan cierto, tan lleno de ser’ el algo que no se puede saber de otra manera. Todo lo familiar es eclipsado. Comprender lo que la obra de arte nos dice es, por lo tanto, un encuentro con uno mismo (Gadamer, 2007: 129).

<sup>279</sup> Una definición del propio Gadamer de lo que él entiende por hermenéutica, es la siguiente: “El arte de clarificar y de mediar, por nuestro propio esfuerzo interpretativo lo que ha sido dicho por personas que encontramos en la tradición [...] especialmente, allí donde lo que ha sido dicho no es inmediatamente inteligible” (Gadamer, 2007: 126).

sobre la temporalidad. Y con este fin, volvemos al ámbito de la neurociencia.

La relación de una constelación de regiones cerebrales denominada *Default Mode Network* (DMN, de aquí en adelante), con los procesos de lo que hemos dado en traducir como macro conciencia, es uno de los temas que con más ahínco se ha estado estudiando en los últimos años desde diferentes frentes de las ciencias cognitivas<sup>280</sup>. A día de hoy, es un hecho asumido que son concurrentes las potencialmente enriquecedoras experiencias de divagación temporal y existencial con la activación del DMN<sup>281</sup>. El cual recibió su nombre debido a que, en un primer momento, se consideró que no era sino el ruido de fondo del cerebro. Aquellas regiones que, cuando no estamos enfrascados en nada productivo, siguen en funcionamiento. Una suerte de *stand-by* encargado de que lo prioritario siguiera en su sitio para cuando el mundo externo volviera a requerir de nuestra atención. Esta caracterización ciertamente peyorativa del DMN y, por ende, de la macro conciencia<sup>282</sup> —marcada por el utilitarismo que innegablemente condiciona a parte de los investigadores en esta y otras ramas científicas—, tuvo como causa la

---

<sup>280</sup> “Desde la publicación de “*A Default Mode of Brain Function*” (Raichle et al. 2001), cerca de 3000 artículos han sido publicados sobre este tema” (Raichle, 2015: 435). De este número total, aproximadamente una cuarta parte se centran en los procesos auto-referenciales y *mind wandering* (Raichle, 2015: 435).

<sup>281</sup> Esta identificación es explicada por Marcus E. Raichle, quien acuñara el concepto de *default mode network* en 2001, con los siguientes argumentos:

“Debido a que el *default mode network* fue detectado por primera vez durante estados de reposo, ha sido atrayente para muchos asociar la funcionalidad del *default mode network* con los estados mentales que comúnmente acompañan estados relajados o de tranquilo reposo, es decir, con las ensoñaciones, macro conciencia [*mind wandering*], o pensamientos independientes de estímulos externos. Además, los procesos cognitivos espontáneos implican pensamientos sobre el pasado y el futuro personal de cada uno, lo cual encaja coherente con funciones identificadas del *default mode network* en humanos” (Raichle, 2015: 440).

<sup>282</sup> Michel C. Corballis, en su libro *The Wandering Mind* (Corballis, 2014), defiende que para adaptarnos a un mundo complejo, necesitamos escaparnos del aquí y del ahora, y considerar posibles futuros, reflexionar sobre errores pasados, comprender cómo funcionan las mentes de los otros. Sobre todo, la macro conciencia [*mind wandering*] es la fuente de la creatividad, la chispa de innovación que lleva a la larga a incrementar más que a disminuir el bien estar (Corballis, 2014: 11).

circunstancia de que la actividad de dichas agrupaciones neuronales era mayor cuando alguien se hallaba sumido en sus propios pensamientos, pero que, en el momento preciso en que alguien era interpelado por algo externo (un texto que ha de leer, una conversación, o prestar atención a las señales del tráfico), el régimen de trabajo de esta red disminuía significativamente<sup>283</sup>.

No obstante, esta visión del DMN ha ido cambiando significativamente a medida que se han llevado a cabo más estudios y se ha ido analizando el rol desempeñado por algunas de las diversas regiones que lo constituyen. A día de hoy, en términos generales, “se postula su implicación en procesos auto-referenciales, los cuales típicamente se encuentran en oposición con procesos cognitivos orientados hacia un fin externo” (Anticevic, 2012: 584). Es decir, de nuevo nos encontramos claramente con la oposición entre micro conciencia como atención a algo externo y la macro conciencia vinculada con la conciencia de uno mismo. Pero más allá de esto, nos interesa que, entre otras funciones, se defiende que las poblaciones neuronales que conforman el DMN están implicadas en la activación de centros íntimamente vinculados con la memoria autobiográfica, la capacidad de evocar procesos mentales pasados y relacionarlos con proyecciones futuras, el pensamiento auto referencial y procesos cognitivos sociales que conectan al yo con los demás, permitiendo inferir estados mentales de otros o evaluar el propio<sup>284</sup>.

---

<sup>283</sup> Recurrimos de nuevo a la explicación de Michael C. Corballis:

En un primer momento, fue asumido que la actividad durante los momentos en los que no se es estimulado por nada externo era simplemente ruido de fondo neuronal, como electricidad estática de una vieja radio. Al estudiar la actividad del cerebro asociada con una tarea dada, tal como leer una serie de palabras, se supuso que se podía simplemente abstraer de la actividad mostrada durante la misma la que el cerebro mostraba estando en reposo. Pero se comprobó que el flujo de sangre cuando el cerebro se encuentra en reposo es tan solo entre un 5 y un 10 por ciento menor que el del cerebro estimulado, y había un número de regiones mayor activadas durante el reposo que cuando este está enfrascado en una tarea concreta. Las regiones cerebrales activas durante el supuesto estado de reposo han venido a ser conocidas como ‘*default-mode network*’ (Corballis, 2014: 7).

<sup>284</sup> En un artículo de revisión publicado en febrero de 2015, elaborado por Kieran Fox y colaboradores, sobre la materia que nos ocupa, estos afirman que:

En otras palabras, el DMN, según estos investigadores, permitiría al sujeto reflexionar sobre su existencia y su relación con otros seres humanos, replantearse actitudes vitales para con lo venidero o arrojar nuevas y ricas interpretaciones sobre hechos pasados. El hecho de que también esté involucrado con la memoria autobiográfica –la cual Wittmann cree ligada con la conciencia más amplia del presente–, nos permite comprender que el DMN no es un ruido de fondo pernicioso, sino un conjunto de regiones cerebrales inherentemente vinculadas con la experiencia de la temporalidad como duración, la empatía y la exploración de la autoconciencia. Y lo que es más, debido a que estamos hablando de una red profusamente interconectada, se produce una activación sinérgica de estas funciones; es decir, que el cambio en la temporalidad puede ir de la mano de un replanteamiento de aspectos emocionales y existenciales con acceso a vivencias más allá de las fronteras de lo estrictamente presente. Eso sí, ya que el DMN no esté siempre activo, implica, a priori, que esta puerta solo se abre en ciertos momentos y condiciones. Para que esto ocurra, es necesario que o bien no estemos ocupados con nada en concreto o, de estarlo, que nuestra mente escape y eche a volar para reflexionar sobre otras cosas suscitadas indirectamente por lo que se estuviera llevando a cabo.

No podemos obviar la afirmación de que la actividad de la macroconciencia se opone a la atención en los estímulos externos mediados por procesos de atención y, por ende, cognitivamente más complejos.

---

Los componentes del *default network* posibilitan diferentes funciones cognitivas. El subsistema medial temporal es activado durante evocaciones de la memoria episódica y tareas de pensamiento sobre el futuro, y se maneja la hipótesis que juega un rol en la recuperación de información pretérita y flexiblemente relacionarla esta información en una escena mental coherente. En contraste, el subsistema dorso medial es activado durante tareas sociales, particularmente aquellas que implican procesos internos y reflexivos, tales como la mentalización (esto es, inferir los estados mentales de otras personas, y evaluar el propio de uno mismo). De un modo consistente con un rol como nodo central, el córtex prefrontal antero medial y el córtex cingulado posterior activan en conjunto un amplio número de tareas, incluyendo tareas relacionadas con la memoria y lo social, y otras implicando procesamiento auto-referencial. Estas regiones pueden permitirnos evaluar la significación para uno mismo de un gran número de fuentes internas y externas de información y construir un significado personal global (Fox, 2015: 616).

Los ecos con la filosofía de Bergson vuelven a aparecer. Para captar el tiempo en su fluidez hay que dejar atrás lo que él denominaba como inteligencia, aquello que cuarteo y mesura el flujo del tiempo. Para abrazar el potencial creativo de la macro conciencia, para sumergirnos en la ambigüedad del tiempo inconsútil, también desde las neurociencias se apunta hacia una necesidad de perderse en uno mismo, de abandonarse al divagar, a la pasividad.

Pero regresemos a las neurociencias y a lo que estas nos pueden aportar al estudio de la temporalidad suscitada por las obras de Viola, pues surge una duda. Si hemos visto que los momentos en los que predomina la actividad de la macro conciencia –cuando el DMN está significativamente más activo–, constituyen un alejarse de la tarea que uno tiene entre manos, ¿cómo vincular esto con las obras de arte de Viola? La potencial incoherencia que pudiera estimarse al intentar fundamentar la experiencia de las mismas implicando la necesidad de distanciarse, en cierto modo, de ellas, creemos que no tiene por qué ser tal.

Una serie de investigaciones desarrolladas por Edward Vessel, Gabrielle Starr y Nava Rubin, en las que buscaban establecer las supuestas bases cerebrales comunes a toda experiencia estética, arrojó unos resultados sorprendentes y profundamente interesantes para nuestra discusión. A los sujetos participantes en el estudio se les mostró una muy amplia variedad de obras de arte<sup>285</sup> y se les pidió que evaluaran la intensidad de la experiencia estética causada por las mismas en una escala de uno a cuatro<sup>286</sup>. Al ponderar la implicación de distintas partes del cerebro,

---

<sup>285</sup> Así lo explican los investigadores:

Ciento nueve imágenes fueron seleccionadas del catálogo del *Catalog of Art Museum Images Online database* [...] Las obras de arte provinieron de una variedad de tradiciones culturales (americana, europea, india y japonesa) y de un amplio abanico de periodos históricos (desde el siglo XV hasta el pasado más reciente). Las imágenes eran representacionales y abstractas, y podrían ser tentativamente clasificadas en figuras femeninas (33), figuras masculinas (23), grupos mixtos (20), naturalezas muertas (11), paisajes (14), y pinturas abstractas (8). (Vessel, 2012:3).

<sup>286</sup> En concreto, las instrucciones que les fueron dadas son las siguientes:

observaron que solo en los casos en que fueron juzgadas las experiencias como más potentes –las que recibieron una evaluación de 4– se hubo producido un cambio súbito y significativo en la actividad cerebral: la activación de regiones pertenecientes al DMN<sup>287</sup>.

Este hecho inesperado, pues como hemos apuntado el DMN se creía que participa fundamentalmente de situaciones en las que no hay un estímulo externo y la mente es libre para fluir, les llevó a analizar las posibles causas. En primer lugar procedieron a descartar que este resultado fuera algo achacable a ciertas obras en concreto, ya que había escaso consenso en cuáles habían sido etiquetadas con la puntuación de intensidad máxima (Vessel, 2012: 5); también descartaron que fuera un mero acumulamiento progresivo, ya que no existía un incremento lineal en la respuesta de regiones cerebrales desde 1 a 4, sino que solo en los casos de mayor impacto emocional se producía esta activación diferencial del DMN<sup>288</sup>. Es decir, el DMN no se activa proporcionalmente de acuerdo a la intensidad del estímulo, sino que es, básicamente, un mecanismo de todo o nada que solo se dispara, de acuerdo a Vessel y a sus colaboradores en los casos de máxima afección del espectador, cuando una obra impacta en quien la contempla

---

Imagina que las imágenes que vas a ver son pinturas que pueden ser adquiridas por un museo de bellas artes. El comisario necesita saber cuáles son las pinturas que son estéticamente más placenteras en base a la intensidad de la respuesta individual ante ellas. Tu trabajo es dar tu intuición [*gut-level response*], de lo bellas, absorbentes o poderosas que encuentras dichas pinturas. Nota: las pinturas pueden abarcar el entero rango que va de ‘bellas’ a ‘extrañas’ e incluso ‘feas’. Responde en base a cuánto te conmueve la imagen. Lo más importante es que indiques qué obras juzgas poderosas, placenteras o profundas (Vessel, 2012: 3)

<sup>287</sup> Así lo explican Edward Vessel y sus colaboradoras en uno de los artículos publicados con motivo de la investigación:

Una red de regiones frontales mostraron un incremento significativo solo para las obras de arte más intensas (las valoradas con un 4) y actividad no diferenciable para el resto. Esto incluía varias regiones pertenecientes al *'default mode network'* previamente asociadas con procesos mentales autorreferenciales (Vessel, 2012: 1).

<sup>288</sup> En mayor detalle:

Se comprueba la hipótesis de que una recomendación de ‘4’ es fundamentalmente diferente respecto a las de 1, 2 o 3, y que estas evaluaciones no estaban revelando simplemente ‘más’ activación en alguna red subyacente ligada con las preferencias, sino que reflejaban la activación de un proceso adicional (Vessel, 2012: 6).

profundamente. Estos resultados llevaron a los investigadores a expresar sus conclusiones con las siguientes palabras:

Proponemos que ciertas obras de arte “resuenan” con el sentido del yo de cada individuo de un modo que tiene correlatos y consecuencias fisiológicas claramente definidas: la representación neuronal de esos estímulos externos obtiene acceso a los sustratos neuronales y a procesos que conciernen al yo (específicamente a regiones del DMN). Este acceso, que otros estímulos normalmente no obtienen, permite que las representaciones de las obras de arte interaccionen con procesos neuronales relacionados con el yo, afectándolos, y posiblemente incluso incorporándose a ellos (es decir, de cara al futuro, en la constante evolutiva representación del yo) (Vessel, 2013: 6).

Estaríamos por tanto ante una experiencia pasiva en la que, merced a las afinidades previas de cada uno, se produce una identificación —una resonancia— con una obra en un grado cuantitativamente distinto. La cual provocaría que circuitos cerebrales encargados de nuestra conciencia temporal con acceso vivencias no inmediatamente presentes, así como otros que rigen diversos elementos de nuestra relación con el mundo, se pusieran en funcionamiento; reactualizándose en virtud de la obra que se está viviendo<sup>289</sup>.

Podríamos defender que este es uno de los posibles mecanismos mediante los que las obras de arte nos impactan, hacen sentido en nosotros y nos transforman. Que esos momentos de arrebato provocados por la contemplación, lectura o escucha de ciertas creaciones son capaces de provocar la emergencia de la actividad de la mirada de regiones que constituyen la macro conciencia. Y que con ello el que las está viviendo se sumerge en una especie de atemporalidad en la que, ciertos aspectos de la conciencia, devienen preguntantes y preguntados.

---

<sup>289</sup> En esta línea argumental incide Gabrielle Starr al afirmar que “la involucración del *default mode network* sugiere que las experiencias estéticas poderosas renuevan nuestra conciencia del yo y del ser en el mundo” (Starr, 2013: 66).

Estas serían, *grosso modo*, las conclusiones de los trabajos de Vessel, Starr y Rubin<sup>290</sup>. Sin embargo, en nuestra investigación de las obras de arte de Viola, nos hemos centrado en defender que estas no son obras que provoquen un impacto súbito e inmediato, sino uno más profundo, de cariz existencial y no siempre de fácil acceso –del mismo modo que, como advierte Bergson, no es fácil alcanzar una vivencia del tiempo como duración cuando se vive sumido en la poderosa ilusión del tiempo lineal<sup>291</sup>–. Ninguna de las experiencias que ofrecen las obras de Viola que hemos discutido en profundidad puede ser aprehendida instantáneamente. Hay que deambular por el espacio de *Slowly Turning Narrative*, sufrir *The Stopping Mind*, prepararse para *The Greeting*, abrirse a *Passage*, asimilar *Nantes Triptych*, interiorizar *Room for St. John of the Cross*. Todas son obras que exigen tiempo, pero que, a cambio, ofrecen otro tiempo.

Esto es posible porque creemos que la experiencia de estas video instalaciones presenta una clara cesura entre dos modos completamente distintos de la experiencia temporal, que equiparamos a lo que respectivamente hemos calificado como micro conciencia y macro conciencia. Todo acercamiento a estas obras tendería a comenzar con una sensación que oscilaría entre la extrañeza y la incomodidad –el ruido de *The Stopping Mind*, el rostro inquisidor de *Slowly Turning Narrative*, la agonía mostrada en *Nantes Triptych*–, que podría dar pie a un sutil pero progresivo ensimismamiento en el que la conciencia intentará hacer pie en las distintas formas de ambigüedad temporal con las que tiene que lidiar. En definitiva, de aceptar la llamada de las obras, lo natural es intentar abordarlas mediante el escrutinio y el análisis analítico de lo que se está contemplando – ¿por qué estas imágenes de *Passage* están

---

<sup>290</sup> En términos similares se expresa Gabrielle Starr:

Las experiencias estéticas intensas nos hacen retornar a ese estado de espera atenta característico de la conciencia profunda, pero portando una conciencia del placer de mirar a un objeto y de contemplar su valor: quizá las experiencias estéticas intensas unen lo que no predijimos con aquello que siempre estamos esperando (Starr, 2013: 66-67)

<sup>291</sup> Recordemos que Bergson defendía que “la durée completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores” (Bergson, 2006: 77).



entrecortadas? ¿Cómo terminará *The Greeting*? ¿Qué relación hay entre las dos montañas de *Room for St. John of the Cross*? —, y al intentar traducirlas a elementos temporalmente más cómodos, al intentar desentrañarlas, se fomentará la actividad de la micro conciencia, gracias a su pertinencia a la hora de resolver incógnitas mediante un ensimismamiento en el aquí y el ahora. Pero, inadvertidamente, ese tiempo difuso y deslindado y la indeterminación dialéctica de lo audiovisual podría causar que se fueran activando otros actos intencionales de un modo, en principio, involuntario. Porque debido a su constante exploración de aspectos de la naturaleza humana, muchas de las cosas que se ven rimarán con vivencias propias. Lo cual, dicho en lenguaje de neurociencias, facilitará que se activen regiones cerebrales de un modo imprevisto gracias a la aleatoriedad neuronal que fomenta la contemplación de un elemento ambiguo. Así, hasta alcanzar un punto de saturación, un momento en el que el sujeto comience a dejarse llevar por los elementos que afloran en su conciencia, las evocaciones, las representaciones, las dudas. Es entonces cuando el fiel de la balanza se encuentra casi en equilibrio entre lo micro y lo macro de la conciencia. Pudiera ser que esto pasara inadvertido y que el sujeto se dejara mecer sin apenas darse cuenta, o también pudiera ocurrir que percibe este perderse a sí mismo en la obra, como el que siente que deja de hacer pie en tierra firme. Algo parecido a lo que Viola, en un lenguaje con tintes científicos sorprendentemente similar a lo que venimos discutiendo, describe en las siguientes líneas:

Hay un momento en el que una sola neurona se dispara en la oscuridad del cerebro, cuando se alcanza un umbral y una pequeña chispa salta el espacio que físicamente separa una célula de otra, llevando a cabo la misma danza resplandeciente que hace el calor de la llama cuando toca la piel o cuando un recuerdo profundo reaparece en la superficie de la mente (Viola, 1995: 142).

En todo caso, esta decisión voluntaria pero también involuntaria, esta aceptación activa de la pasividad del tránsito kairológico, implicaría un

yo que se deja vivir por la obra en el seno de la duración<sup>292</sup>. Siendo esto lo que permite que se establezca con ella ese diálogo recíproco del que habla Gadamer, y que también Vessel reconoce como inherente a las experiencias estéticas poderosas<sup>293</sup>. Y es que, ya estaríamos hablando de ese otro lado del abismo, ya habría tenido lugar el salto que lleva de la micro conciencia a la macro conciencia. Ese que lleva del tiempo lineal a la vecindad del “presente vivo” de Maurice Merleau-Ponty. Un presente que deja claro que “hay que entender el tiempo como sujeto y al sujeto como tiempo” (Merleau-Ponty, 1975: 430). Porque, por el todo o nada que rige la actividad del DMN, si este se activara ante una obra de Viola, se estaría aprehendiendo el tiempo como oleadas provenientes de lo pretérito y de lo que pudiera ser el porvenir. Percibiéndose todo como “una especie de resonancia a través de la cual ciertos hechos se disipan y otros son sentidos como ciertos” (Wiskus, 2013: 111). Una temporalidad dentro del tiempo, pero, no debemos olvidarlo, supeditada al marco conceptual de la obra: la vida y la muerte en *Nantes Triptych*, el tiempo transido de eternidad de *The Greeting*, o la libertad espiritual en *Room for St. John of the Cross*.

Porque esta es la aportación de Vessel, Starr y Rubin. Una experiencia estética de ciertas peculiaridades –ellos lo atribuyen a la intensidad, nosotros, en el caso de Viola, a un lento proceso de ensimismamiento y de aceptación de la pasividad– es capaz de dejarnos libres en el medio de la vivencia de una obra, pero con las suficientes herramientas como para no quedarnos en el mero deleite hedonista, sino con la capacidad de reconstruirnos a nosotros mismos ante las preguntas que estas creaciones nos plantean o nos evocan. Porque las video instalaciones de Viola no son bellos artefactos que se limiten a impactar, sino que

---

<sup>292</sup> No podemos dejar de volver citar a Bergson y su concisa pero preclara idea de que “la *durée* completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores” (Bergson, 2006: 77).

<sup>293</sup> Lo argumenta con las siguientes palabras:

Las experiencias estéticas intensas pueden ser en algunos momentos intensamente bidireccionales: no solo el espectador siente como si entendiera la obra, sino que también hay un sentimiento de la que la obra ‘entiende’ al espectador, expresando los más íntimos pensamientos, sentimientos o valores de uno mismo (Vessel, 2013: 7).

conducen al que las visita a rincones de su conciencia donde le dan la posibilidad de vivir de un modo tan emocional que acaba provocando una reflexión capaz de revocar y reestructurar aspectos del yo más íntimo y de su relación con el mundo, cobrando nuevos ecos una frase de Viola que dice que el dominio de lo indeterminado es “el tiempo del riesgo, el punto de unificación entre arte, ciencia y todas las actividades creativas. El centro de la transformación personal” (Viola, 1995: 173-174). Hacia allí es hacia donde nos remolcan las obras de Viola, y por ello hacen posible que la conciencia se ponga en búsqueda de sí misma ante la inminencia de las preguntas con que estas la conminan. Preguntas para cuyas respuestas tiene a su disposición todo el tiempo de la atemporalidad, o al menos todo el tiempo de las vivencias de quien contempla estas obras. Y, con ello, la posibilidad de obtener nuevas respuestas para viejos interrogantes, una forma de redención en el presente cuando este tiene la posibilidad de apelar a lo pasado y a lo aún no llegado.

Conclusiones



Bill Viola defiende que solo cuando se aprehende el tiempo como duración, podemos hacernos cargo y tomar conciencia del desarrollo y evolución de nuestros pensamientos, emociones y demás procesos conscientes del ser. Por ello resulta coherente el hecho de que Viola considere el tiempo como la materia prima de sus obras, pues mediante su manipulación puede plantear situaciones que cuestionen aspectos profundos de la condición humana: amor, muerte, sentido de la vida, la libertad o la espiritualidad. Sin embargo, esa forma de tiempo vivencial que es la duración no puede ser analizada de un modo conclusivo, pues siempre es algo que serpentea, que se escapa, algo a lo que constantemente ha de seguirse el rastro pero que nunca se termina de alcanzar de un modo absoluto y final. Pero en esta dificultad también reside su riqueza: la incesante búsqueda que exige, permite que se produzcan nuevos hallazgos que reconfiguren el ser, permitiendo que uno no se quede anclado un punto fijo de la existencia.

Con la certeza de que en esta fértil e incierta tensión temporal reside la potencia última de las creaciones de Viola, partimos de una hipótesis de trabajo que abarcaba la presentación temporal, los efectos sobre la temporalidad del sujeto y las consecuencias última en la conciencia. Desarrollado en mayor profundidad, el punto de partida fue el siguiente:

- a) Bill Viola, en las obras seleccionadas, hace uso de diversas estrategias artísticas para presentar diferentes formas de tiempo alejadas de la experiencia cotidiana del mismo.
- b) Estas, por la confluencia de varios elementos, pueden llegar a provocar en quien se sitúa ante ellas una vivencia temporal diferencial, caracterizada por una expansión de la conciencia temporal del sujeto más allá del presente puntual.
- c) Esta expansión del horizonte temporal del espectador alumbra la posibilidad de una autorreflexión consciente, enmarcada por la temática de cada obra que puede causar revelaciones sobre la existencia íntima de cada uno.

Al explorar esta hipótesis tripartita, hemos obtenido una serie de respuestas que pasamos a glosar.

Al comienzo de la parte I de esta tesis doctoral hemos recorrido un doble camino: las experiencias vitales y el aprendizaje técnico de Bill Viola. Hemos visto cómo, a lo largo de la década de los setenta, fue incorporando, gracias a sus frecuentes viajes, numerosas capas a su concepción de lo temporal y de la relación del sujeto con el mundo; hasta el punto de decidir hacer suya la voluntad de que la obra constituya un cosmos capaz de resonar existencialmente con el ser humano y provocar una comprensión que se extienda hacia lo global. En paralelo a este proceso, resulta significativa su transición técnica: desde el estudio de grabación hacia el mundo exterior, incorporando progresivamente la búsqueda de los resquicios temporales y la voluntad de crear obras con efectos estéticos en los que se conjuguen distintas vías sensibles. Su voluntad de captar el espacio y el momento preciso, así como su deseo de crear obras de arte con las que establecer una relación profunda, creemos que cristalizan de un modo natural en su decisión de centrarse en la elaboración de video instalaciones.

Hemos defendido que este género artístico constituye un entorno que permite a Viola explorar todas sus inquietudes vitales e integrar los distintos elementos que fue incorporando a lo largo de su proceso formativo técnico. Sus video instalaciones son recintos separados espacialmente del exterior, de precisas y específicas dimensiones, en los que lo único que vence la oscuridad y el silencio son grabaciones audiovisuales, generalmente de gran calado afectivo, con patrones temporales que se suelen alejar de los percibidos cotidianamente. Todo ello hace que sean lugares en los que los procesos conscientes del espectador vayan, progresivamente, fundiéndose y confundiendo con lo ofrecido por la obra en cuestión, desdibujándose la relación “sujeto que observa y objeto que es observado” para establecerse una suerte de diálogo del visitante consigo mismo mediado y condicionado por la obra. De este modo, las video instalaciones se erigen como la vía perfecta para que Viola cumpla su intención de hacer sentir el tiempo como la duración en la que existimos; una duración que es una forma

de tiempo en continua variación de la que no debemos abstraernos y que ha de ser redescubierta para alcanzar en su seno una mayor libertad vital.

Una vez alcanzado este punto, procedimos a analizar en el capítulo 4, pormenorizadamente, una serie de video instalaciones realizadas en el periodo que va de 1983 a 1995, al juzgar que durante el mismo Viola alcanzó, al menos a día de hoy, su cúspide creativa. *Slowly Turning Narrative*, *The Stopping Mind*, *Passage* o *The Greeting* constituyen ejemplos de obras en las que Viola procede a colocar al espectador ante presentaciones temporales de todo punto inhabituales. Cada una de ellas revela, respectivamente, diversos elementos de la experiencia del tiempo que tienden a pasar desapercibidos: la conciencia temporal como flujo indiviso, el peso de la anticipación y de lo vivido sobre la experiencia del presente, el modo en el que los sentidos y la conciencia hilvanan una información que de otro modo percibiríamos como inconexa y, por último, la riqueza plena de matices e intensidad emocional de lo instantáneo que se escapa a nuestros sentidos y, en consecuencia, a nuestra conciencia, debido a la limitada capacidad de esta para procesar la información. Por otro lado, obras como *Nantes Triptych* y *Room for St. John of the Cross* se encaminan, fundamentalmente, a deconstruir y cuestionar la experiencia del tiempo desde una dimensión global de la existencia. La primera como una llamada a replantearse la concepción del nacimiento y de la muerte como elementos liminales de la vida que coartan la libertad del sujeto, y la segunda como una llamada a tomar en cuenta el modo en el que los condicionantes externos constituyen una suerte de ruido que aprisiona y ciega la conciencia, pero que, pese a todo, incluso en las situaciones más precarias, es posible empuñar la propia vida desde la libertad del espíritu para escapar de todo confinamiento.

El trabajo desarrollado en este capítulo nos ha permitido detectar la existencia de una serie de mecanismos comunes, que –con distintos focos, modos e intensidades– concluimos que conforman los elementos más significativos de la propuesta temporal que Viola lleva a cabo en las obras aquí analizadas:



- a) Presentaciones de patrones temporales y elementos audiovisuales de marcado carácter temporal, de índole dialéctica no inmediatamente resoluble.
- b) Una voluntad de plantear al espectador experiencias temporales incómodas, desacostumbradas e inestables.
- c) Exploración de mecanismos progresivamente desestructurantes de la experiencia cotidiana del tiempo, que incitan a la pasividad ante las obras como vía apropiada de relacionarse con ellas.

En la confluencia de estos tres elementos, creemos que radican las posibilidades de que las obras causen un contagio en la temporalidad del espectador, desembocando en un cambio que redunde sobre el conjunto de la actividad consciente. Los variados mecanismos encargados de la progresiva desestabilización temporal, de alto alcance emocional, creemos que no buscan sino generar, en el que los está viviendo, reflexiones novedosas sobre elementos de su propia vida. Las obras funcionarían, por lo tanto, como complejos espejos que, al reflejar patrones temporales deformantes, desengastan asunciones de sí mismo sobre sí mismo en aquel que las contempla.

Más allá de estas conclusiones sobre los fundamentos temporales específicos, también podemos establecer una ordenación del aspecto temporal predominante en cada una de las obras, y, de ahí, inferir el punto fundamental que buscaría desestabilizar en la temporalidad del espectador. *Slowly Turning Narrative* es una obra que cuestiona la experiencia de la temporalidad más cercana a la cotidiana, *The Stopping Mind* se cierne sobre el presente y su más inmediata relación con el pasado y el futuro; *Passage* ofrece una experiencia del tiempo inusual que introduce en los resquicios del ahora, un instante que es plenamente expandido y explorado en *The Greeting*. Defendemos que en el interior de este instante, lindante con lo atemporal, operan tanto *Nantes Triptych* como *Room for St. John of the Cross*; obras que se atisban sobre la

globalidad de la existencia (la primera de un modo explícito, la segunda de un modo implícito). Con ello establecimos una relación que nos permitiría abordar la segunda parte de la tesis prestando atención a diversos aspectos, siguiendo una ordenación más coherente y progresiva que la dictada por la fría cronología de la elaboración de cada video instalación.

Debido al interés de Bill Viola en el concepto de duración y a la cita explícita que hace del pensamiento de Henri Bergson, decidimos comenzar el análisis filosófico de los planteamientos estéticos temporales de Viola con un estudio de la relación entre *durée* y conciencia en la obra de Bergson antes de cuestionarnos acerca de las posibles concomitancias con las obras del propio Viola. A ello dedicamos el quinto capítulo de esta tesis doctoral. En él concluimos que las ideas de Bergson, más que para aproximarnos de un modo específico a una obra concreta, resultan extremadamente útiles para una visión global del conjunto de ellas. La concepción de la *durée* como flujo temporal heterogéneo, creativo e inconsútil hacia el que debemos remontarnos –en un esfuerzo lastrado por lo racional–, con el fin de acercarnos a una existencia más plena y libre, fue extremadamente fértil para la comprensión de la *oeuvre* de Viola y de sus ideas. Hasta el punto de que se erigió en una guía para el análisis que resurgió en incontables ocasiones durante las subsiguientes páginas. Sin embargo, ciertas particularidades de la filosofía de Bergson, tales como su extrema organicidad, la preponderancia otorgada a la memoria sobre la anticipación o lo que podríamos denominar como supeditación de lo subjetivo a una concepción panteísta de la *durée*, nos animaron a buscar otras sendas filosóficas para poner a prueba nuestras hipótesis.

En primer lugar, las obras de Viola son extremadamente coherentes con ciertos aspectos de la filosofía de la conciencia temporal desarrollada por Edmund Husserl, pues hacen aflorar tanto la unidad en el flujo de conciencia y su inseparable carácter temporal, así como la capacidad de la misma no solo de tomar como objeto intencional presentaciones sensibles, sino representaciones de objetos temporales inicialmente alejados del ahora, sin por ello romper su cohesión interna. Y, por otro

lado, al tratarse de obras que requieren de una contemplación prolongada, detectamos que un efecto común a ellas es la creciente saturación de las cadenas retencionales y protencionales. Lo cual hemos atribuido a que las video instalaciones de Viola son capaces de poblar el presente no solo de las retenciones y de las protenciones inmediatas, sino que ofrecen materiales audiovisuales fácilmente miscibles con recuerdos o imágenes de la vida del visitante. Siendo por ello capaces de despertar la memoria y la imaginación hasta un punto en el que el presente se va haciendo cada vez más denso, complejo y ambiguo. Las obras de Viola poseen la virtud de confundir al espectador, de hacer que este vaya perdiendo la orientación temporal y que, por momentos, no sepa si lo que está viendo es propio o ajeno; dónde empieza la rememoración del recuerdo íntimo y dónde acaba la influencia de lo que está contemplando sobre esa representación de sus vivencias. El efecto colateral de este proceso es que tienden a abrirse puertas que conducen a la posibilidad de revivir, y por lo tanto de reescribir, episodios vitales alejados de lo inmediatamente presente.

Estas características las estudiamos en profundidad en el sexto capítulo, fundamentalmente en relación a *Slowly Turning Narrative*, pero concluimos que son extrapolables a las demás obras analizadas, pues el punto de partida de la experiencia ante cualquiera de ellas es el mismo: una densificación del horizonte temporal del visitante. La temporalidad lineal y ordenada cotidiana se ve sometida a una deconstrucción cuyo primer paso es una ampliación de los horizontes del presente; la cual puede ser llevada a cabo mediante distintas estrategias. En el caso de *The Stopping Mind* esta tendría lugar por la intensificación del peso del acto intencional de la protención, y, de acuerdo a las teorías de Francisco Varela y de Mark Hansen, provocaría una progresiva auto afección emocional en el sujeto. Sin embargo, *The Stopping Mind* y gran parte de las video instalaciones que hemos discutido, se centran de modo decisivo en el instante. No solo consiguen una vivencia más intensa del presente cotidiano, sino que empujan a contemplar lo instantáneo de modos desacostumbrados, y para ello requieren de un abandonarse hasta cierto punto deudor de la *via negativa* de San Juan de la Cruz, figura

por la que Viola siempre mostró interés y cuya sombra hemos detectado claramente.

Las obras que se atisban sobre el instante condensan lo cronológico en lo crónico, a fuerza de mostrar lo puntual del tiempo mediante ritmos y densidades temporales en los que nuestra propia temporalidad se ve sorprendida y superada. En el séptimo capítulo discutimos que, bien sea mediante los intersticios que creemos que operan en *Passage* o mediante la distensión del ahora presentada en *The Greeting*, el efecto final en el espectador es similar: este se ve abocado a intentar hacer sentido ante unas imágenes, espacios y sonidos que le fuerzan a aprehender el tiempo de otro modo distinto al cotidiano. Y, en ambos casos, tanto según la interpretación del concepto de intersticio original de Gilles Deleuze llevada a cabo por David Rodowick como de acuerdo a la compleja constelación temporal con la que refulge una imagen dialéctica según Walter Benjamin, el resultado creemos que es el mismo: Viola consigue exponer al visitante a lo imperceptible del tiempo.

Y esta exposición tiene consecuencias, pues la puesta en acción de mecanismos auto afectivos como los propuestos por Hansen, conlleva que el tiempo que se está viviendo se energice a medida que se prolonga la contemplación de la obra; haciendo que lo imperceptible devenga perceptible. Y lo percibido, como apunta Giorgio Agamben sobre *The Greeting*, es que las imágenes que parecen detenerse se saturan hasta el punto de convertirse en sucesos kairológicos. Sin embargo, el carácter de obra kairológica atribuida a esta obra, en nuestra opinión, es también aplicable a otras de las analizadas. Ha sido recurrente en las páginas anteriores al escrutar *The Stopping Mind*, *Room for St. John of the Cross* o *Nantes Triptych* hacer referencia a un abandono que las obras exigen, a una necesidad de aprehender la vivencia del tiempo de otro modo, a una especie de salto en la temporalidad que el visitante debe buscar; este sería el encargado de llevar al espectador desde el tiempo lineal a lo que Viola denomina como duración. Pues bien, concluimos que esto es posible fundamentalmente por este carácter kairológico que les es propio a las obras que hemos discutido. El cual creemos que resulta absolutamente esclarecedor para nuestro análisis de las video

instalaciones de Viola, y que constituye una parte fundamental de la experiencia de las mismas. Buscan suscitar una vivencia del tiempo como kairós, el cual sería el resquicio de tiempo diferencial que, de acuerdo a nuestra hipótesis, Viola pretende ofrecer a aquellos que se adentran en sus obras.

Para comprender las implicaciones existenciales de la vivencia de estos episodios kairológicos, en el octavo capítulo, nos centramos en las dos video instalaciones que se esfuerzan por ofrecer una experiencia de la temporalidad que aborda más directamente la naturaleza íntima del ser humano: *Nantes Triptych* y *Room for St. John of the Cross*. En la primera de ellas Viola pone en práctica un planteamiento en el que detectamos ecos manifiestos de la filosofía de Martin Heidegger, pues conmina a actuar sobre la propia vida a partir de la confrontación con las fronteras de la misma que ocupan los extremos del tríptico. Sin embargo, la posibilidad del suceso kairológico –y el rol de este como llamada a repensar esta finitud–, está presente en las figuras centrales sumergidas; particularmente en sus acciones que oscilan entre el abandono y el vitalismo más enérgico. Ello consigue que la obra trace un doble eje temporal que progresivamente es sentido por el espectador: la horizontalidad de la existencia como algo finito y la verticalidad de un presente en el que el ser se sobrepone y puede llegar a tomar cuidado de sí mismo en lo abierto. Esta confluencia es capaz de originar lo que denominamos como un instante existencial en el que la conciencia se interpele a sí misma ante la inminencia de lo que se está viviendo.

Pero la obra cuyo análisis nos otorgó las claves para obtener nuestras conclusiones últimas acerca de la experiencia de la temporalidad ante las obras de Bill Viola fue *Room for St. John of the Cross*. En esta video instalación detectamos una tensión dialéctica –tal como es entendida por Maurice Merleau-Ponty– aún más destacada que en el resto de las obras, así como una voluntad de envolver espacial y temporalmente al espectador para que se produzca una afección de su conciencia, un cuestionamiento de sí misma por sí misma. Todo ello creemos que conduce hacia una posibilidad manifiesta de aprehender lo que Merleau-Ponty define como el “presente vivo”. Una forma de experiencia de la

temporalidad lindante con lo atemporal, vertical y amplia, desde la que es posible atisbar, en cierto modo, lo pasado y lo futuro sin distinciones temporales estrictas. No estamos hablando de un conocimiento en sentido pleno, sino una revelación sobre uno mismo surgida mediante la vivencia de una manifestación particular de temporalidad, que se caracteriza por un plegarse de la conciencia sobre sí misma causado y condicionado por la obra. Y este efecto que identificamos en *Room for St. John of the Cross* creemos que es igualmente alcanzable mediante el contacto con el resto de obras de Viola que hemos analizado; y, por tanto, concluimos que es el eslabón último mediante el que pueden llegar a afectar profundamente a la persona que las contemplan.

En definitiva, las fases fundamentales que constituyen, progresivamente, la experiencia de la temporalidad provocada por las video instalaciones de Bill Viola en el espectador, defendemos que son las siguientes:

- a) Densificación y deconstrucción del horizonte temporal de la conciencia causada, fundamentalmente, tanto por la ambigüedad como por la capacidad afectiva de las obras.
- b) La emergencia de un instante kairológico que constituye la vía de acceso a la vivencia del tiempo como duración, cuya aceptación requiere también de un abandonarse pasivo.
- c) La vivencia de un tiempo dentro del tiempo que tiende a lo atemporal: el “presente vivo” duracional. El cual ofrece libertad para experimentar vivencias temporales alejadas del ahora y que, en consecuencia, posibilita a la conciencia cuestionarse sobre diversos aspectos de su propia existencia.

Estas conclusiones fueron las que buscamos seguir desarrollando en la tercera y última parte de nuestra investigación con la aportación de las neurociencias y su estudio de la temporalidad, de otros procesos de la conciencia y de la experiencia estética. En primer lugar concluimos que la obligación que Viola impone con sus obras de procesar objetos

temporales en magnitudes o presentaciones infrecuentes, de acuerdo con la teoría de Marc Wittmann de la coexistencia en la conciencia de tres tipos de presente anidados, puede llegar a generar una amalgama de temporalidades gracias a la activación de diversas regiones cerebrales, y, en definitiva, tal como defiende Viola, a una potenciación de la experiencia del presente y a una deconstrucción de los mecanismos habituales de temporalidad.

Esta deconstrucción es potenciada por el papel jugado por la ambigüedad. La cual, según las investigaciones de Semir Zeki, tiene el efecto de conquistar la atención del espectador y poner en marcha mecanismos interpretativos diversos. Es decir, la dialéctica con la que Viola busca instaurar esa incertidumbre temporal en el espectador, contribuye a la generación de experiencias de temporalidad contrapuestas y crecientemente complejas en forma de recuerdos, anticipaciones o emociones altamente diversas. En otras palabras, las obras de Viola pueden causar que aparezca lo inesperado en forma de concomitancias temporales sorprendentes que arrojan nueva luz sobre cuestiones de tipo existencial. Valiéndose de la ambigüedad llegan a ser capaces de congregarse alrededor del presente distintos procesos temporales en un instante cargado de trascendencia.

La iluminación que las obras de Viola pueden suscitar en el espectador, mediante el tránsito que posibilitan hacia el “presente vivo” o duración, fue analizado en el último capítulo de esta tesis doctoral. En este concluimos que dicha característica es coherente con recientes investigaciones neurocientíficas. Las obras de Viola, por su compleja temporalidad y su uso de la ambigüedad comenzarían generando una experiencia estética afín a estados de micro conciencia [*mindfulness*], en los que prima una voluntad de resolverlas lógicamente. Sin embargo, por la intensa afición que van generando, así como por las diversas asociaciones temporales que despiertan progresivamente, puede darse un salto hacia un estado de macro conciencia [*mind wandering*], el cual implicaría un cambio en el rol del espectador que tendería hacia la pasividad. Dicho tránsito está marcado por la activación del *Default Mode Network*, el cual rige proyecciones temporales de la conciencia tanto

hacia el pasado como hacia lo hipotéticamente futuro, favoreciendo con ello la reflexión novedosa e intuitiva sobre aquello que se esté viviendo. El hecho de que gran parte de las obras de Viola exploren temas relacionados con hondas cuestiones humanas conllevaría, por tanto, que estos hallazgos obtenidos durante la vivencia del presente vivo pertenezcan a este ámbito.

¿Cuál es, pues, en definitiva la aportación de nuestro trabajo a la comprensión de lo específico de la experiencia de la temporalidad que pueden promover ciertas video instalaciones de Bill Viola? ¿Cuáles son las tesis que defendemos?

Tras un análisis interdisciplinar y metodológicamente heterogéneo, pues uno de los intereses implícitos en esta tesis doctoral es el de explorar los beneficios de un pensamiento relacional entre diversas ramas del saber, concluimos que las video instalaciones de Bill Viola analizadas en esta obra utilizan presentaciones temporales caracterizadas por lo dialéctico, las ambigüedades y la imposibilidad de una contemplación global desde una posición de dominancia interpretativa, con el fin de buscar hacer posible una experiencia del tiempo como duración. Es propio de ello demandar una observación prolongada, en cuyo seno se darán un cúmulo de procesos coincidentes activos y pasivos: saturación del horizonte temporal del espectador al sobrecargarlo de actos intencionales presentativos y representativos, auto afección creciente por la fuerza emocional de lo audiovisual y un esfuerzo interpretativo encaminado a buscar una síntesis en el significado de la obra. Esto provocará que en la temporalidad del espectador vaya perdiendo importancia lo cronológico a favor de lo crónico a medida que se vayan activando más mecanismos de procesamiento temporal, pues los habituales se revelarán insuficientes; todo ello hasta llegar a un umbral en el que la vivencia de la obra adquiera un carácter kairológico. Un punto crítico que fuerza a renunciar a la voluntad de analizar racionalmente las obras, que impulsa a ceder al abandono que imponen y abrazar el libre juego de los sucesos temporales mediata e inmediatamente causados por ellas. De hacerlo, se accederá a una experiencia de la temporalidad y de la conciencia radicalmente distinta:



un presente vivo en el que lo nuevo tiene cabida. Un episodio de macro conciencia en el que esta divagará acotada parcialmente por la temática de la obra pero con una libertad temporal mucho mayor, propia de lo que Viola entiende como duración, pudiendo por ello alcanzarse certidumbres e intuiciones reveladoras sobre los interrogantes existenciales que las obras despiertan en uno mismo.

Así pues, creemos haber mostrado cómo las video instalaciones de Bill Viola son capaces utilizar lo temporal como medio generador de experiencias estéticas de gran efecto en la conciencia del espectador, pues condicionan su temporalidad, llevándola hacia el tiempo como duración, otorgando a la conciencia la capacidad de plegarse sobre sí misma y, de este modo, encontrar nuevas respuestas a viejas cuestiones existenciales. En definitiva, si como dice Viola la duración es a la conciencia como la luz al ojo, sus obras son luces que permiten verse viendo y obtener una riqueza vivencial de ello; son creaciones temporales que condicionan la experiencia del tiempo y que consiguen exponer y cuestionar los más íntimos resortes de la conciencia.

No hemos desvelado de un modo conclusivo el misterio último del tiempo en Viola, porque no existe uno categórico y cerrado. Sin embargo, tras haber emprendido una senda que creíamos que merece la pena tanto por la obra de Viola en particular, como por su excepcionalidad en el marco del panorama artístico actual, consideramos haber captado el modo en que sus obras buscan iluminar el secreto de la existencia propia de cada uno. Porque el misterio del tiempo no puede estar en un objeto, sino tan solo dentro de uno mismo. A cada uno le corresponde recuperar su libertad en el seno de la duración. Romper el reloj y sumirse en el océano inconsútil de la temporalidad viva. Por ello Viola se vale del tiempo no como respuesta, sino como pregunta. Sus obras tienen la capacidad de devolver la mirada que cada uno posa en ellas y dejar que, a través suyo, cada uno se formule preguntas, que entable una conversación consigo mismo en el ámbito provisto por la obra. De sostener ese contacto con ellas, estas nos irán enfocando a diversos aspectos de la temporalidad. Darán sus claves, mostrarán un camino, ofrecerán un cambio. Pero el lugar último

en el que tengan lugar las respuestas no puede ser otro sino en la propia vida de cada uno. Ese simple pero poderoso mensaje es el que, cuando ya no se está ante ellas, queda enraizado en la conciencia del que las ha visitado.



## BIBLIOGRAFÍA

En la bibliografía hemos indicado entre paréntesis el año de la primera edición de los textos utilizados siempre que sea una fecha conocida. A lo largo de la presente tesis doctoral, cuando hemos citado una obra, hemos hecho referencia a la página de la edición empleada. La cual, en caso de que no coincida con la primera edición, aparecerá al final de la referencia bibliográfica.

En lo referente al idioma de los textos citados, cuando ha sido posible, hemos utilizado la traducción al castellano existente. Cuando no ha sido así, nosotros mismos hemos llevado a cabo la traducción de dichos fragmentos.

### I. TEXTOS Y CATÁLOGOS DE BILL VIOLA

- BERNARDINI, Anna (ed.) (2012). *Bill Viola Reflections*. Milan: Silvana Editoriale.
- HANHARDT, John G. (ed.) (2003). *Bill Viola: Going Forth By Day*. Nueva York: Guggenheim Museum.
- HYDE, Lewis (ed.) (1997). *Bill Viola: A Twenty-Five-Year Survey*. Nueva York: The Whitney Museum of American Art.
- SFMOMA (1999). *Bill Viola June – September 1999. Exhibition Feature*. Disponible en: <http://www.sfmoma.org/media/features/viola/index.html> [Última fecha de acceso: 20/1/2014].
- VIOLA, Bill (1995). *Reasons for Knocking at an empty house Writings 1973-1994*. Londres: Thames & Hudson.
- *Video as Art*. Journal of Film and Video, 36 (1984): 36-41
- WALSH, John (ed.) (2003). *Bill Viola: The Passions*. Oxford: Oxford University Press.
- ZEITLIN, Marilyn A. (ed.) (1996). *Bill Viola: Buried Secrets*. Tempe, Arizona: Arizona State University Art Museum.

## II. BIBLIOGRAFÍA SOBRE BILL VIOLA

- AMMANN, Jean-Christophe (1999). "The Greeting 1995". En: LAUTER (1999), p. 328-331.
- BELLOUR, Raymond (1985). "An Interview with Bill Viola". En: *October*, vol. 34, p. 91-119
- (1990). "Video Writing". En: HALL (1990), p. 421-443.
- BERNIER, Ronald (2010). *Screening God: Bill Viola and the Theological Sublime*. Pensilvania: Universidad de Scranton, 2010.
- BLANCHETTE, Manon (2002). "Le son, ou le chemin de l'intérieur chez Janet Cardiff, Shirin Neshat et Bill Viola / Sound, or the Inner Element in the Work of Janet Cardiff, Shirin Neshat and Bill Viola". En: *Espace: Art actuel*, vol. 58, p. 16-22.
- BOYLE, Deirdre (1996). "Post-traumatic shock: Bill Viola's recent work". En: *Afterimage*, vol. 23, núm. 2, p. 9-11.
- COOPER, Mel (2003). "An interview with Bill Viola". En: *Genesis Foundation*, 7 de Octubre. Disponible en: <<http://www.genesisfoundation.org.uk/press/an-interview-with-bill-viola/>> [Última fecha de acceso: 23-3-2014]
- DAVIES, Rhys (2004). "The frequency of existence". En TOWNSEND (2004), p. 142-159.
- ELMARSAFY, Ziad (2008). "Adapting Sufism to Video Art: Bill Viola and the Sacred". En: *Journal of Comparative Poetics*, vol. 28, p. 127-149.
- FÉRNANDEZ, Aurora (2007). "Otro mundo es posible ¿Qué puede el arte?". En: *Revista de Estudios Visuales*, vol. 4, p. 126-143.
- FREELAND, Cynthia (2004). "Piercing to our inaccessible, inmost parts: the Sublime in the Art of Bill Viola". En TOWNSEND (2004), p. 24-45.
- GAYFORD, Martin (2003). "The Ultimate Invisible World". En: *Modern Painters*, vol. 16, p. 22-25.
- GONZALO CARBÓ, Antoni (2005). "La extinción como aurora: fuego, agua en el sufismo y en el arte contemporáneo" En: *Aurora. Papeles del seminario María Zambrano*, p. 31-43.
- GÖRNER, Klaus (1999). "Slowly Turning Narrative 1992". En LAUTER (1999), p. 144-149.

- GÖTZ-MOHR, Brita von (1999). "The Greeting 1995". En LAUTER (1999), p. 332-342.
- GUPTABUTRA, Toeingam (2005). "Temporal Parallels Between Normal & Nature by Kamin Lertchaipasert and Going Forth by Day Bill Viola". En: *Silpakorn University Journal of Social Sciences, Humanities and Arts*, vol. 5, núm. 1-2, p. 25-54.
- GUZMAN, Alissa (2009). "Conversation with Bill Viola". En: *Whitehot Magazine of Contemporary Art*, Diciembre. Disponible en: <<http://www.whitehotmagazine.com/articles/in-conversation-with-bill-viola/1979>> [Última fecha de acceso: 13-4-2014].
- HANSEN, Mark B. N (2004). "The time of Affect, or bearing witness to life". En: *Critical Inquiry*, vol. 30, p. 584-626.
- HIERHOLZER, Michael (1999). "The Veiling 1995". En: LAUTER (1999), p. 196-203.
- ILES, Chrissie (1995). "Bill Viola (review)". En: *Art Journal*, vol. 54, p. 97-99.
- ISAR, Nicoletta (2009). "Vision and Performance. A Hierotopic Approach to Contemporary Art". En: LIDOV (2009), p. 328-362.
- JEWETT, Jamie (2008). "Seeing the mind, stopping the mind, the art of Bill Viola". En: *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, vol. 4, p. 81-94.
- JUDSON, William D (1995). "Bill Viola: Allegories in Subjective Perception". En: *Art Journal*, vol. 54, p. 30-35.
- KEITH, Chris (1998). "Image after Image: The Video Art of Bill Viola". En: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 20, p. 1-11.
- KIM, Ji-Hoon (2013). "Manipulated Surface and Time: Digital Video and the "Film-Video Hybrid in Bill Viola's 21st Century Work". En: *Quarterly Review of Film and Vision*, vol. 30, p. 140-158.
- KRAUSS, Rosalind; FOSTER, Hal (2006). "1998". En: FOSTER (2006), p. 654-658.
- KROGSLUND, Lisbet (2005). "Like stepping into the world of the image". En: *Journal of Photography & Video*, vol. 17, p. 30-34.
- KUSPIT, Donald (1995). "Deep TV: Bill Viola's via negative". En: *Artforum International*, vol. 33, p. 86-91.
- LAKKA, Maria (2006). *The Rhythm-Image: Aesthetic experience in the work of Theo Angelopoulos and Bill Viola*. Tesis doctoral, University of

- London.
- LAUTER, Rolf. (ed.) (1999). *Europäische Einsichten / European Insights*. Munich: Prestel Verlag.
- (1999) “The Stopping Mind 1991”. En: LAUTER (1999), p. 302-321.
- MENNEKES, Friedhelm (1999). “Nantes Triptych 1992”. En: LAUTER (1999), p. 223-234.
- MORGAN, David (2004). “Spirit and Medium: the video Art of Bill Viola”. En: TOWNSEND (2004), p. 88-109.
- MORGAN, Stuart (1995). *Rites of Passage: Art for the End of the Century*. Londres: Tate Gallery.
- MURRAY, Timothy (2011). “Digital Baroque: Via Viola or the Passage of Theatricality”. En: *Substance*, vol. 31, núm. 2, p. 265-279.
- NASH, Michael (1990). “Bill Viola: Interview”. En: *Journal of Contemporary Art*, vol. 3, núm. 2, p. 63-73.
- NEUMAIER, Otto (2004). “Space, Time, Video, Viola”. En: TOWNSEND (2004), p. 46-71.
- PELIZZARI, Maria A (1996). “Experiencing Bill Viola’s Buried Secrets”. En: *Millenium Film Journal*, vol. 29, p. 62-67.
- PORCEL, Violant (2009). “Conversación con Bill Viola”. En: *Cuadernos del Mediterráneo*, núm. 12, p. 256-257.
- PÜHRINGER, Alexander (ed.) (1994). *Bill Viola*. Salzburgo: Salzburger Kunstverein, 1994.
- , NEUMAIER, Otto (1995). “Conversación con Bill Viola: la mortalidad de la imagen”. En: *Lápiç: Revista internacional del arte*, núm. 113, p. 58-65.
- ROGERS, Holly (2006). “Acoustic Architecture: Music and Space in the Video Installations of Bill Viola”. En: *Twentieth-century music*, vol. 2, p. 197-219.
- ROSS, David (2004). “Interview with Bill Viola: The light enters you”. En: *Shambhala Sun Magazine*, 1 de Noviembre 2004. Disponible en: <<http://www.lionsroar.com/the-light-enters-you/>> [Última fecha de acceso: 17/2/2016].
- RØSSAAK, Eivind (2009). “Affects and medium: re-imagining media differences through Bill Viola’s The Quintet of the Astonished”.

- En: *New Review of Film and Television Studies*, vol. 7, núm. 3, p. 339-352.
- SAMANIEGO, Fernando (1993). “Las ‘imágenes no vistas’ de Bill Viola”. En: *El País*, 15 Junio 1993. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1993/06/15/cultura/740095210\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1993/06/15/cultura/740095210_850215.html)> [Última fecha de acceso: 15/11/2015].
- SETTIS, Salvatore (2012). “Bill Viola: Getting to grips with art”. En: BERNARDINI (2012), p. 35-61.
- SEYRAL, Frédérique (2004). “Des corps en suspens : espace, image, temps chez Bill Viola”. En: *MEI Espace, corps, communication*, núm. 21, p. 171-187.
- SHEWEY, Don (1987). “An Artist Finds Poetry in Videotape”. En: *The New York Times*, 8 Noviembre. Disponible en: <<http://www.nytimes.com/1987/11/08/arts/an-artist-finds-poetry-in-videotape.html?pagewanted=all>> [Última fecha de acceso: 20/5/2015].
- SIMON, Grant (2001). “This Work Would Make the Angels Weep”. En: *The Independent on Sunday*, 6 Mayo, p. 1-4.
- SOLANA, Guillermo (2005). “Bill Viola: el lentísimo teatro del tiempo y la eternidad”. En: *Arte y parte: revista de arte*, núm. 55, p. 40-69.
- SOSSAI, Maria Rosa (2012). “Reflections beyond the threshold of the visible”. En BERNARDINI (2012), p. 19-33.
- SMITH, Roberta (1994). “Review/ Art; Simple Hardware, Complex Effects”. En: *The New York Times*, 17 Junio. Disponible en: <<http://www.nytimes.com/1994/06/17/arts/review-art-simple-hardware-complex-effects.html>> [Última fecha de acceso: 2/11/2014].
- STANTON, David (2008). *A Study of Spirituality in Contemporary Visual Art*. Tesis doctoral, Ohio State University.
- TOWNSEND, Chris (ed.) (2004). *The Art of Bill Viola*. Londres: Thames & Hudson.
- “In My Secret Life: Self, Space and World in *Room for St. John of the Cross*”. En: TOWNSEND (2004), p. 124-141.
- UTRERA, Federico (2011). *Viola on video*. Barcelona: Hijos de Muley Rubio.



- VARA, Carlos (2015). "Bill Viola's Nantes Triptych: Unearthing the sources of its condensed temporality". En: *Aniki: Portuguese Journal of the Moving Image*, vol. 2, núm. 1, p. 35-48.
- (2015) "Is there God at the End of 'Room for St. John of the Cross'?" En: MURRAY (2015), p. 253-271.
- VEGA, Amador (2006). "Imagination nocturne et contemplation esthétique chez Jean de la Croix". En: Courcelles, D. (ed.) *Les enjeux philosophiques de la mystique*. Grenoble: Jérôme Millon, p. 97-113.
- WAINWRIGHT, Jean (2004). "Telling Times: Revisiting The Greeting". En: TOWNSEND (2004), p. 110-123.
- WALSH, John (2003). "Emotions in extreme time: Bill Viola's passion project". En: WALSH (2003), p. 25-64.
- WEITENGL, Kurt (1999). "Room for St. John of the Cross 1983". En: LAUTER (1999), p. 248-266.
- WOLFF, Thomas (1999). "Passage 1987". En: LAUTER (1999), p. 324-327.
- WRIGHT, Gerard (2008). "Liberation of the senses". En: *Sydney Morning Herald*, 5 Abril. Disponible en: <<http://www.smh.com.au/articles/2008/04/04/1207249434840.html>> [Última fecha de acceso: 20/9/2015].
- YOUNGBLOOD, Gene (1986). *Metaphysical Structuralism: The Videotapes of Bill Viola*. Santa Monica: Voyager Press.

### III. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AGAMBEN, Giorgio (2000). *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los Romanos*. Madrid: Trotta, 2006.
- (2007). *Ninfas*. Valencia: Pre-textos, 2010.
- AGUSTÍN DE HIPONA. ¿Qué es el tiempo? Madrid: Trotta, 2011.
- ÁLVAREZ, Enrique (2013). *Gilles Deleuze y el problema de la imagen: De la imagen del pensamiento al pensamiento de la imagen*. Oviedo: Eikasía.
- ALY, Mariam; YONELINAS, Andrew P. (2012). “Bridging Consciousness and Cognition in Memory and Perception: Evidence for Both State and Strength Processes”. En: *PLoS ONE*, vol. 7, núm. 1. Disponible en: <<http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0030231>> [Última fecha de acceso: 7/5/2015].
- ANTICEVIC, A. et al. (2012). “The role of default mode network deactivation in cognition and disease”. En: *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 16, p. 584-592.
- ARISTÓTELES. *Física*. Madrid: Gredos, 1995.
- *Acerca del Alma*. Madrid: Gredos, 2003.
- ARSTILA, V.; Lloyd, D (eds.) (2014). *Subjective Time: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Temporality*. Cambridge: The MIT Press.
- (2014). “Contemporary Philosophies of Lived Time”. En: ARSTILA (2014), p. 75-81.
- AUERBACH, Anthony (2007). “Imagine no Metaphors: the Dialectical Image of Walter Benjamin”. En: *Image [e] Narrative*, vol. 18. Disponible en: <[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking\\_pictures/auerbach.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/auerbach.htm)> [Última fecha de acceso: 27-5-2015].
- AUGAITIS, Daina; HENRY, Karen (eds.) (1986). *Luminous Sites: Ten Video Installations*. Vancouver: Video Inn.
- BAARS, Bernard J. et al. (2007). *Cognition, Brain and Consciousness. An Introduction to Cognitive Neuroscience*. Londres: Elsevier.
- BARKER, Timothy Scott (2012). *Connecting technology, aesthetics, and a process philosophy of time. Time and the Digital*. New Hampshire: Dartmouth College Press.

- BARNARD, William (2011). *Living Consciousness. The Metaphysical Vision of Henri Bergson*. Albany: State University of New York.
- BÄTSCHMANN, Oskar. "A Guide to Interpretation: Art Historical Hermeneutics". En: Farago C. y Zwijnenberg, R. (eds.) *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 179-210.
- BELKE, Benno; LEDER, Helmut; CARBON, Claus C. (2015). "When Challenging Art Gets Liked: Evidences for a Dual Preference Formation Process for Fluent and Non-Fluent Portraits". En: *PLoS ONE* vol. 10, núm. 8. Disponible en: <<http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0131796>> [Última fecha de acceso: 27/11/2015].
- BENJAMIN, Walter (1999). *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press.
- (2009) *Estética y Política*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- BERGER, John (1992). *Keeping a Rendezvous*. Londres: Granta Books.
- BERLINER, Todd; COHEN, Dale J. (2011). "The Illusion of Continuity: Active Perception and the Classical Editing System". En: *Journal of Film and Video*, vol. 63, núm. 1, p. 44-63.
- BERGSON, Henri (1889). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006.
- (1896) *Materia y memoria*. Buenos Aires, Editorial Cactus, 2012.
- (1907) *La evolución creadora*. Méjico D. F. : Aguilar, 1963.
- (1934) *La Pensée et le mouvant: essais et conférences*. Paris: F. Alcan.
- (1972) *Mélanges*. Paris: Presses Universitaires de France.
- (1992) *Lecciones de Estética y Metafísica*. Barcelona: Siruela, 2012.
- BIRNBAUM, Daniel (2007). *Cronologia: Tempo e identità nei film e nei video degli artisti contemporanei*. Milán: Postmedia.
- BONN, Sally (2009). *Les paupières coupées: Essai sur les dispositifs artistiques et la perception esthétique*. Bruselas: La lettre Volée.
- BOYLE, Deirdre (1990). "A Brief History of American Documentary Video". En HALL (1990), p. 51-70.
- BOURDIEU, Pierre (2000). *Pascalian Meditations*. Palo Alto: Stanford University Press.
- BRATTICCO, Elvira; BOGERT, Brigitte; JACOBSEN, Thomas

- (2013). "Towards a neural chronometry for the aesthetic experience of music". En: *Frontiers in Psychology*, 1 Mayo. Disponible en: <<http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2013.00206/full>>. [Última fecha de acceso: 7/12/15].
- BROUGH, J (2010). "Notes on the Absolute Time-Constituting Flow of Consciousness". En: LOHMAR (2010), p. 21-50.
- BULLOT, Nicolas J. et al. (2013). "The artful mind meets art history: Toward a psycho-historical framework for the science of art appreciation". En: *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 36, p. 123-180.
- CAMPILLO, Antonio (1991). *Aión, Chrónos y Kairós: La concepción del tiempo en la Grecia Clásica*. Bergara: Departamento de Historia UNED.
- CAPPELLETTO, Chiara (2009). *Neuroestetica. L'arte del cervello*. Roma: Editori Laterza.
- CARIOU, Marie (1999). "The Keyboards of Forgetting". En J. Mullarkey (ed.) *The New Bergson*, Manchester: Manchester University Press, p. 99-117.
- CHAN, Paul (2010). "A Time Apart". En: K. Biesenbach (ed.) *Greater New York*, Nueva York: MoMA PS1, p. 84-85.
- CHANGEUX, Jean-Pierre (2008). *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien. Un nuevo enfoque neuronal*. Madrid: Katz, 2010.
- CONWAY, Bevil R (2013). "Neuroaesthetics and the Trouble with Beauty". En: *PLoS Biology* vol. 11, núm. 3. Disponible en: <<http://journals.plos.org/plosbiology/article?id=10.1371/journal.pbio.1001504>> [Última fecha de acceso: 7/9/2015].
- CORBALLIS, Michael C. (2014). *The Wandering Mind: What the Brain Does When You're Not Looking*. Chicago: Chicago University Press.
- DELEUZE, Gilles (1968). *Différence et répétition*. París: Presses Universitaires de France.
- (1981) *Francis Bacon: The logic of Sensation*. Londres: Continuum, 2003.
- (1985) *Cinema 2: The Time-image*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1989.
- DELILLO, Don (2010). *Punto Omega*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- DERRIDA, Jacques (2000). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires:

- Amorrortu, 2011.
- DEROO, Neal (2008). "The Future Matters: Protention as more than Inverse Retention". En: *Bulletin d'analyse phénoménologique*, vol. IV, núm, 7, p. 1-18.
- DESCARTES, René (1644). *Los principios de la filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- DESPRAZ, Natalie (1994). "Temporalité et affection dans le manuscripts tardifs sur la temporalité (1929-1935) de Husserl". En: *Alter: Revue de Phénoménologie*, núm. 2, pág. 63-87.
- DRESP-LANGLEY, Birgitta et al. (2012). "Does Consciousness Exist Independently of Present Time and Present Time Independently of Consciousness?". En: *Open Journal of Philosophy*, vol. 2, p. 45-49.
- DRISCOLL, John; ROGALSKY, Matt (2004). "David Tudor's Rainforest: an Evolving Exploration of Resonance". En: *Leonardo Music Journal*, núm. 14, p. 25-30.
- DROIT-VOLET, Sylvie (2014). "What Emotions Tell Us About Time". En: *ARSTILA* (2014), p. 477-506.
- DUFRENNE, Mikel (1953). *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press: 1973.
- DYKE, Heather; BARDON, Adrian (eds.) (2013). *A Companion to the Philosophy of Time*. Malden: Wiley-Blackwell.
- ECKHART. *El fruto de la nada*. Amador Vega (ed.). Madrid: Siruela, 2006
- ELIADE, Mircea (1973). *Australian Religions: An Introduction*. Nueva York: Cornell University Press.
- FOSTER, Hal; KRAUS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCLOCH, Benjamin H. D. (2006). *Arte desde 1900: Modernidad, Antimodernidad y Postmodernidad*. Madrid, Akal.
- FOX, Kieran C. R. et al. (2015). "The wandering brain: Meta-analysis of functional neuroimaging studies of mind-wandering and related spontaneous thought processes". En: *Neuroimage*, vol. 111, p. 611-621.
- FRIGG, Roman; HUNTER, Matthew C. (eds.) (2010). *Beyond Mimesis and Convention: Representation in Art and Science*. Dordrecht: Springer.
- GADAMER, Hans-Georg (1975). *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2012.

- (1977). *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986
- (2007). *The Gadamer Reader: A Bouquet of the Later Writings (Topics in Historical Philosophy)*. Evanston: Northwestern University Press.
- GALE, Peggy (1986). “On/Off”. En AUGAITIS (1986), p. 14-16.
- GALLAGHER, Shaun (2013). “Husserl and the Phenomenology of Temporality”. En: DYKE (2013), p. 135-150.
- ; ZAHAVI, Dan (2014). “Primal Impression and Enactive Perception”. En: ARSTILA (2014), p. 83-99.
- GOMBRICH, Ernst H (1959). *Arte e Ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 1998.
- GOPNIK, Adam (1991). “Empty frames”. En: *The New Yorker*, 25 Noviembre. Disponible en: <<http://www.newyorker.com/magazine/1991/11/25/empty-frames>> [Última fecha de acceso: 2/2/2014].
- HALL, Doug; FIFER, Sally J. (eds.) (1990). *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. Nueva York: Aperture Foundation.
- HAMMER, Espen (2011). *Philosophy and Temporality from Kant to Critical Theory*. Nueva York: Cambridge University Press.
- HANSEN, Mark B. N. (2006). *New Philosophy for New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- HEARTNEY, Eleanor (2002). *Video Installations and the Poetics of Time*. Richmond: Virginia Museum of Fine Arts.
- HEIDEGGER, Martin (1927). *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta, 2009.
- HELD, Klaus (2010). “Phenomenology of “Authentic Time” in Husserl and Heidegger. En: LOHMAR (2010), p. 91-114.
- HOY, David Couzens (2012). *The Time of Our Lives. A Critical History of Temporality*. Cambridge: The MIT Press.
- HUSSERL, Edmund (1928). *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers: 1991.
- (1928). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta, 2002.
- (1931) *Cartesian Meditations*. La Haya: Martinus Nijhoff, 1970.
- (2001) *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein (1917/1918)*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

- HYMAN, J. (2010). "Art and Neuroscience". En: FRIGG (2010), p. 245-262.
- JACOBS, Lynn (2012). *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- JAMES, William (1890). *Principles of Psychology*. Nueva York: Henry Holt.
- JENKINS, Eric S (2014). *Special Affects: Cinema, Animation and the Translation of Consumer Culture*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- KANT, Immanuel (1787). *Crítica de la Razón Pura*. Madrid, Taurus: 2005.
- KRAUSS, Rosalind (1976). "Video: The Aesthetics of Narcissism". En: *October*, vol. 1, ed. primavera, p. 50-64.
- LAWLOR, Leonard; MOULARD LEONARD, Valentine. (2013). "Henri Bergson". En: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponible en: <<http://plato.stanford.edu/entries/bergson>> [Última fecha de acceso: 14/8/2015]
- (2003). *The Challenge of Bergsonism: Phenomenology, Ontology, Ethics*. Nueva York: Continuum.
- LEE, You-Jin (2010). *The Roles of the Haptic Reception in Visual Arts*. Tesis Doctoral, University of Illinois.
- LEIBNIZ, Gottfried (1885). *Escritos Filosóficos*. Buenos Aires: Charcas, 1982.
- LIDOV, Alexei (ed.) (2009). *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Moscú: Indrik.
- LOCKE, John (1690). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- LOHMAR, Dieter; YAMAGUCHI, Ichiro (eds.) (2010). *On Time – New Contributions to the Husserlian Phenomenology of Time*. Dordrecht: Springer.
- LUTZ, Antoine; THOMPSON Evan (2003). "Neurophenomenology: Integrating Subjective Experience and Brain Dynamics in the Neuroscience Consciousness". En: *Journal of Consciousness Studies*, vol. 10, p. 31-52.
- MAMASSIAN, Pascal (2008). "Ambiguities and conventions in the perception of visual art". En: *Vision Research*, vol. 48, p. 2143-2153.
- MENSCH, James (2014). *A brief Account of Husserl's Conception of Our*

- Consciousness of Time*. En: ARSTILA (2014), p. 43-60.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Ediciones Península, 1975.
- (1960). *El Ojo y el Espíritu*. Madrid, Trotta: 2013.
- (1964). *Lo Visible y lo Invisible*. Barcelona, Seix Barral: 1970.
- (2001). *Husserl at the Limits of Phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press.
- MINISSALE, Gregory (2012). “Conceptual Art: A Blind Spot for Neuroaesthetics?”. En: *Leonardo*, vol. 45, núm. 1, p. 43-48.
- MRAZEK, Michael D.; SMALLWOOD, Jonathan; SCHOOLER, Jonathan W. (2012). “Mindfulness and Mind-Wandering: Finding Convergence Through Opposing Constructs”. En: *Emotion*, vol. 12, núm. 3, p. 442-448.
- MURRAY, Stephen B.; Light, AIMÉE U. (eds.) (2015). *God and Popular Culture. A Behind-the-Scenes Look at the Entertainment Industry’s Most Influential Figure. Vol. 2*. Santa Bárbara: ABC-CLIO
- NANCY, Jean-Luc (2013). *La Partición de las Artes*. Valencia: Pre-textos.
- PADILLA, Juan (2003). “La evolución de la idea de conciencia en la filosofía de Bergson”. En: *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, vol. 36, p. 99-130.
- PAPANICOLAU, Andrew C. (ed.) (1987). *Bergson and Modern Thought: Towards a Unified Science*. Londres: Harwood Academic Publishers.
- PARK, Young Sun (2005). *Defining Video Space Art within Video Installations in the Context of Spaces and Spectators*. Tesis doctoral, University of the Arts London.
- PETTITOT, Jean; VARELA, Francisco J; PACHOUD, Bernard; ROY, Jean-Michael (eds.) (1999). *Naturalizing Phenomenology: Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*. Palo Alto: Stanford University Press.
- PLATÓN. *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*. Madrid: Gredos, 1992.
- RACÓ, Antoni Gonzalo (2003). “La extinción como aurora: fuego y agua en el sufismo y en el arte contemporáneo”. En: *Aurora: Papeles del “Seminario Maria Zambrano”*, vol. 5, p. 31-43.
- RAICHLE, Marcus E. (2015). “The Brain’s Default Mode Network”. En: *Annual Review of Neuroscience*, vol. 38, p. 433-447.



- RAMÍREZ, Juan Antonio (2009). *El Objeto y el Aura. (Des)orden Visual del Arte Moderno*. Madrid: Akal.
- RAVENAL, John (2000). *Outer & Inner Space*. Richmond: Virginia Museum of Fine Arts.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). “Temporal”. En: *Diccionario de la lengua Española (23ª ed.)*. Disponible en: <<http://dle.rae.es/?id=ZRD50re|ZREROFq>> [Última fecha de acceso: 11/11/2015].
- REICHLE, Marcus E. (2015). “The Brain’s Default Mode Network”. En: *Annual Review of Neuroscience*, vol. 38, p. 433-447.
- REPOLLÉS, Jaime (2011). *Genealogías del Arte Contemporáneo*. Madrid: Akal.
- RODEMEYER, Lanei M (2006). *Intersubjective Temporality: It’s About Time*. Dordrecht: Springer.
- RODOWICK, D. N. (1997). *Gilles Deleuze’s Time Machine*. Durham: Duke University Press.
- RODRÍGUEZ, Lorena (2011). *Videografía y arte: indagaciones sobre la imagen en movimiento*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- ROSLER, Martha (1990). “Video: Shedding the Utopian Moment”. En: HALL (1990), p. 31-50.
- ROSS, Christine (2014). *The Past is the Present: It’s the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art*. Londres: Bloomsbury.
- RUDRAUF, D. et al. (2003) “From autopoiesis to neurophenomenology: Francisco Varela’s exploration of the biophysics of being”. En: *Biological Research*, vol. 36, p. 21-59
- RUSH, Michael (2005). *New Media in Art*. Londres: Thames and Hudson.
- SAN JUAN DE LA CRUZ (1990). *Obras Completas*. Burgos: Monte Carmelo.
- (1996). *Obras Completas*. Madrid: Alianza.
- SAXL, Fritz (1957). *Lectures*. Londres, University of London.
- SCHMIDTKE, Charles R. (1987). “Bergson and a Pulsational-Wave Model of Temporality: A Way to Disentangle Theories in Gerontology”. En: PAPANICOLAOU (1987), p. 223-249.

- SERRA, Anna (2010). *Iconología del Monte de Perfección. Para una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz*. Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra.
- SERNA, Julián (2009). *Somos tiempo. Crítica a la simplificación del tiempo en Occidente*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- SHEROVER, Charles (1975). *Human Experience of Time: The Developments of Its Philosophic Meaning*. Evanston: Northwestern University Press.
- SIPIORA, Phillip; BAUMLIN, James S. (eds.) (2002). *Rhetoric and Kairos: Essays in History, Theory, and Praxis*. Albany: State University of New York Press.
- SMITH, John. E (2002). "Time and Qualitative Time". En: SIPIORA (2002), p. 46-57.
- STAFFORD, Barbara M. (ed.) (2011). *A Field Guide to a New Meta-Field: Bridging the Humanities-Neuroscience Divide*. Chicago: Chicago University Press.
- STARR, Gabrielle (2013). *Feeling Beauty. The Neuroscience of Aesthetic Experience*. Cambridge: The MIT Press.
- STOICHITA, Victor (1995). *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- TENGELYI, Laszlo (2005). *L'histoire d'une vie et sa région sauvage*. Grenoble: Editions Jérôme Millon.
- TURETZKY, Phillip (1998). *Time*. Londres: Routledge.
- VAN DE CRUYS, Sander; WAGEMANS, Johan (2011). "Putting reward in Art: A tentative prediction error account of visual art". En: *i-Perception*, vol. 2, p. 1035-1062.
- VARELA, Francisco J. (1996). "Neurophenomenology: A Methodological Remedy for the Hard Problem". En: *Journal of Consciousness Studies*, vol 3, p. 330-350.
- (1999). "The Specious Present: A Neurophenomology of Time Consciousness". En: PETITOT (1999), p. 266-329.
- (2000). *El Fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones.
- VEGA, Amador (2004). *El bambú y el olivo*. Barcelona: Herder.
- (2005). *Arte y santidad: cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.

- (2011). *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible de Eckhart, Silesius y Celan*. Barcelona: Fragmenta Editorial.
- VESSEL, Edward A.; STARR, Gabrielle G.; RUBIN, Nava (2012). “The Brain on art: intense Aesthetic experiences activates the default mode network”. En: *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 6. Disponible en: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3330757/?report=reader> [Última fecha de acceso: 22/12/2015]
- STARR, Gabrielle G.; RUBIN, Nava (2013). “Art reaches within: aesthetic experience, the self and the default mode network”. En: *Frontiers in Human Neurosciences*, vol. 7. Disponible en: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3874727/?report=reader> [Última fechas de acceso: 21/12/2015]
- VON BALTHASAR, Hans Urs (1961). *Gloria. Una estética teológica / 3: Estilos laicales. Dante, Juan de la Cruz, Pascal, Hamann, Solov'ev, Hopkins, Péguy*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1987.
- WARBURG, Aby (1932). *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles: Getty Publications, 1999.
- WASILEWSKI, Marek (ed.) (2012). *The Unknown as We Know it*. Poznan: University of Arts Poznan.
- WELTON, Donn (2003). *The New Husserl: A Critical Reader*. Bloomington: Indiana University Press.
- WILLIAMS, James (2011). *Gilles Deleuze's Philosophy of Time: A Critical Introduction and Guide*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- WITTMAN, Marc (2011). “Moments in time”. En: *Frontiers in Integrative Neuroscience*, vol. 5. Disponible en: <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fnint.2011.00066/abstract> [Última fecha de acceso 1/11/2015].
- (2013). “The inner sense of time: how the brain creates a representation of duration”. En: *Nature Reviews Neuroscience*, vol. 14, Marzo, p. 217-223.
- ; MONTEMAYOR, Carlos (2014). “The Varieties of Presence: Hierarchical Levels of Temporal Integration”. En: *Timing & Time Perception*, vol. 2, p. 325-338.
- (2015).
- WOLFE, Jeremy M. et al. (2003). “Changing Your Mind: On the

- Contributions of Top-Down and Bottom-Up Guidance in Visual Search for Feature Singletons”. En: *Journal of Experimental Psychology*, vol. 29, p. 483-502.
- YOON, Jungu (2010). *Spirituality in Contemporary Art: The Idea of the Numinous*. Londres: Zidane Press.
- YOUNG, Lisa Jaye (1996). “The Elemental Sublime”. En: *Performing Arts Journal*, vol. 19, núm. 3, p. 65-71.
- ZEDELIUS, Claire M.; SCHOOLER, Jonathan W. (2015). “Mind wandering “Ahas” versus mindful reasoning: alternative routes to creative solutions”. En: *Frontiers in Psychology*, vol. 6. Disponible en:  
 <<http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2015.00834/full>> [Última fecha de acceso: 27/12/2015]
- ZEKI, Semir (2000). *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.
- (2004). “The neurology of ambiguity”. En: *Consciousness and Cognition*, vol. 13, p. 173-196.
- (2011). *Splendors and Miseries of the Brain: Love, Creativity and the Quest for Human Happiness*. Massachusetts: John Wiley & Sons.
- ; ISHIZU, Tomohiro (2011b) “Toward a Brain-Based Theory of Beauty”. En: *PLoS ONE*. Disponible en:  
 <<http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0021852>> [Última fecha de acceso 20/6/2015]