

## Textos exposiciones

**las Pasiones**, (*Bill Viola*, La Caixa, febrero-mayo de 2005), *Art.es*, verano de 2005

Siguiendo a algunos autores de esta época, podríamos hablar de dos tipos de imágenes. De un lado, las imágenes publicitarias o artísticas que nos rodean, remitiéndose unas a otras, envolviéndonos con una pared protectora. Estas imágenes aparecen "colgadas" en el tiempo social y nos empujan a seguir con la velocidad de la comunicación, a interactuar, a consumir. De otro, existen algunas imágenes que nos paran, que detienen el parloteo incesante de la comunicación y nos sumergen en un tiempo distinto. En este caso la imagen no aparece colgada en el tiempo sino que *tiembla* con el tiempo dentro, como si lo acumulase en su misterioso estar-ahí. No reproducen espectacularmente lo visible, a lo que ya estamos acostumbrados, sino que más bien hacen visible lo invisible, el Tiempo mismo, con su espectral ambigüedad, en estado puro.

De manera que algunas imágenes, liberando la sensación de la opinión, despiertan algo que estaba remotamente latente en nosotros. Como si impactaran directamente en el sistema nervioso, dice Deleuze, ahorrándose el tedio de una historia que contar.

*Four hands*. Está pasando un minuto del universo y sólo podemos apresararlo a costa de fundirnos con él mismo. La fascinación de este acontecimiento secreto, su relación con el silencio, fuerza una especie de circularidad donde todo gira, librándonos del estruendo del tiempo lineal. En esta dirección hace tiempo que al artista norteamericano Bill Viola logra una vieja función curativa con su arte. No parece interesarle lo estético, sino afirmar la densidad de cada esquina, de una vida que está toda ella ahí, en el espesor de unos segundos.

Las recientes figuras de Viola en *Las pasiones* pertenecen a este género. Con una lentitud que intenta captar lo más propio de las vivencias del hombre, nos obligan a afrontar la duración, el brillo oscuro de un tiempo secreto, donde luces y sombras se enlazan. En este caso la lentitud de lo que se ha filmado, que es mínimo y carece de relieve espectacular -cuatro manos en blanco y negro-, constituye el *tempo* que resalta el acontecimiento de la emoción. Y esto ocurre de manera similar, pero invertida, a como ocurría en los cuadros antiguos, aunque el autor del texto del catálogo se equivoque penosa -y comprensiblemente- en este punto. Si en los cuadros venerados de la antigüedad una mágica quietud condensaba un infinito movimiento -recordemos cómo la expresión del Papa Inocencio X de Velázquez parecías seguirnos, mudando constantemente-, estas vídeoinstalaciones poseen un continuo movimiento, casi imperceptible, que evoca constantemente el reposo. A través de un movimiento descompuesto hasta una precisión infinitesimal, el autor logra devolvernos una y otra vez hacia la quietud intrínseca al movimiento, al misterio interno de su latencia.

No hay por qué descartar que este artista sea culpable -por ejemplo, en *Observance*- de

algo parecido a lo que se le achacaba al psicoanálisis. Un acto de piedad increíble, en suma, puesto que reconoce, a través de la profundidad del sufrimiento, lo no corporal en el cuerpo. Viola sugiere que busquemos la verdad de la vida en una deformación que con frecuencia pasa inadvertida, la de unas emociones que aquí también se contienen.

Tras la muerte de su padre en 1999 -lo biográfico no está prohibido en el arte, con tal de que se le haga pasar por la violencia de la forma- el artista intenta conectar con el sentido del dolor, encontrar ahí un suelo, una referente primordial en este orbe veloz -que corre para no tener destino. Precisamente de ese incómodo referente, fundamental para cualquier autonomía, es de lo que nos libra la información, al pasar rápidamente de una noticia a otra. En dirección contraria a lo meramente informativo, trabajando el umbral de lo visible y lo invisible, Viola afronta la grandeza de lo lento, de los seres llorosos que somos. Esperar, dice en alguna entrevista, nos hace ricos, pues nos permite el pequeño altar del reposo. Nos brinda una pasión extremadamente fructífera en su inutilidad. Es el don de un tiempo muerto que nos ofrecen los dioses, no las empresas, la vacuola de "no comunicación" desde la que es posible reiniciar la vida.

Así pues, Viola pone la tecnología más sofisticada al servicio de lo primitivo de la percepción, de lo más desnudo de la existencia humana. El rostro de un otro, el gesto del cuerpo y sus mil matices en el potro del dolor. Como parte de esta solidaridad con el *interior* del tiempo, está la actitud de veneración hacia los maestros antiguos de la pintura devota, tanto de la época medieval como del Renacimiento. Después de literalmente sollozar ante una "virgen llorosa" del siglo XV, Viola ha intentado meterse en el interior de esos cuadros, encarnarlos, habitarlos, hacerlos respirar.

En este sentido, vuelve a hablar con los muertos, con el tiempo muerto del acontecimiento - un acontecimiento donde "no pasa nada", sólo un ser humano que sufre. La película ultrarrápida de 35 mm., pasada después a velocidad normal, llena los segundos con una precisión de insomnio, que ensancha la condición mortal, concediéndole un cuerpo nuevo.

Viola regresa al dolor del hombre de carne y hueso en medio de una cultura que ha hecho enmudecer a la cercanía -jamás el prójimo ha estado tan callado- mientras los medios atruenan con el espectáculo de la lejanía. Ahora, sin embargo, al retirarle el sonido -*Silent mountain*- tenemos que ahondar en la percepción de esos clandestinos segundos, normalmente ocultados a la vista del público. Tenemos que buscar el sexto sentido anterior a los sentidos, la música interna a la piel, a la mirada, a la expresión humana. Damos así salida a una cultura del afecto, rara en esta época. En efecto, el dolor hace del desconocido un prójimo. El dolor es un signo universal, pues todos los hombres lloran en la misma lengua.

La exposición de *Las pasiones* anula toda distancia con los afectos, abole la cómoda distancia "de copia", más o menos periodística, que es habitual en el arte. Desciende a una colaboración con el cuerpo que sufre, como si además la precisión técnica ayudase a este parto, extrayendo del mismo dolor una *transfiguración*. Lo místico también es esto, también está aquí. Lo digital se pone al servicio de una analogía precisa de lo más ambiguo, la inmediatez de la

vida que late. La técnica, en contra de la tendencia mayoritaria, se hace cuerpo con el espíritu que sufre. Si se puede decir que la red digital entera es *analógica* de la existencia, de la tecnología punta de la vida desnuda -a través de la imaginación, de los sentidos o de la memoria convocamos en cualquier aquí toda lejanía- Viola hace explícito ese imperativo moral, esa necesaria servidumbre.

De este modo se consigue violentar al espectador, pero ahora en una línea contraria al arte espectacular, filmando casi las salas vacías, el tiempo vacío, el vacío del tiempo. Sobre el él, la luz y las ramas de las estaciones -*La habitación de Catalina*. El silencio que puebla estas escenas tiene relación con el interés de Viola por la música del desierto, por su paisaje vasto y misterioso,. Así como por el misticismo de San Juan de la Cruz y por los maestros españoles de la pintura, de Velázquez a Ribera.

Cercano a ese universo, Viola nos invita también a una complicidad con los elementos, como si fuesen compañeros mudos del hombre. Particularmente, nos invita a *ver el agua*. No el agua como medio que nos refleja, sino el agua como fin, como estadio de partida y de llegada. Lo líquido como algo común a los cuerpos. El artista retrata cómo la solidez de la expresión facial se descompone por el dolor, convirtiéndose en material fluyente. En este sentido, se ponen los "efectos especiales" en lo más sencillo, ignorado por la cultura actual: el rostro y el cuerpo del hombre. La carne, el agua, el fuego. En una conocida instalación -*The crossing*- el ser humano sale al encuentro de los elementos que lo disuelven, agua y fuego. Ciertamente, podríamos decir, también el fuego es líquido, un elemento disolvente.

Es cierto que son reconocibles dos factores de distorsión en esta exposición, un tanto irritantes. Uno, la condición de figura mundial que tiene el autor, lo cual hace que las salas estén llenas, con toda seguridad, de espectadores del espectáculo mundial del éxito, dispuestos a consumir lo que venga. Dos, una carísima y espectacular actualización de la tecnología puntera de más alta definición, lo cual refuerza lo primero. Dicho esto, tenemos que recordar que esta sospecha de corrupción por éxito atraviesa todo gran evento cultural -Durero incluido-, sin quitar ni poner nada de su contenido real, de su nivel secreto de calidad. No podemos ni injuriar sistemáticamente todo aquello que triunfe -aunque desconfiar de ello no sea mala táctica en estos tiempos imbéciles- ni adorarlo sistemáticamente.

Sin embargo, aprovechando esos dos factores del continente, algunos artistas y críticos conceptuales han hablado de una "vuelta al orden" en esta exposición de Bill Viola. Y en este punto tenemos la obligación de sonreír. Es innegable que toda la estupidez del espectáculo mundial sopla a favor de la exposición de Viola. Pero esto ya ocurrió con la retrospectiva de Nauman en Madrid, hace unos ocho años, y entonces nadie se quejó. Es más, fue incluso vergonzosa la unanimidad reinante. ¿De qué se trata ahora, entonces? Sencillamente, de que el trabajo de Viola, sobre todo en este caso, resucita todos los fantasmas que, en una época devorada por la "deconstrucción", suscita la presencia real, la desnuda inmediatez.

Precisamente, parece como si Viola se propusiera ahora filmar aquella habitación vacía, poblada de ecos y sombras, que la antológica de Nauman dejaba como un resto en la planta que

ocupaba. Filmar el eco de un eco: encontrar ahí un sentido. Lo demás es información, impresionismo sociológico.

Hasta Derrida -después de Steiner, hay que decirlo- ha reconocido la dignidad ontológica del espectro en lo real, del fantasma no simbolizable, algo anacrónico que desquicia el tiempo por dentro. Por el contrario, si ahora resulta que la inmediatez muda del objeto, la faz y el cuerpo del hombre, no contiene ninguna alteridad en sí misma, ni admite otro acercamiento que no sea el de una inevitable vuelta al orden, no habría sencillamente nada que hacer. Al arte le quedarían reservados los efectos especiales de vanguardia que complementarían por fuera la infraestructura indiscutible, el reino mundial del individualismo, de la privacidad.

Ciertamente, a juzgar por las complicidades constantes del arte contemporáneo con el espectáculo y con el narcisismo reinante, tenemos derecho a pensar que esto es lo que quiere el la línea mayoritaria del arte minoritario, un arte concebido como metalenguaje de los sucesivos especialistas. Pero tras esta mentalidad "radical" late la profunda mojigatería de pensar, confundiendo la realidad con lo real, que la presencia real ya sabemos qué es y al arte y a la filosofía le queda la tarea de transportarnos hacia una alteridad de otro orden. Así, todos se quedarían contentos. Mientras el pragmatismo socioeconómico se hace cargo de la línea mayoritaria de la normalización, el aura del sujeto-artista radical se encarga de los circuitos alternativos. Ni que decir tiene que nos alegramos muchísimo de que alguien, de vez en cuando, rompa con esta alianza infernal de la derecha militar y la izquierda cultural.

Lo más incómodo del trabajo de Bill Viola es que pone toda la sofisticación del concepto, y sus prótesis tecnológicas, al servicio de lo más atrasado de la experiencia, las emociones y su firmamento de imágenes. Pero esto es justamente, en un tiempo donde la complejidad se ha convertido en coartada de los nuevos mandarines, lo que reivindicamos.