laFuga

Bill Viola. Estética del tiempo y la emoción

Por Carlos Vara Sánchez

Tags | **Video arte | Video instalación | Artes visuales | Temporalidad | artes visuales | Estética - Filosofía | España | Estados Unidos**

Carlos Vara Sánchez (Santander, 1983) es doctor en Humanidades, especializado en Estética. Ha llevado a cabo proyectos de investigación europeos en la universidad Ca' Foscari de Venecia y, actualmente, en la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus publicaciones previas se encuentra el libro Aesthetic Rhythms, así como numerosos artículos en revistas internacionales.

Este libro presenta un análisis de la obra del video artista norteamericano Bill Viola y del impacto potencial de la misma en los espectadores a partir de una discusión esencialmente articulada alrededor de cuatro de sus video instalaciones: [1] *Passage*, *The Greeting*, *Nantes Triptych* y *Room for St. John of the Cross*.

Entre quienes han estudiado y discutido la producción artística de Viola se argumenta que el hecho diferencial de su arte es una voluntad de "hacer que nos experimentemos a nosotros mismos como un proceso temporal" (Kuspit 1987: 80), ofrecernos "el tiempo de un modo que nos permita sentirlo afectivamente" (Barker 2012: 86) o utilizar "la tecnología multimedia para catalizar una experiencia temporal y luminosa que ofrece un sentimiento de asombro y maravilla que no captamos en la experiencia cotidiana" (Yoon 2010: 93-94).

El tema principal de Viola sería la indagación en el vínculo entre tiempo y emoción. Dos particularidades de que lo separan de otros artistas contemporáneos que exploran lo temporal [2] son su énfasis en lo espiritual y el hecho de que no reniega de los lenguajes artísticos precedentes.

El primer aspecto no será un tema sobre el que me detendré, pues ya ha sido específicamente tratado en numerosas ocasiones [3] . Sobre el segundo, cabe decir que Viola no ve diferencias fundamentales entre el trabajo de un pintor o un fotógrafo y el de alguien que lo hace con el video. Cambian los medios, no el fin. En base a esto afirma que "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" (1995: 252). Sus obras, argumenta Viola, exploran cuestiones similares a aquellas con las que lidiaron los artistas renacentistas o barrocos, sólo que cada uno hace uso de la tecnología propia de su época (1995: 152). Y, en el caso de Viola, esta tecnología es la de la imagen en movimiento.

La imagen en movimiento típica del video o del cine, no obstante, es particularmente capaz de condicionar la experiencia del tiempo. Este punto de vista lo resume Viola en una frase que engloba su credo artístico: "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). El significado de esta última frase será discutido posteriormente; por el momento, basta apuntar que Viola no tiene ningún interés en lo temporal entendido como fenómeno abstracto, sino en las posibilidades que ofrece una contemplación prolongada, incluso de sucesos que consideramos habituales, a la hora de permitirnos comprender los procesos que nos conectan con el mundo y con aquellos con quienes compartimos nuestra existencia: "Tomar conciencia del tiempo te introduce en un mundo de procesos, de imágenes en movimiento que encarnan el movimiento de la conciencia" (1995: 173). La obra de arte como vía de autoconocimiento o de autoexploración. La estructura y mecanismos de la conciencia del tiempo –o temporalidad– es uno de los grandes focos de la filosofía occidental contemporánea. Pensadores como Henri Bergson, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Gilles Deleuze o John Dewey han abordado este problema desde distintas ópticas y con diversos objetivos. En las últimas décadas, a raíz de un renovado interés en recuperar el papel del

cuerpo en la experiencia del mundo, han surgido investigaciones como las de Francisco Varela, centradas en estudiar el vínculo entre la conciencia del tiempo y las emociones y demás dinámicas afectivas [4] . En las siguientes páginas, recurriré a aspectos de estas y otras teorías con el fin de obtener claves que arrojen luz sobre algunos de los procesos detrás de las experiencias que ofrecen las obras de Viola. Estableceré un diálogo entre arte temporal y filosofía del tiempo para aproximarme a la relación entre experiencia estética y experiencia del tiempo.

Aún en esta introducción, antes de adentrarme en el análisis propiamente dicho, mencionaré algunos hitos relevantes del proceso formativo de Viola y abordaré brevemente la relación entre la filosofía de Bergson y la visión artística general de Viola. Será después cuando pase a discutir específicamente algunas obras de Viola y las particularidades de la experiencia que ofrecen. Cada uno de los cuatro capítulos de los que consta el libro se construirá alrededor de una video instalación en concreto, partiendo de una narración de lo que, a primera vista, ofrecen dichas obras al visitante. Estas breves introducciones beben, sobre todo, de mi experiencia personal ante las obras de Viola, pero también reflejan los elementos fundamentales que según críticos, historiadores y teóricos del arte caracterizan a cada una de ellas. Posteriormente, detallaré algunas posibles consecuencias de los aspectos formales más relevantes de cada obra sobre la experiencia del espectador a partir de teorías pertinentes de la filosofía contemporánea y publicaciones que analizan las obras de Viola y las de artistas relacionados.

En el primer capítulo abordaré *Passage*, una video instalación de 1987 que presenta un flujo audiovisual entrecortado observable desde un espacio angosto. Estas circunstancias obligan al espectador a inscribirse en los huecos de la narración y a completar los hiatos temporales desde una perspectiva precaria e incompleta. La discusión filosófica de la imagen- cristal y de la noción de intersticio desarrollada por Deleuze en sus estudios sobre el cine serán el principal marco teórico de la discusión.

A continuación, pasaré a *The Greeting*. Esta obra de 1995 inaugura un procedimiento técnico que se ha convertido en el elemento más reconocible de las obras actuales de Viola: grabaciones guionizadas cuidadamente producidas, a menudo inspiradas en obras clásicas de la tradición artística occidental, que mediante un ritmo lento y fluido magnifican la evolución de las emociones encerradas en los gestos y movimientos de los protagonistas de las obras. La experiencia del tiempo que provoca esta estrategia será discutida en relación con el concepto de saturación kairológica desarrollado por Giorgio Agamben y las tesis sobre la estructura tripartita de la conciencia temporal desarrolladas por Husserl.

La siguiente obra sometida a análisis será *Nantes Triptych*. Dicha video instalación, presentada en 1992, combina grabaciones documentales y guionizadas sobre el nacimiento, la muerte y la existencia. El énfasis de Viola en los eventos iniciales y finales de la vida, así como algunas declaraciones suyas, abren la obra a una lectura desde el concepto desarrollado por Heidegger de ‘estar vuelto hacia la muerte’ y a otros aspectos de su filosofía de la existencia.

Para concluir, *Room for Saint John of the Cross*. Esta video instalación de 1983 es una obra en la que lo espacial y lo temporal se entrecruzan a múltiples niveles para mostrar la capacidad de la conciencia humana de elevarse desde lo cotidiano hacia la duración atemporal a partir de la figura de San Juan de la Cruz. Los conceptos de experiencia y ritmo, tal como los entiende Dewey, así como la noción de presente vivo desarrollada por Maurice Merleau-Ponty, armarán el marco conceptual desde el que abordaré la obra.

Las cuatro obras seleccionadas se aproximan desde perspectivas complementarias a lo que, como hemos visto, es el gran tema de la obra de Viola: la relación entre tiempo y afectividad. Creo que una discusión de las estrategias principales que operan en cada una ellas nos permitirá trazar las coordenadas fundamentales de la propuesta artística de Viola, abarcando no solo las obras mencionadas, sino otras muchas, incluyendo algunas de sus propuestas más recientes y conocidas. Para comprender las obras, al menos en el caso de Viola, resulta esclarecedor conocer algunos hechos de su trayectoria vital y formativa.

Una trayectoria técnica e intelectual de Bill Viola

Bill Viola (Nueva York 1951) es un artista contemporáneo ampliamente reconocido, probablemente gracias a una propuesta artística de gran potencia emocional capaz de cautivar la atención de los espectadores. Ha expuesto sus obras en algunos de los museos y eventos artísticos más relevantes del mundo: Guggenheim Museum de Nueva York, Getty Museum de Los Ángeles, National Gallery de Londres, Grand Palais de París, el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y la Bienal de Venecia. Viola estudió Bellas Artes en la universidad estadounidense de Syracuse, en el esta- do de Nueva York, entre 1969 y 1973, tiempo durante el cual desarrolló un interés por el género incipiente del video arte, a partir de las obras de pioneros como Nam June Paik. Pero más allá de esta formación reglada, Viola se vio influido por los proyectos, viajes y periodos formativos que durante la década de los setenta y los ochenta le llevaron a distintos lugares del mundo.

Poco después de terminar la carrera, Viola comenzó a trabajar en el taller del músico experimental David Tudor, quien a su vez había colaborado con el compositor y teórico musical John Cage. En esa época nace el interés de Viola por la calidad matérica del sonido y por el uso del micrófono como si fuera una cámara capaz de registrar los campos de sonido de cada espacio, en vez elementos aislados. A mediados de los setenta, Viola pasó largos periodos de tiempo en Florencia, donde no sólo puso en práctica su recién adquirido interés por la acústica –llevó a cabo prolongadas grabaciones de sonido en recintos religiosos con el fin de captar el impacto de la arquitectura de esos espacios en los visitantes– sino que también se familiarizó con las grandes obras de la tradición pictórica renacentista toscana, las cuales consideraba como una forma de instala- ción capaz de provocar una experiencia física y espacial en el individuo (Viola 1995: 241). Si bien algunas de las obras que llevó a cabo en estos primeros años, como *Information* (1973) o la serie de videos *Red Tape* (1975), se caracterizaban por ser análisis de las capacidades físicas del medio del video desarrolladas en formato monocanal, el interés de Viola por el espacio, el sonido y el cuerpo iría eclosionando en obras posteriores que van sacando cada vez más partido a las posibilidades ofrecidas por el formato video instalación. La voluntad de explorar el modo en el que lo espacial constriñe la percepción audiovisual mediante el uso de una o más grabaciones de video es parte esencial de la experiencia de obras que analizaremos en detalle en este libro, pero también de otras video instalaciones significativas como *The Stopping Mind* (1990) o *Slowly Turning Narrative* (1992). Mientras que en la primera recurre a cuatro superficies de proyección que rodean al espectador, desbordando su percepción a través de un flujo audiovisual caótico e impredecible, en la segunda recurre a un panel rotatorio que en una de sus superficies es un espejo, generando un juego de reflejos y perspectivas que afectan la comprensión.

El aspecto físico y espacial de la producción artística de Viola se vio complementado por una apertura hacia una dimensión espiritual y trascendental a raíz de los viajes que, por distintos motivos, a finales de los setenta, le llevaron a lugares como las Islas Salomón, Java, el Himalaya, los desiertos australianos y, ya a inicios de los ochenta, a Japón. En estos destinos se familiarizó con manifestaciones culturales que habrían de calar profundamente en su obra: los sonidos del Gamelán, la pintura Zen o la forma teatral Noh. También desarrolló un interés por los rituales y textos de tradiciones budistas, hinduistas y sufíes, así como por la recepción de los mismos en Occidente, mediada por figuras como las del maestro Zen Daisetsu Teitaro Suzuki o la de Ananda Coomaraswamy. En cierto modo, el conocimiento que Viola adquirió en las tradiciones filosófico místicas orientales, le permitió descubrir los puntos en común con aspectos de la espiritualidad occidental, que hasta ese momento no formaban parte de sus intereses artísticos.

Desde entonces, Viola ha mostrado en sus obras gran interés por místicos de la tradición occidental, tales como san Juan de la Cruz o el Maestro Eckhart, quienes compartían una visión de la divinidad como lo 'radicalmente otro', algo a lo que uno no se puede acercar sino a través de una 'via negativa', hecho que implica reconocer la imposibilidad de alcanzar un conocimiento objetivo y racional de lo divino. Seguir esta vía negativa, para Viola, implica asumir que la base de su trabajo "se halla en el desconocimiento, en la duda, en estar perdido, en las preguntas y no en las respuestas" (1995: 250). La incorporación de todos estos complejos aspectos y la voluntad de interpelar profundamente a la conciencia del espectador en busca de la raíz espiritual común, se dejan notar ya en videos monocanal de esta época. *Chott el-Djerid (A portrait in Light and Heat)* (1979), intercala grabaciones de desiertos, espejismos y paisajes nevados buscando crear tensiones entre lo real y lo ilusorio. *Hatsu Yume* (1981) reflexiona sobre lo complejo y cíclico de la naturaleza, desmontando los mecanismos habituales de comprensión y percepción del espectador, mediante su larguísima duración de casi una hora, así como por la ralentización a la que somete el flujo audiovisual y las engañosas perspectivas. Otro ejemplo significativo del interés por esta corriente de la mística occidental es la ya mencionada obra

Room for St. John of the Cross.

A mediados de la década de los noventa, Viola concentró su producción artística en la exploración de lo afectivo en relación al cuerpo y el movimiento. Tras *The Greeting* vinieron obras como *The Quintets* (2000) o *The Passions* (2003), inspiradas por pinturas tardomedievales, renacen- tistas y barrocas. También ha elaborado video instalaciones basadas en imágenes arquetípicas de gran intensidad estética rayanas con lo sublime –*The Tristan Project* (2005). Viola ha afirmado que el objetivo último que persigue con sus obras es el de provocar ese:

> 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).

Dicho estado se alcanza a través de una manipulación de los mecanismos implicados en nuestra experiencia afectiva y de la temporalidad. Las obras de Viola como medios para que la conciencia se afecte a sí misma. Video instalaciones en las que lo espacial, lo temporal, lo visual y lo auditivo se integran para ofrecer al espectador experiencias que cuestionan claves de su propia existencia: las emociones que sur- gen en el contacto con otros seres humanos, la relación entre el nacimiento y la muerte o los límites del cuerpo y la conciencia.

La duración y la conciencia

Uno de los pocos filósofos que Viola cita explícitamente en sus textos es Henri Bergson. Si bien lo hace para referirse al papel de los sentidos en la percepción [5] existen indicios que sugieren que los conceptos de duración y conciencia desarrollados por el filósofo francés juegan un papel relevante en la experiencia de la temporalidad propuesta por Viola en sus obras. Para ello me baso en la frase del artista, citada en la introducción de este libro, en la que afirma: "la duración es a la conciencia como la luz es al ojo" (1995: 173).

Pese a no haber escrito ninguna obra explícitamente sobre el arte o su experiencia, Bergson ha influido tanto a escritores y artistas como a teóricos del arte e investigadores en el ámbito de la estética. De un lado, está ampliamente documentado el interés que novelistas y poetas como Virginia Woolf o T. S. Eliot mostraron por sus obras y la repercusión de las mismas en su modo de escribir (Taunton 2016; Le Brun 1967). Del mismo modo, ya desde el seminal *Du "Cubisme"*, publicado por Albert Gleizes y Jean Metzinger en 1912, ha quedado atestiguado el interés desde el mundo del arte por la aproximación de Bergson a lo temporal y a su concepto de duración. Más recientemente, la reinterpretación de su filosofía llevada a cabo por Gilles Deleuze ha provocado una renovada atención hacia la obra de Bergson. Según Paul Atkinson, la atracción en estos ámbitos se debe a que "su reinvención del tiempo y del movimiento no podía ser reducida a una conceptualización científica o una sistematización filosófica, así como por su reafirmación del valor de la creatividad humana" (2021: 7). Dicha reinvención de lo temporal reside en el concepto de *duración*. El cual, junto a la noción de conciencia, juega un papel esencial en la filosofía de Bergson.

Como punto de partida podemos decir que para Bergson la duración es tiempo. Pero no el tiempo del reloj, sino "una multiplicidad de 'recíprocas penetraciones' muy diferente de la multiplicidad numérica –la representación de una heterogénea, cualitativa y creativa duración–" (2002: 367). Según Bergson, esta intuición es el punto central de su pensamiento. Si bien él es el primero en reconocer que aprehender la duración "requiere de un muy grande esfuerzo mental, de la ruptura de muchos marcos conceptuales, algo así como un nuevo modo de pensar (pues lo inmediato está lejos de ser lo que más fácil comprendemos)" (2002: 367). Para acercarnos a la duración es necesario situarse en lo móvil, en lo heterogéneo y cualitativo, alejándonos radicalmente de lo espacial [6] , pero este esfuerzo merece la pena porque "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). ¿Dónde radica esta conexión entre duración y novedad?

De acuerdo con Bergson existen dos procesos mentales a través de los que obtenemos conocimiento: la inteligencia y la conciencia. Ambos operan de modos distintos y provocan resultados complementarios. Bergson defiende que la inteligencia es una actividad orientada a fines prácticos

como separar elementos, espacializarlos, establecer relaciones entre ellos y organizarlos; es decir, "está hecha para obrar desde fuera sobre la materia y no llega a ella sino practicando, en el flujo de lo real, cortes instantáneos" (1963: 654). De ahí que compare su funcionamiento al de una cámara de cine analógica:

> tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y, como ellas son características de esta realidad, nos basta enfilarlas 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 (Bergson 1963: 700).

La inteligencia, por tanto, es útil para una comprensión científica del mundo basada en datos, pero es incapaz de manejarse en lo fluido, dinámico y heterogéneo. Aplicarla a estos procesos los dividirá en elementos homogéneos, empeñada en cuantificarlos y categorizarlos. Esto es lo que ocurre con el tiempo. Si nos aproximamos a lo temporal desde la inteligencia, estaremos haciéndolo desde una posición fuera de su propio flujo heterogéneo original, imponiendo una distancia entre el tiempo y nosotros. Y dicha distancia, precisamente, nos negará su esencia, provocando que este nos parezca algo misterioso que se nos escapa de entre los dedos. La solución para recuperar esta cercanía pasa por recurrir a nuestro modo original de relacionarnos con lo que nos rodea: la conciencia.

La conciencia es "el acto inmediato e inmanente que sintetiza los con- tenidos del tiempo sin distinción, una integración dinámica que se hace manifiesta mediante la libertad, la memoria y la creación" (Worms 2005: 1229). Es decir, allí donde la inteligencia descompone, la conciencia sintetiza; donde la inteligencia homogeneiza, la conciencia respeta la heterogeneidad; donde la inteligencia se sitúa fuera del flujo del tiempo, la conciencia abraza la interconexión entre lo pasado y lo presente y su apertura a lo futuro. La conciencia es nuestro modo directo e inmediato de aprehender lo que nos rodea en su pura heterogeneidad temporal, antes de que sea desmenuzado por la reflexión inteligente. Esto es posible porque los propios estados de conciencia devienen duración "cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores" (Bergson 2006: 77). Pese a que la conciencia presenta sus límites –"en nuestra duración, la que nuestra conciencia percibe, un intervalo dado no puede contener más que un número limitado de fenómenos conscientes" (Bergson 2012: 228)–, ella es nuestro único punto de acceso, nuestro modo de intuirnos a nosotros mismos como partícipes de esa ola creadora, de ese "progreso continuo del pasado que corroe el porvenir y que se hincha al avanzar" (Bergson 1963: 442), que para Bergson terminaría siendo la duración[7].

Si comparamos la duración con la noción clásica del tiempo, entendido como fenómeno compuesto por pasado, presente y futuro, emergen significativas diferencias. En la filosofía de Bergson estos tres aspectos se hallan interconectados y amalgamados en la duración. Charles R. Schmidtke afirma: "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, lo novedoso e imprevisible de la experiencia" (1987: 232). Leonard Lawlor, en su libro *The Challenge of Bergsonism* (2003), es aún más concreto:

> primero, el pasado sobrevive. Segundo, porque el pasado sobrevive, cada momento venidero no puede ser un mero reordenamiento de viejos momentos. Tercero, al no ser un reordenamiento de lo viejo, cada momento venidero debe por tanto ser nuevo. Esta es la formulación más precisa que podemos construir de la idea de duración de Bergson (2003: 83).

Bergson busca abrirnos a la posibilidad de vivir lo temporal como duración: una experiencia en la que la memoria aporta pasado al presen- te y nuestra conciencia de lo presente crece –hace "una bola de nieve con sigo mismo" (Bergson 1963: 440)–, avanzando hacia un futuro imprevisible. La inteligencia no es capaz de hacer pie sin romperlo; mientras que la conciencia, pese a sus limitaciones, por su naturaleza más inmediata y abierta, puede lidiar con él y hacernos partícipe de la duración.

El presente razonamiento nos ha llevado a una posición que aclara la analogía de Viola entre luz/duración y ojo/conciencia. Si el ojo humano es el órgano que capta una región del espectro luminoso, la conciencia sería aquello que nos permite intuir una fracción de la duración, de ese mundo como proceso en el que vivimos inmersos. Viola no establece un dualismo entre conciencia e

inteligencia; no obstante, sí que apunta hacia la primacía de lo temporal entendido como duración cuando hace hincapié en cómo esta posibilita y moldea en su propio discurrir nuestra actividad consciente: "La duración es el medio que hace posible el pensamiento" (1995: 203).

Creo que en gran parte de las obras que se analizarán en los capítulos posteriores, sino en todas, Viola busca ofrecer una vía de acceso *hacia* una experiencia del tiempo que tiene ciertos elementos en común con el concepto bergsoniano de duración. Él también sabe de nuestras dificultades para alejarnos de la rígida concepción del tiempo impuesta por el reloj y, debido a ello, ofrece en sus obras pasillos, oscuridad, recintos que rodean o aíslan al espectador, así como elementos audiovisuales que hacen más fácil la ruptura con el tiempo cuantificado. Busca desorientar a lo racional y apelar a la conciencia. Sin embargo, creo que la duración es más una idea clave para comprender la visión artística de Viola que un elemento concreto que nos pueda ayudar a analizar la experiencia estética específica de sus obras. De ahí que haya decidido, antes que nada, abordar esta relación, tanto explícita como implícita, entre las obras de Viola y las ideas de Bergson. Un punto de partida que no agota la exploración filosófica de dichas video instalaciones, pues hay elementos también de gran interés para Viola y relevantes para la discusión de la experiencia de sus obras, como el rol del espacio y el necesario vínculo corporal entre emoción y temporalidad, que no encuentran respuesta en las tesis del filósofo francés.

Bibliografía

AGAMBEN, G. 2010 *Ninfas*, Valencia: Pre-textos.

– 2006 *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los Romanos*, Madrid: Trotta. ATKINSON, P. 2021, *Henri Bergson and visual culture: a philosophy for a new aest-*

hetic, Londres: Bloomsbury.

BARKER, T. S. 2012 *Connecting technology, aesthetics, and a process philosophy of time. Time and the Digital*, New Hampshire: Dartmouth College Press.

BELLOUR, R. 1990 *L'entre-images. Photo. Cinéma. Video*, París: La Différence. BERGSON, H. 1963 *La Evolución Creadora*, México D. F.: Aguilar.

- 2002 *Key Writings*, Londres: Bloomsbury Revelations.
- 2006 *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Salamanca: Ediciones Sígueme.
- 2012 *Materia y Memoria*, Buenos Aires: Editorial Cactus. BERNARDINI, A. 2012 *Bill Viola Reflections*, Milán: Silvana Editoriale. BIRNBAUM, D. 2005 *Chronology*, Nueva York: Lukas & Sternberg.
- 2013, "The 7 Lights", en Groom, A., *Time - Documents of Contemporary Art*, Cambridge: The MIT Press.

BLUM, S. 1969 *Early Netherlandish Triptychs*, Berkeley: University of California Press. BRADKOWSKI, T. 2010 "Applying Dewey's Aesthetics to Video Games: An Expe- rience of 'Rock Band'", *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 93(1-2): 83-93.

BRINCKER, M 2015 "The Aesthetic Stance - On the Conditions and Consequences of Becoming a Beholder", en Scarinzi, A., *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy*, Dordrecht: Springer. CAMPILLO, A. 1991 *Aión, Chrónos y Kairós: La concepción del tiempo en la Grecia*

Clásica, Bergara: Departamento de Historia UNED.

CHAN, P 2013 "A Time Apart", en Groom, A., *Time - Documents of Contemporary Art, Cambridge*: The MIT Press.

COLOMBETTI, G. 2014 T*he Feeling Body: Affective Science Meets the Enactive Mind*, Cambridge: The MIT Press.

DAINTON, B. 2017 "Bergson on Temporal Experience and Durée Reélle", en Phillips, I., *The Routledge Handbook of Temporal Experience*, Abingdon: Routledge.

DELEUZE, G. 1987 *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.

- 2003 F*rancis Bacon: Lógica de la Sensación*, Madrid: Arena Libros.

DEWEY, J. 1950 "Aesthetic Experience as a Primary Phase and as an Artistic Development", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 9(1): 56-58.

106

- 2008 *El arte como experiencia*, Barcelona: Paidós.

DI PAOLO, E. A. 2015 "El enactivismo y la naturalización de la mente". En Chico,

1. P. y Bedia, M. G., *Nueva ciencia cognitiva. Hacia una teoría integral de la mente*, Madrid: Plaza y Valdés Editores.

ELMARSAFY, Z. 2008 "Adapting Sufism to Video Art: Bill Viola and the Sacred",

Journal of Comparative Poetics, 28: 127-149.

FOSTER, H., KRAUS, R., BOIS, Y-A. y BUCHLOCH, B. H. D. 2006 *Arte desde*

1900: Modernidad, Antimodernidad y Postmodernidad, Madrid, Akal. GALLAGHER, S. 2021 *Performance-Art - The Venetian Lectures*, Milán: Mimesis

International.

GAYFORD, M. 2003 "The Ultimate Invisible World", *Modern Painters*, 16: 22-25. HANSEN, M. B. N 2004a *New Philosophy for New Media*, Cambridge: The MIT

Press.

- 2004b "The time of Affect, or bearing witness to life", *Critical Inquiry*, 30: 584-626. HEARTNEY, E. 2002 *Video Installations and the Poetics of Time*, Richmond:

Virginia Museum of Fine Arts.

HEIDEGGER, M. 2009 *Ser y Tiempo*, Madrid: Trotta.

HUSSERL, E. 2002 *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Madrid: Trotta.

- 2010 *Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- 2012 *La Idea de la Fenomenología*, Barcelona: Herder.

JACKSON, P. W. 1998 *John Dewey and the Lessons of Art*, New Haven: Yale Univer- sity Press.

JACOBS, L. 2012 *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, Pennsylvania: Penn State University Press.

JAMESON, F. 2003 "The End of Temporality", *Critical Inquiry*, 29(4): 695-718.

KLIMESCH, W. 2018 "The frequency architecture of brain and body oscillations: an analysis", *European Journal of Neurosciences*, 48(7): 2431-2453.

KUSPIT, D. 1987 "Bill Viola: Deconstructing Presence", en London, *B., Bill Viola: Installations and Videotapes*, Nueva York: The Museum of Modern Art.

LAKHEIT, K. 1959 *Das Triptychon als Pathosformel*, Heildeberg: Carl Winter Universitätsverlag.

LAWLOR, L. 2003 *The Challenge of Bergsonism*, Londres: Continuum.

LE BRUN, P. 1967 "T. S. Eliot and Henri Bergson", *The Review of English Studies*, 18

(71): 274-286.

108 *Bill Viola - Estética del tiempo y la emoción*

MARRAMAO, G. 2008 *Kairós: Apología del tiempo oportuno*, Barcelona: Gedisa. MARTIN, S. 2006 *Video art*, Colonia: Taschen.

MENNEKES, F. 1999 "*Nantes Triptych* 1992", en Lauter, R. *Europäische Einsichten/European Insights*, Munich: Prestel Verlag.

MERLEAU-PONTY, M. 1945 *Phénoménologie de la perception*, París: Gallimard.

– 2002 *Husserl at the Limits of Phenomenology*, Evanston: Northwestern Univer- sity Press.

MURRAY, T. 2011 "Digital Baroque: Via Viola or the Passage of Theatricality",

Substance, 31 (2): 265-279.

NEUMAIER, O. 2004 "Space, Time, Video, Viola", en Townsend, C. 2004. PANOFSKY, E. 2006 *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza Universidad. PATOCKA, J. 2005 *Introducción a la Fenomenología*, Barcelona: Herder.

PLÁCIDO SUÁREZ, D. 2004 "El tiempo, la ciudad y la historia en la Grecia Clásica", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 59(1): 157-172.

RIMMELE, M. 2018 "The Triptych and its Time Folds: Artistic Explorations around 1500", en Kiening, C. y Stricken M., *Temporality and mediality in late medieval and early modern culture*, Turnhout: Brepols Publishers.

RODEMEYER, L. M. 2006 *Intersubjective Temporality: It's About Time*, Dordrecht: Springer.

RODOWICK, D. N. 1997 *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham: Duke University Press.

ROSS, C. 2014 *The Past is the Present: It's the Future Too. The Temporal Turn in Con- temporary Art*, Londres: Bloomsbury.

RUOPPA, R. 2022 "John Dewey's Philosophical Naturalism and a Pragmatist Approach to Conceptual Art", *Evental Aesthetics*, 11(1): 1-22.

SAMMARCELLI, F. 2020 "Slowness and Renewed Perception: Revisiting Douglas Gordon's 24 Hours Psycho (1993) with Don Delillo's Point Omega (2010), *Sillages critiques*, 29.

SCHMIDTKE, C. R. 1987 "Bergson and a Pulsational-Wave Model of Tempo-rality: A Way to Disentangle Theories in Gerontology", en Papanicolau, A. C., *Bergson and Modern Thought: Towards a Unified Science*, Londres: Harwood Academic Publishers.

SERNA ARANGO, J. 2009 *Somos tiempo: Crítica a la simplificación del tiempo en Occidente*, Barcelona: Anthropos Editorial.

SMITH, T 2012 *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

SOSSAI, M. R. 2012 “Reflections beyond the threshold of the visible”, en Bernardini, A.

STERN, D. 1985 *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*, Nueva York: Basic Books.

TAUNTON, M. 2016 “Modernism, Time and Consciousness: the Influence of Henri Bergson and Marcel Proust”, *The British Library*.

TOWNSEND, C. 2004 *The Art of Bill Viola*, Londres: Thames & Hudson.

- 2004 “In My Secret Life - Self, Space and World in *Room for St. John of the Cross*, 1983”, en Townsend, C.

VARA SÁNCHEZ, C. 2015a “Bill Viola’s *Nantes Triptych*: Unearthing the sources of its condensed temporality”, *Aniki: Portuguese Journal of the Moving Image*, 2 (1): 35-48.

- 2015b “Is there God at the End of ‘*Room for St. John of the Cross*‘?”, en Murray, S., *God and Popular Culture* 2, Santa Bárbara: ABC-CLIO.
- 2016 ‘A cada momento un mundo nace y muere’: elementos de la temporalidad en las video instalaciones de Bill Viola, con una coda de neurociencias, Tesis doc- toral Universitat Pompeu Fabra.
- 2023 *Aesthetic Rhythms*, Milán: Aesthetica Edizioni.

VARELA, F. J. 2000 *El Fenómeno de la Vida*, Santiago de Chile: Dolmen Ediciones. VARELA, F. J. y DEPRAZ, N. 2005 “The source of time: Valence and the constitu-

tional dynamics of affect”, *Journal of Consciousness Studies*, 12(8): 61-81.

VARELA, F. J., THOMPSON, E. y ROSCH, E. 1991 *The embodied mind: Cognitive science and human Experience*, Cambridge: MIT Press.

VIOLA, B 1995 *Reasons for Knocking at an Empty House Writings 1973-1994*, Londres: Thames & Hudson.

WAINWRIGHT, J. 2004 “Telling Times: Revisiting *The Greeting*“, en Townsend, C. WALSH, J. 2003 “Emotions in extreme time: Bill Viola’s passion project”, en *Bill*

Viola: The Passions, Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum.

WEINRICH, H. 2008 *On Borrowed Time: The Art and Economy of Living with Deadlines*, Chicago: University of Chicago Press.

WISKUS, J. 2013 *The Rhythm of Thought - Art, Literature, and Music after Merleau- Ponty*, Chicago: The University of Chicago Press.

WORMS, F. 2005 Time Thinking: Bergson’s Double Philosophy of Mind,

Comparative Literature Issue, 120 (5): 1226-1234.

YOON, J. 2010 *Spirituality in Contemporary Art: The Idea of the Numinous*, Londres: Zidane Press.

Notas

1

El concepto de video instalación que he adoptado en este libro bebe de los trabajos de Eleanor Heartney, quien establece una distinción entre los llamados videos monocanal (*single-screen tapes*) y las video instalaciones: Mientras que el videoarte, en su fase más temprana, solía consistir en una grabación en video 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 (2002: 15). Otros teóricos como Hal Foster, las relacionan con la fijeza de la pintura y la temporalidad del cine narrativo (2006: 656). Asumiendo la falta de consenso, considero que el elemento diferencial del género de las video instalaciones es la confluencia de varias o todas de las siguientes características: uso de una temporalidad compleja, gran importancia de la especialidad, cuestionamiento de la relación sujeto-objeto y existencia de múltiples canales sensoriales de impacto estético.

2

El capítulo undécimo "Tomarse un tiempo..." del libro de Terry Smith *¿Qué es el arte contemporáneo?* (2012) es un punto de partida para aproximarse a los artistas de las últimas décadas que han usado el tiempo como objeto de investigación. Para una lectura más profunda, algunos libros de especial relevancia son: *Chronology* (Birnbaum 2005); *Time and the Digital - Connecting Technology, aesthetics, and a Process Philosophy of Time* (Barker 2012); *The Past is the Present: It's the Future Too - The Temporal Turn in Contemporary Art* (Ross 2014).

3

Algunos de los ensayos contenidos en *The Art of Bill Viola* (Townsend 2004) desarrollan la relación entre misticismo y espiritualidad en la obra de Bill Viola. *Spirituality in Contemporary Art - The Idea of the Numinous* (Yoon 2010) discute temas similares en la obra de Viola y otros artistas como Damien Hirtst, Nam June Paik o Chris Ofili. En mi caso, he empleado esta perspectiva en otros textos precedentes (Vara Sánchez 2015b; 2016)

4

En este libro, a menudo, emplearé el término afectividad. Con él hago referencia no sólo a las emociones, sino a otros fenómenos relacionados que se extienden mucho más en el tiempo, como los estados de ánimo o las disposiciones afectivas. En ello sigo las ideas de Giovanna Colombetti expuestas en *The Feeling Body: Affective Science Meets the Enactive Mind* (2014). Para Colombetti, el ser humano es siempre y nece- sariamente un ser que muestra una disposición afectiva hacia el mundo. En sus propias palabras, una "falta de indiferencia, más bien una sensibilidad o interés por la propia existencia" (2014: 5). La filósofa italiana explica la relación entre estados de ánimo y emociones como análoga a la de zonas climáticas y tiempo atmosférico: Una zona climática (tropical, continental húmeda, mediterránea) es un sistema complejo caracterizado por condiciones específicas (temperatura media, niveles de lluvia, humedad) que permanece estable a lo largo del tiempo. Las diferentes zonas climáticas presentan distintas condiciones atmosféricas, es decir, transitorias manifestaciones de condiciones específicas. Las zonas climáticas son más duraderas y dictan las condiciones de posibilidad de los patrones de tiempo atmosférico. En otras palabras, algunos fenómenos atmosféricos solo son posibles dentro de ciertas zonas climáticas e imposibles en otras (los ciclones tropicales tienen lugar en regiones tropicales y no en desiertos) (...) Del mismo modo, podemos concebir los estados de ánimo como determinando las condiciones de posibilidad de ciertas emociones. Algunos tipos de emociones, típicamente, solo tienen lugar dentro del con- texto general de ciertos estados de ánimo y no en otros (un brote de entusiasmo normalmente ocurre cuando alguien se siente animado y no cuando uno está de un humor gruñón). Por otra parte, la reiteración de ciertos episodios de emociones puede llevar a un humor distinto, particularmente cuando esto coincide con cambios en el ambiente del organismo. Por ejemplo, episodios repetidos de tristeza y decepción pueden causar un estado de ánimo depresivo (2014: 78-79).

5

Bill Viola cita a Bergson en un texto de 1981 titulado "The Porcupine and the Car": "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 abrumado por el ingente volumen de información que existe a cada instante" (Viola 1995: 59)

6

Bergson establece un dualismo radical entre tiempo y espacio. Hay tres campos principales en los que ambos aspectos 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 y móvil mientras que en un régimen espacial aparecen simultáneamente. En lo tocante a la multiplicidad, lo pro- pio 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 pura heterogeneidad, mientras que el espacio engendra homogeneidad

7

El propio concepto de duración va evolucionando a lo largo de la trayectoria filosófi- ca de Bergson. Barry Dainton sintetiza este cambio como sigue: "En su trabajo temprano, particularmente en su *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia* de 1889, Bergson confinó la *durée* -y su fluido y distintivo carácter unificado- solamente a la conciencia; explícitamente opuso el carácter dinámico de la experiencia con el estático del reino físico. En su trabajo posterior, empezando con su *Materia y Memoria* de 1896, sustituyó su dualismo inicial por un monismo pampsiquista. Para el último Bergson, la *durée* es el componente básico (y la fuerza impulsora) de todo en la totalidad del universo: es un aspecto de la experiencia conscien- te, pero también está presente en todos los demás aspectos de la realidad" (2017: 94).

Como citar: Vara Sánchez, C. (2024). Bill Viola. Estética del tiempo y la emoción, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/bill-viola-estetica-del-tiempo-y-la-emocion/1242