



**Puntos ciegos,  
miradas afiladas**

**Discursos fotográficos  
y prácticas artísticas  
para *hackear*  
la posverdad**

Marta Martín Núñez  
Shaila García Catalán  
Javier Marzal Felici  
*editores*



## COMITÉ CIENTÍFICO DE LA EDITORIAL TIRANT HUMANIDADES

**MANUEL ASENSI PÉREZ**

*Catedrático de Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada  
Universitat de València*

**RAMÓN COTARELO**

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología  
de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*

**M.<sup>a</sup> TERESA ECHENIQUE ELIZONDO**

*Catedrática de Lengua Española  
Universitat de València*

**JUAN MANUEL FERNÁNDEZ SORIA**

*Catedrático de Teoría e Historia de la Educación  
Universitat de València*

**PABLO OÑATE RUBALCABA**

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración  
Universitat de València*

**JOAN ROMERO**

*Catedrático de Geografía Humana  
Universitat de València*

**JUAN JOSÉ TAMAYO**

*Director de la Cátedra de Teología y Ciencias de las Religiones  
Universidad Carlos III de Madrid*

Procedimiento de selección de originales, ver página web:

[www.tirant.net/index.php/editorial/procedimiento-de-seleccion-de-originales](http://www.tirant.net/index.php/editorial/procedimiento-de-seleccion-de-originales)

# PUNTOS CIEGOS, MIRADAS AFILADAS

Discursos fotográficos y prácticas artísticas  
para *hackear* la posverdad

MARTA MARTÍN NÚÑEZ  
SHAILA GARCÍA CATALÁN  
JAVIER MARZAL FELICI

*Editores*



**tirant humanidades**  
Valencia, 2022

Copyright © 2022

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito de los autores y del editor.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant lo Blanch publicará la pertinente corrección en la página web [www.tirant.com](http://www.tirant.com).

© Marta Martín Núñez, Shaila García Catalán,  
Javier Marzal Felici, Raúl Rodríguez Ferrandiz,  
Nekane Parejo, Manuel Blanco Pérez, Maria Soler  
Campillo, Llorenç Raich Muñoz, Alejandro León  
Cannock, Araceli Rodríguez Mateos, Pilar Irala  
Hortal, Julián Barón, Olmo González Moriana,  
Ignasi Prat

- © **TIRANT LO BLANCH**  
**EDITA: TIRANT LO BLANCH**  
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia  
TELF.: 96/361 00 48 - 50  
FAX: 96/369 41 51  
Email: [tlb@tirant.com](mailto:tlb@tirant.com)  
[www.tirant.com](http://www.tirant.com)  
Librería virtual: [www.tirant.es](http://www.tirant.es)  
Imagen de portada: Julián Barón y forma parte de su fotolibro C.E.N.S.U.R.A. (2011)  
cedida para esta obra.  
DEPÓSITO LEGAL: V-3012-2022  
**ISBN: 978-84-19226-89-1**  
MAQUETA: Dissert Ediciones

Si tiene alguna queja o sugerencia, envíenos un mail a: [atencioncliente@tirant.com](mailto:atencioncliente@tirant.com). En caso de no ser atendida su sugerencia, por favor, lea en [www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa](http://www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa) nuestro procedimiento de quejas.

Responsabilidad Social Corporativa: <http://www.tirant.net/Docs/RSCTirant.pdf>

# ÍNDICE

## PENSAR LA FOTOGRAFÍA EN LA ERA DE LA POSVERDAD ..... 13

MARTA MARTÍN NÚÑEZ

SHAILA GARCÍA CATALÁN

JAVIER MARZAL FELICI

1. Ver. Mirar. Pensar. Activar ..... 13

2. Estructura de esta obra..... 25

3. Agradecimientos..... 29

Referencias..... 30

*Primera parte*

## PUNTOS CIEGOS

## FAKE IMAGES: LA PRIMERA VEZ COMO FARSA, LA SEGUNDA COMO TRAGEDIA ..... 35

RAÚL RODRÍGUEZ-FERRÁNDIZ

1. Introducción. Las *fake news* son más viejas que la serpiente..... 35

2. *Brand New Fake News* y el papel de la imagen ..... 39

3. Primero como farsa ..... 42

4. La farsa en la tragedia ..... 48

5. Mentir con imágenes ..... 51

6. Conclusión: malos tiempos para la sátira ..... 57

Referencias..... 60

**MIRADAS A TRAVÉS DEL OBJETIVO. LA INTRAHISTORIA DE LAS FOTOGRAFÍAS DE PRENSA EN LA DESESCALADA..... 65**

NEKANE PAREJO JIMÉNEZ

1. Fotografía, verdad y posverdad .....	66
2. El fotoperiodismo y el discurso de la verdad.....	69
3. Las portadas de la desescalada .....	74
4. Las imágenes de las portadas frente a las narraciones fragmentarias ....	80
Referencias.....	82

**FOTOGRAFÍA Y POSVERDAD EN LA ERA DE LAS MULTIPANTALLAS. CUANDO LA MENTIRA ES MEJOR QUE LA VERDAD MISMA PARA CONTAR LA VERDAD..... 85**

MANUEL BLANCO PÉREZ

1. Introducción a los engaños de la fotografía y la sociedad .....	85
2. I want to believe: <i>Sputnik</i> (Fontcuberta, 1997).....	90
3. Inventar para revelar los límites fotográficos. El premio Paris Match 2009, de Remí Hubert y Guillaume Chauvin.....	91
4. El proyecto fotográfico como impugnación del sistema fotoperiodístico actual. <i>The Book of Veles</i> (Jonas Bendiksen, 2021).....	98
5. Conclusiones: cuando la mentira es mejor que la verdad misma para contar la verdad .....	103
Referencias.....	104

**COLOREAR FOTOGRAFÍAS EN TIEMPOS DE DESINFORMACIÓN. ALGUNAS REFLEXIONES CRÍTICAS SOBRE EL USO DEL BLANCO Y NEGRO EN LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA..... 107**

JAVIER MARZAL FELICI

MARIA SOLER CAMPILLO

1. La actualidad del coloreado de películas y fotografías.....	107
2. El coloreado en la historia de la fotografía y del cine.....	111
3. ¿Tiene color el tiempo? La propuesta de Amaral y Jones a debate .....	115
4. El color, el B/N y la representación de lo real.....	123
5. Tina Paterson y el coloreado como técnica para <i>hackear</i> la historia ....	134

Índice	9
6. Colorear fotografías en la era de la desinformación.....	137
Referencias.....	138

*Segunda parte*  
**MIRADAS AFILADAS**

<b>ENTRE VERDADES.....</b>	<b>145</b>
LLORENÇ RAICH MUÑOZ	

Referencias.....	166
------------------	-----

<b>LA FOTOGRAFÍA COMO PENSAMIENTO DE LO POSIBLE. UN ANÁLISIS DE LA OBRA FOTOGRÁFICA DE MAX PINCKERS .....</b>	<b>169</b>
ALEJANDRO LEÓN CANNOCK	

Primera parte. Entre documentación y ficción en la fotografía contemporánea .....	169
1. Fotografía, pensamiento, posible .....	169
2. Dimensión ontogenética de las imágenes técnicas. La fotografía como reproducción visual automática de la realidad.....	172
3. Dimensión semiopragmática de las imágenes técnicas. De la fotografía a los dispositivos estéticos de visualidad .....	176
4. Documentación, ficción y ficción pensativa (especulación) .....	178
Segunda parte. Max Pinckers: más allá del documental y de la ficción, la especulación .....	181
5. Crítica a los códigos del realismo fotográfico .....	181
6. Simular el documental, pensar lo posible.....	184
7. A modo de conclusión: lo posible como campo trascendental .....	189
Referencias.....	192

<b>PARODIA, MONTAJE, APROPIACIÓN: FOTOLIBROS RECIENTES ANTE LA CRISIS EUROPEA.....</b>	<b>197</b>
JAVIER ORTIZ-ECHAGÜE	
ARACELI RODRÍGUEZ MATEOS	

1. La imagen como parodia.....	199
--------------------------------	-----

2. La vida pública y privada de las fotografías.....	205
3. La imagen como farsa .....	208
4. Agitar los estantes de la historia .....	212
5. Conclusión .....	217
Referencias.....	218

<b>SOBRE OVNIS, PANDEMIAS Y GUERRAS. DESPLAZAMIENTOS, RESISTENCIAS Y RELECTURAS DE LOS MEDIOS DESDE EL FOTOLIBRO.....</b>	<b>221</b>
---	------------

MARTA MARTÍN NÚÑEZ

1. Sobre desplazamientos. Crear desde el archivo .....	221
2. Sobre la resistencia artística. El fotolibro frente a los medios.....	224
3. Sobre presencias. <i>UFO Presences</i> .....	227
4. Sobre ayudas divinas. <i>Heaven help us!</i> .....	232
5. Sobre aprender a leer imágenes. <i>War Primer: 1, 2, 3</i> .....	239
6. Sobre las vidas del archivo .....	250
Referencias.....	251
Agradecimientos.....	254

<b>LA RETÓRICA VISUAL DE BILL VIOLA. MISTICISMO EN LA ÉPOCA DE LA POSVERDAD.....</b>	<b>255</b>
--	------------

PILAR IRALA HORTAL

1. El poso de la historia del arte .....	256
2. Posverdad y misticismo en Viola.....	259
3. La retórica visual de Bill Viola.....	263
4. El reencuentro místico con uno mismo .....	275
Referencias.....	277
Agradecimientos.....	278

<b>VELOS / MUROS. O CÓMO EL ARTE PUEDE TRATAR EL HORROR ..</b>	<b>279</b>
--	------------

SHAILA GARCÍA CATALÁN

1. Los mentirosos profesionales / los amos de la verdad .....	279
2. El semblante / el simulacro .....	281



Índice	11
3. El velo en las religiones .....	283
4. <i>La naturaleza ama esconderse</i> .....	289
5. Visos en el fetichismo, el amor y el abismo .....	293
6. Reconstruir cierto velo .....	300
7. Muros, fronteras y guerras .....	302
8. Sobre el vaho que desprenden los cuerpos que están vivos.....	309
Referencias.....	311

*Tercera parte*  
DESDE EL ESTUDIO

ESTADIO RADICAL. FANZINES, FOTOS Y FOTOMONTAJES EN LAS GRADAS DEL FÚTBOL ESPAÑOL .....	315
--	-----

JULIÁN BARÓN

Referencias.....	321
------------------	-----

¿POR QUÉ FOTOGRAFIAMOS? DEL ORIGEN DEL UNIVERSO AL METAVERSO .....	323
--	-----

OLMO GONZÁLEZ MORIANA

Referencias.....	328
------------------	-----

LA POLÍTICA DE LAS IMÁGENES ELECTAS EN LA ESFERA DIGITAL: EL ESPECTÁCULO DE INSTAGRAM .....	329
---	-----

IGNASI PRAT

1. El marketing político e Instagram.....	329
2. El caso de Santiago Abascal.....	334
Referencias.....	336

NOTAS CURRICULARES DE LOS AUTORES Y AUTORAS .....	339
---	-----

SOBRE EL USO DE IMÁGENES .....	349
--------------------------------	-----

# LA RETÓRICA VISUAL DE BILL VIOLA. MISTICISMO EN LA ÉPOCA DE LA POSVERDAD

**PILAR IRALA HORTAL**

*Universidad San Jorge de Zaragoza*

*Mi material no es el vídeo, ni la cámara.  
Es el tiempo.*

Bill Viola

Bill Viola se ha convertido en uno de los artistas contemporáneos más importantes. Su capacidad —tan criticada— para alcanzar al público mayoritario, reside en que su propuesta estética y retórica se apoya en las nuevas tecnologías que usa como medio y no como fin. La particular estética de Viola bebe del Renacimiento, del Barroco, de la religión, de la espiritualidad, de la retórica visual y de nuestras emociones interiores más universales. Unas veces es un expresionista formal, otras es un contenido fotógrafo de imágenes vivientes, pero siempre provoca en el espectador una respuesta compleja. En todo caso, su lenguaje estético y tecnológico conforma un sistema de comunicación propio, profundo y cargado de persuasión.

Viola conjuga las fuentes de las que bebe tanto desde lo puramente relacionado con la estética visual como en la solicitud de inmersión emocional que hace al observador. Así, el visitante de su obra adquiere un papel activo, de vivencia múltiple y sensorial, que le acerca a las emociones que propone el artista y, aún más, se le invita a una autoexploración del yo. En este sentido, Bill Viola consigue despertar *el síndrome de Barthes* (Irala-Hortal, 2019). Este síndrome aplicado a la fotografía documental se refiere a la profundización en la imagen que hace el observador a través de la cual llega a un conocimiento más profundo del acontecimiento. Al aplicarlo al arte se da cuando el espectador consigue conectar con las

propias emociones, a veces extremas, y de ese modo puede convertirse en una vía terapéutica del yo.

El *síndrome de Barthes* es un marco conceptual que he definido para el acercamiento a la lectura y comprensión de la imagen fotográfica, sobre todo la que contiene un mayor potencial persuasivo. Así, si el *síndrome de Stendhal* se refiere a la reacción psicósomática a la belleza del arte, el *síndrome de Barthes* es la reacción gemela frente a un elemento en una imagen fotográfica o videográfica, que también nos duele, que nos engancha y que, en cierto modo, nos disturba. El *síndrome de Barthes* existe porque nuestro pensamiento es fundamentalmente metafórico y gracias a ello el observador tiene la capacidad no solo de mirar la imagen, sino de detenerse conscientemente en ella, leerla y descender a sus profundidades.

## 1. EL POSO DE LA HISTORIA DEL ARTE

Cuando hablamos de la influencia de la pintura, de sus características y de su estética en la creación fotográfica nos referimos a las cualidades poéticas o creativas, respecto a la estética generalmente, que una obra o fotógrafo presentan y que están tomadas o inspiradas en un conjunto de características (más o menos imitativas) de la historia de la pintura, generalmente de sus épocas más sublimes, como es el caso del arte barroco.

Para Viola no se trata solo de una cuestión visual, sino también de una postura ante la función del arte, la creación y el artista en la sociedad que parte del posmodernismo y la posfotografía para admitir abiertamente que no se avergüenza de las aportaciones de la historia de la pintura. No es una imitación. Es más, Viola parte conscientemente de los grandes pintores y obras de la historia del arte para actualizar no solo sus aportaciones estéticas, sino también sus significados profundos —los creativos, pero también los sociales, políticos o emocionales en muchas ocasiones.

De hecho, como afirma Maribel Castro a propósito del *remake*, una serie de propuestas fotográficas actuales «hacen uso de un stock de imágenes preexistentes (especialmente procedentes de la pintura), reelaborándolas con nuevos enfoques que expresan además un compromiso con el presente» (2012: 5). Este fenómeno se produce dentro de la posmodernidad cuando algunos de los pilares tradicionales más consolidados en el arte comienzan a caer. Entre estos pilares se encuentra

la idea de autor genial, de originalidad o de genuinidad. Además, esta era posmoderna tiene entre sus características la confusión de géneros, la mezcla de técnicas y la simbiosis de estilos. Esto es algo que vemos en Bill Viola quien combina las enseñanzas estéticas de la Edad Media, el Renacimiento o el Barroco junto a la tecnología actual y los temas propios de las religiones y filosofías tanto occidentales como orientales.

Por otro lado, en la posmodernidad la función del espectador es fundamental. El artista suele contar con que su obra se va a recibir e interpretar en un acto interactivo en el que el espectador tiene un rol de acción y no de mero receptor. Es, por tanto, el espectador el que aporta y actualiza el sentido final de la obra. Cuantas más referencias tenga la imagen más significados sugerirá, aunque también más tiempo de lectura necesitará el público para profundizar en ella. Viola ofrece al visitante este tiempo, ralentizando las imágenes en movimiento hasta casi lograr congelarlas, es decir, hasta convertirlas en fotografías vivientes (imagen 1). Para ello, Viola invita, pide, al observador adentrarse en su obra tomando cierta distancia del mundo exterior, del tiempo cronológico e, incluso, de algunas ideas preconcebidas.



Imagen 1. *Catherine's Room* (Bill Viola, 2001). © J. Paul Getty Trust.

Fuente: <https://bit.ly/3qBKJIH>

Para conseguir conectar con el espectador y que este se involucre en la imagen y profundice en ella es necesario que le conmueva. Así, el espectador se adentra en lo que ve para iniciar un recorrido reflexivo: a partir de la superficie de la imagen puede iniciar un proceso simbólico personal que incluso puede afectar a su propia concepción de lo colectivo. Solo de esa manera la obra trascenderá de la enunciación a la interpretación. En las instalaciones de Viola el visitante se ve rodeado de grandes pantallas en la oscuridad. Muchas de sus obras nos ofrecen una inmersión total, por ese motivo es tan importante el espacio donde se sitúa la obra, como veremos más adelante.

Para acercarse a las obras de Viola el observador debe tener en cuenta la cultura visual universal y el archivo visual del imaginario colectivo conformado y heredado a través de los siglos tanto de la historia del arte —incluyendo las culturas antiguas y las mitologías— como de los medios de comunicación visual como el cine o la publicidad, e incluso de la literatura.

El arte de Viola se acerca a la estética, los mitos y los símbolos de la historia universal antigua y de la historia del arte, sobre todo al clasicismo y al barroco (imagen 2). Quizás sea así porque las imágenes y estilos de esos periodos han calado en nuestro inconsciente. De alguna manera, todos participamos y compartimos, por bagaje y cultura visual un imaginario occidental.



**Imagen 2. *María* (Bill Viola, 2016). Instalación en la catedral de San Pablo (Londres). Video en color. Autor de la imagen Peter Mallet. Fuente: <https://bit.ly/38756Y7>**

Para Viola el arte es instintivo y necesario para todo ser humano, desde un punto de vista universal. Por este motivo cuando se fija en los grandes maestros de la historia de la pintura siente que está acercándose a verdades universales, ya que considera que todo arte es universal y trata de explorar y exorcizar las emociones más profundas, desde el mayor sufrimiento a la mayor alegría. Así lo expresa el artista: «muchas de las obras producidas por grandes maestros de la historia del arte tratan sobre todos nosotros, sobre el espíritu. Los artistas crean las imágenes para enseñarte cómo aliviar el sufrimiento» (Palanco, 2014).

## 2. POSVERDAD Y MISTICISMO EN VIOLA

La obra de Viola se caracteriza por el trabajo con el vídeo. En sus inicios en los años 70 se acercó a esta tecnología principalmente para experimentar sobre la técnica en sí misma, pero casi inmediatamente «desarrolla una creciente preocupación por la percepción, el funcionamiento de la memoria, el misticismo, el paisaje y las culturas no occidentales, producto de un interés personal incentivado por sus continuos viajes fuera de los Estados Unidos» (Centro de Documentación y Estudios Avanzados e Arte Contemporáneo, 2011)

Desde ahí, la evolución de su arte discurrirá irremediablemente al compás de su propia evolución personal y, sobre todo, a su dimensión espiritual. La preocupación visual de Viola es la traslación de los temas sobre el yo y la dimensión mística que le interesa al artista. En un momento en el que la verdad parece que ha sido superada por la posverdad, Viola ha atravesado el desierto de la posmodernidad, del fin de siglo, de los radicalismos, de la falta de seguridades en todas las dimensiones artísticas, sociales y políticas y se ha mantenido firme en su insistencia sobre la vuelta a la reflexión, a la dimensión mística, a la necesidad espiritual y a la verdad entendida como lo que es universal a todo ser humano: las emociones, el paso del tiempo, la vida y la muerte.

Esa, por tanto, es la verdad inmutable y universal que Viola nos ofrece en tiempos de la posverdad a través de una tecnología cada vez más avanzada. No es la tecnología en sí misma lo importante, sino

que lo es en la medida en que le permite crear un espacio místico en el que el visitante se sumerja, abra los ojos, mire arriba y camine la senda del autoconocimiento. Estas fotografías vivientes, vídeos ralentizados hasta la eternidad del segundo, los rostros que emergen de la oscuridad, el agua como fuente de vida y de retorno al más allá — como en *The Reflecting Pool*, 1977-79) (imagen 3)— son el entorno perfecto para que el espectador experimente el *síndrome de Barthes*.



**Imagen 3. *The Reflecting Pool* (Bill Viola, 1977-79). Video en color. Fuente: <https://bit.ly/3Ns9VLw>**

Por tanto, para que el síndrome de Barthes aparezca se necesita mirar la imagen más allá del *studium*, es decir, profundizar en ella desde la cultura visual propia y también desde la psicología e historia personal, con el bagaje cultural, intelectual y emocional que nos hace enfrentarnos a la realidad que nos circunda. Y esta es precisamente la propuesta de Bill Viola. Por tanto, este síndrome parte del *punctum* del que habla Barthes, pero una vez que engancha la mirada del espectador conectándola con sus conocimientos, recuerdos y experiencias, le lleva a una reflexión profunda de la imagen y a la comprensión de su significado más allá de la descripción evidente y, por tanto, le lleva al conocimiento.

En el caso de la fotografía documental o periodística este síndrome llevaría al observador a un conocimiento más profundo sobre el acontecimiento que está contemplando ya que le permitiría conectar con otro tipo de información, la emotiva y subconsciente, pero necesaria para entender cuál es la verdadera dimensión y consecuencias de lo que está contemplando. Sin embargo, en el arte, donde también puede darse el síndrome de Barthes, el conocimiento al que se llega está íntimamente conectado con la dimensión del yo, en ocasiones de una forma más espiritual, en otras de una manera más emotiva, pero en todo caso se trata de que la obra de arte, de alguna manera, enlazará, conectará, tocará y alcanzará el inconsciente gracias a la cultura visual particular como del imaginario colectivo. Y conectará su yo interior con el de la comunidad gracias a los iconos y símbolos compartidos y que están más allá de la posverdad.

En este sentido, el arte de Viola podría entenderse como una experiencia terapéutica que nos ayuda a enfrentarnos a nuestras emociones, algunas ocultas por años o décadas de la huida que la sociedad ha hecho de las emociones profundas y del sufrimiento. Un interés social heredado y compartido que nos ha llevado al convencimiento de que paliar, rebajar y callar las emociones nos hará llegar a la paz interior y la felicidad (Aznar, 2004: 356), cuando es precisamente lo contrario: conocer nuestros sentimientos y aceptarlos es lo que nos acerca a la armonía tal y como explica la psicología y sobre lo que trabajan escuelas como la psicología conductista.

Durante muchos siglos, las pasiones han sido consideradas por los pensadores y los filósofos como algo negativo al suponer, en teoría, una pérdida temporal de la razón. De alguna manera serían un poder extraño que dominaría la *mejor parte* del hombre (es decir, la sensata, la razonable, la moderada) de manera que distorsionarían su visión clara y equitativa de las cosas (Aznar, 2004: 356).

Así, la posverdad no es solo la duda constante, es sobre todo la anestesia frente a la duda. Lo que nos plantea Viola es una vivencia y un enfrentamiento a las emociones universales para verlas, sentir las, recordarlas y aceptarlas. Juan Carlos Rodríguez afirma que esta vuelta a la espiritualidad en el arte podría ser un cambio de tendencia, un punto de inflexión, «síntoma de una inquietud



espiritual latente en una sociedad» (2020). Y va más allá cuando dice que «no sería despreciable pensar en este sentido, que quizá estemos frente a una reivindicación de lo ético en unos tiempos de posverdad (2020). Rodríguez no se refiere tanto a una vuelta a la religión cristiana, ni siquiera a la religión, sino a un renovado interés por lo subjetivo, el interior, o lo eterno y universal del ser humano. De hecho, en sus investigaciones no solo cita a Viola, sino también a Rothko, entre otros.

Por su parte, Pablo López, experto en las relaciones entre el arte contemporáneo y la religión, explica cómo muchos artistas del siglo XX se han acercado a los místicos desde diferentes ángulos y enfoques. Además, el hecho de que la Iglesia católica haya tendido la mano a todo tipo de artistas, incluso no creyentes, para expresar sus inquietudes espirituales ha sido un revulsivo. López cita, por ejemplo, a Barceló, Marina Abramovich, Mario Merz o Nam June Paik (López, 2014: 63-64).

Así, la verdad para Viola está en las preguntas, más que en las respuestas, tal y como afirma su directora de estudio, Kira Perov (García, 2020). Y estas preguntas se hayan en enseñanzas que el artista ha estudiado durante años, tanto orientales como occidentales. En el Corán, en la Biblia, en San Juan de la Cruz, en Djalal al-Din al Rumi y en Chuang Tzu, entre otros. La posverdad que ha terminado impregnando la vida pública —a través de las *fakes news*, de los extremismos y de los enfrentamientos religiosos— se enfrenta en la obra de Viola a la recuperación de la reflexión, de la duda, de las preguntas que son universales, que parten de la propia esencia del ser humano y que se suman al bagaje cultural contemporáneo. El objetivo de Viola es dar al visitante la oportunidad de recuperar la *vía negativa* del misticismo (Castro, 2005: 62), en la que cobran importancia las preguntas esenciales. No en vano, para Viola crear es una forma de meditación.

El arte de Viola busca una introspección profunda. Es una invitación a alcanzar la verdad sobre nosotros mismos, llegar a nuestro yo genuino quitándonos *capas*, como él mismo afirma, y limpiarnos esas *hojas* con las que la sociedad, la política, la religión, o la educación nos van cubriendo. Cuando Viola es preguntado si el arte es un camino para el autoconocimiento, responde lo siguiente:

Sí, exactamente, porque lo más importante que puedes descubrir es conocerte a ti mismo. Ni los amigos ni siquiera tus padres. Conocerte a ti mismo es lo más importante. Tienes que ir a lo profundo; tan profundo como puedas llegar. Debes retirar todas las capas; como si fueran las hojas de un periódico al que le vas quitando capas. Tienes que ir a tu interior y, allí estás tú, lo que eres tú en esencia. Tienes que sentirte a ti mismo. Y te tienes que mantener allí porque es fácil tomar la dirección equivocada. Si quieres ser auténtico, tienes que ir a tu interior para saber quién eres en realidad (en Palanco, 2014).

Esta capacidad de autorreflexión a las que el arte es capaz de llevarnos forma parte de ese potencial curativo que también tiene y que, de alguna manera, Viola nos quiere ofrecer. Fernando Castro cita las palabras de Viola al respecto de esto y afirma que «el Arte articula un proceso de curación, de desarrollo o de realización, en resumen, que es una rama del conocimiento, una epistemología en el sentido más profundo y no solo una práctica estética» (en Castro, 2005: 63).

Este interés por la dimensión mística es una preocupación primordial para Viola quien busca alternativas visuales para los jóvenes que experimentan la imagen a través de las redes sociales, pero también alternativas vivenciales a otras manifestaciones o ejemplos de arte. De hecho, Perov afirmó en una entrevista que «es importante que las futuras generaciones conozcan este tipo de trabajos, aunque no les gusten o no les interesen. Es importante que tengan una alternativa visual a Facebook o Instagram» (García: 2020).

### 3. LA RETÓRICA VISUAL DE BILL VIOLA

#### 3.1. *Espacio y tiempo*

Dado que la propuesta artística de Viola no es la presentación de una imagen única y aislada sino la presencia de esta en relación con el espacio (oscuro habitualmente) y el tiempo (el alargamiento de los videos les hace paralizarse en el tiempo y el espectador, por tanto, necesita mucho más para visualizarlo) a los elementos visuales de la propia imagen se le unen estos otros dos factores

fundamentales para el despertar del *síndrome de Barthes*: espacio y tiempo.

Los espacios donde se ubican las obras de Viola deben tener unas determinadas dimensiones de superficie y altura (imagen 4). Si las salas no cumplen con tales condiciones no se instalarán determinadas obras, como pasó en la exposición de la Fundación Telefónica del 2020. Pero, además, la importancia del espacio no se refiere solo a las dimensiones cúbicas, sino también a la historia que tenga el recinto. No se trata, por tanto, solo de cómo es el espacio, sino qué es y qué ha sido, ya que todo ello va a condicionar de alguna manera la percepción.



**Imagen 4. *Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall)* (Bill Viola, 2005). Montaje en un edificio singular de Ibiza. Fuente: <https://bit.ly/30rb9X9>**

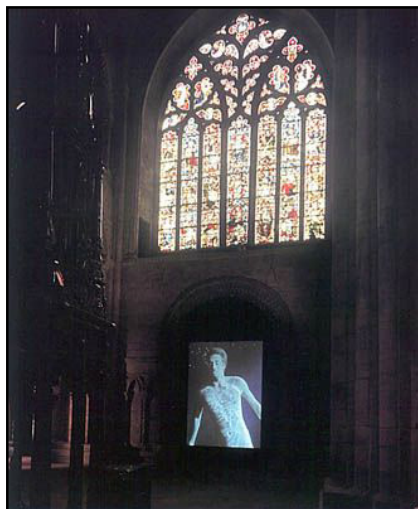
Así lo explica la directora del Bill Viola Studio, Kira Perov, quien afirma que «en una iglesia que tiene cientos de años la gente ha ido dejando innumerables pátinas e impresiones a lo largo de su historia: se casan, van a funerales, a bautizos, a rezar; acuden felices, tristes... Van aportando sus propias emociones, por lo que, digamos, hay una sustancia» (García, 2020) refiriéndose también al hecho de que es importante que el «ruido de fondo [del espacio de exposición] no interfiera en la percepción» (García, 2020).

Y esta es una cuestión fundamental para Viola: la percepción. No se trata solo del espacio circundante de las obras, sino también el propio espacio y tiempo dentro de las mismas. El uso de la tecnología más avanzada en cada momento, la ralentización del tiempo de la escena, los espacios oscuros y los entornos con historia, todo está pensado para lanzar un gancho al espectador, el *punctum* del que hablaba Barthes y gracias al que conseguirá llegar tanto al subconsciente como, quizás, al inconsciente del visitante, y provocarle el síndrome de Barthes, conectarle con las Verdades universales y con el Yo, y así, de alguna manera, transformarle. De hecho, el propio Viola afirma

Todo el aparato de producción, la alta tecnología necesaria, todo ello debe converger en este tipo de instante sensible, silencioso y espiritual. Me interesan aquellos delicados momentos en los que la mente entiende algo de pronto, la revelación, la epifanía. Esos momentos íntimos descritos por poetas y pintados por pintores en todas las culturas. Es algo que ilumina desde el interior y no desde el exterior (Viola citado por Castro, 2005: 66).

Pero, además, no solo se trata de una cualidad física del espacio, sino también la importancia fundamental que Viola da al sonido, y junto a este también al silencio. Desde sus comienzos el artista ha estado especialmente interesado en la música y el sonido de los lugares. De hecho, en sus primeros trabajos desarrolló proyectos en los que grabó el sonido de sitios religiosos como el Duomo u otros lugares sagrados de Florencia «convencido de que el sonido tiene un papel crucial en el sentimiento de lo inefable» (Castro, 2005: 61)

Y unido a todo ello, dentro de un espacio religioso, como una iglesia, y su particular silencio e incluso olor, las pantallas verticales y rectangulares que cuelga Viola recuerdan a los retablos medievales o a las pinturas renacentistas (García, 2016), solo que en este caso la luz emana de la propia obra. Las fotografías vivientes del artista se convierten en imágenes resaltadas que invitan al espectador a la contemplación y a la reflexión. La forma y la calidad de la percepción, una vez más, es clave en la comprensión de la propuesta estética y retórica de Viola. Uno de los ejemplos de obra para una iglesia es *The Messenger* de 1996 (imagen 5) instalada en la catedral de Durham.



**Imagen 5. *The Messenger* (Bill Viola, 1996). Instalación en la catedral de Durham.**

**Fuente: <https://bit.ly/3LhxtRr>**

El tiempo, ralentizado hasta la práctica paralización, es otra de las materias primas con las que trabaja Viola. El tiempo casi detenido, la solicitud que se hace al espectador de que pare, observe, olvide el paso de los minutos y se deje llevar por un ritmo diferente al de la vida consciente, es una de las claves del arte de Viola. En sus propias palabras:

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).

Como explica Alfredo García (2016) Viola consigue congelar un instante en una eternidad gracias a rodar sus videos a 300 fotogramas

por segundo. Usando esta técnica, y equipos de rodaje profesionales, al ralentizar la grabación se mantiene una calidad visual extraordinaria, lo que nos permite denominar a sus obras *fotografías vivientes*. Se requiere entonces por parte del visitante tiempo, paciencia, espera y conciencia para visionar y experimentar lo que Viola ofrece. Es un momento de verdadera contemplación en el que las prisas del exterior de la sala chocan de forma brutal con el interior envolvente de la obra de Viola. Este uso del tiempo puede verse constantemente en sus obras, como en *The Crossing* (1996) (imagen 6).



**Imagen 6.** *The Crossing* (Bill Viola, 1996). Fotógrafa: Kira Perov. Fuente: <https://bit.ly/3wGIIWd>

Esta forma de trabajar con el tiempo y el espacio es una vía expresionista de modelar la materia prima de su arte en el que la emoción es sinónimo de expresión. Sentimientos extremos como el dolor profundo se presentan ante los ojos del espectador no para que sea un mero observador, ya que no se trata de un mero planteamiento estético, sino para que se involucre en la vivencia curativa del sentir.

Por este motivo, Viola no solo ofrece una imagen o una colección de estas, sino videoinstalaciones en las que el espacio y la luz

que emana de las tomas, así como la oscuridad que las rodea, forman parte de un todo, de una experiencia inmersiva, en el que el visitante debe liberarse de todo filtro anestésico y dejarse fluir. Podemos ver este expresionismo místico en obras como *El quinteto de los sobrecogidos* (2000), *La Dolorosa* (2004) o *Silent Mountain* (2001). De hecho, Viola trabaja siempre con cuatro ingredientes, o como afirma Aznar, cuatro *colores*: «felicidad, tristeza, enfado y miedo» (Aznar, 2004: 361).

### 3.2. *Iconografía viviente: símbolos e iconos*

Como afirma Fernando Castro, a Viola le interesan, entre otros muchos, teóricos como Jung del que aprendió la importancia de las imágenes arquetípicas como una especie de arqueología visual de la mente y gracias a quien el artista tomó conciencia de que aquellas imágenes tienen un poder de transformación en el interior del individuo (2005: 63).

Filósofos como Didi-Huberman también hacen referencia a la arqueología visual. Este autor se plantea qué tipo de conocimiento se puede alcanzar al ver una imagen (2013: 13). Toda imagen es una herencia y a la vez un nodo de conocimientos visuales, pero también históricos, políticos, antropológicos, artísticos y emocionales. Esta naturaleza múltiple de la imagen es el hilo configurador de su estructura, tanto formal como metafórica, y es la que el espectador debe desentrañar.

A diferencia de otras propuestas artísticas en las que para decodificar y leer las imágenes es necesaria la cultura visual contemporánea, ya que muchas usan mitos y símbolos extraídos del cine, del cómic, de la publicidad y de la televisión, el arte de Viola apela a nuestros conocimientos más antiguos, más arraigados, estando muchos de ellos, o incluso la mayoría, ubicados en nuestro subconsciente, e incluso algunos pueden estar anidados también en el inconsciente.

Estos mitos y símbolos están relacionados frecuentemente con enseñanzas religiosas como las del cristianismo (Cristo, nacimiento y muerte) o con filosofías y creencias de oriente (agua, fuego, tierra, aire, luz, oscuridad, naturaleza). Podemos verlo en obras como *Emergence* (2002), *Martys* (2014) (imagen 7) o *Purification*

(2020) donde Viola nos ofrece estos símbolos a través de metáforas visuales que son el puente entre los pensamientos, los sentimientos y la comunicación intencional de los mismos. La metáfora es también la propia estructura con la que construimos los mensajes que queremos que otros comprendan añadiendo a las palabras en sí mismas (o a las imágenes) la carga de contenido que tienen en virtud de sus combinaciones y nuestros objetivos comunicacionales.



**Imagen 7. Tierra, Aire, Fuego y Agua, de la serie Mártires (Bill Viola, 2014). Fotografía del Bill Viola Studio. Fuente: <https://bit.ly/3tF3P2K>**

Las metáforas apelan no solo a nuestra cultura y estructura de pensamiento, sino también a cuestiones más profundas como nuestra psicología y nuestros recuerdos (Lakoff y Johnson, 1995). Estos dos factores entran a formar parte de la experiencia comunicativa y vivencial dirigiendo las lecturas visuales finales y permitiendo que el síndrome de Barthes aparezca. Y esto es lo que ocurre dentro de una obra de Viola, porque la contemplación de sus propuestas e instalaciones no se hace frente a ellas, sino *dentro de ellas*. El espectador no solo debe ver la imagen sino *bucear* en ella y solo de este modo podrá ser encontrado por el *punctum*, que no se encuentra en el mismo elemento para todos los observadores, incluso puede no estar en todas las imágenes que vemos. Es algo subjetivo. Pero solo a través del detenimiento consciente en la imagen podremos sentirlo y llegar al síndrome de Barthes.



Ernst Cassier asegura que el hombre vive en un universo simbólico y este cosmos está construido con «el lenguaje, el mito, el arte y la religión» (Ocampo y Perán, 1993: 129). Es por este motivo que el espectador recibe las imágenes de Viola como signos a decodificar preñados de simbologías y significados que leerá a través de sus conocimientos culturales, artísticos, lingüísticos, religiosos y políticos e incluso de sus vivencias personales y emociones.



**Imagen 8. *Ocean Without a Shore* (Bill Viola, 2007). Instalación en PLANTA, Fundació Sorigué. Fuente: <https://bit.ly/3tluuM4>**

Entre los elementos simbólicos que usa Viola recurrentemente se encuentra el color (imagen 8). Este componente es uno de los más importantes, junto con la iluminación, a la hora de construir metáforas visuales ya que se encuentra en los objetos, en la escena y en la luz, que también tiene color. Es un elemento que puede usarse de forma bien descriptiva o bien persuasiva y en la que intervienen no solo los significados básicos trasladados de la observación de la naturaleza (lo verde está vivo, lo oscuro está frío; el azul es humedad, lo beige es arenoso), sino también los culturales y religiosos, lo cuales llevan a la simbolización (blanco es paz e inocencia; ne-

gro es luto; amarillo es envidia) y que, en todo caso dependen de la cultura y los personales, que llevan al reconocimiento o vínculo emocional o psicológico con la imagen.

El color es un elemento fundamental para connotar y, concretamente, para trabajar los símbolos. Varios autores lo han estudiado tanto desde la psicología, como desde la teoría del arte e incluso combinando ambas disciplinas. Así, Evelyn P. Hatcher en su libro publicado en 1989 sobre las metáforas visuales dedicó ya un capítulo completo al color y sus matices, como el brillo o la intensidad. Pero la lectura connotativa del color no trata solo de una cuestión cultural. Benjamin Wright y Lee Rainwater realizaron un estudio sobre el color que publicaron en 1962 en el que demostraban que hay un reconocimiento instintivo sobre los significados de los colores y estos son independientes de la cultura y de la formación educativa.

Estos autores explican que, más allá de un significado concreto y cerrado, lo que los colores transmiten son sensaciones o estímulos psicológicos. Lo que a Wright y Rainwater les interesaba era descubrir la relación entre percepción (sobre todo del color) y connotación y, de hecho, afirman, como más adelante lo harían Lackoff y Johnson en 1995, que el «significado connotativo o metafórico es un aspecto crucial del pensamiento» (Hogg, 1969: 307) y el color forma parte de ello.

En algunas obras de Viola el color tiene un significado que apela tanto a nuestros recuerdos culturales, como a nuestros conocimientos religiosos o vivenciales. En *Emergence* (2002) (imagen 9) el cuerpo del Cristo emergiendo del baptisterio es de un blanco mármoleo que nos conecta inevitablemente con el color de la muerte. A su vez, el vestido de una de las dos mujeres que lo sacan de la pila es azul, llevándonos inmediatamente a pensar en María, la madre de Cristo. El rojo y el azul son dos de los colores más presentes en su obra. De hecho, el azul aparece muchas veces relacionado con el agua como fuente de vida o de regeneración, y el rojo en los vestidos de mujeres o niñas (*The Dreamers*, 2013), también en el fuego, haciendo referencia al amor, pero también al dolor (*Martys*, 2014).



**Imagen 9. *Emergence* (Bill Viola, 2002). Video en color. Fuente: <https://bit.ly/3uytLfv>**

Algunos autores aportan como elementos del código visual simbólico otros factores que no son tenidos en cuenta habitualmente. Por ejemplo, Benito afirma que son importantes también el contorno, la dirección, la textura, la escala, la dimensión, la perspectiva y el movimiento (2016: 49). Aunque Benito se refiere a la imagen fija es posible analizar el videoarte bajo estos criterios. Este autor es especialmente cuidadoso al enumerar y explicar los elementos que otros autores no suelen contemplar, pero que su uso consciente por parte del autor tiene la capacidad de apelar a una parte interior, psicológica, tanto individual como colectiva, y por tanto permiten al espectador conectar con el *punctum* y desatar el síndrome de Barthes.

En el caso de las instalaciones de Viola contorno y textura forman parte de la cualidad óptica de la superficie de la tecnología de video usada y que ha cambiado a lo largo de los años, pero siempre ha sido la tecnológicamente más avanzada de cada momento. La dirección, escala, dimensión y perspectiva forman parte del diseño del espacio. Un cuidadoso plan para cada lugar de exposición en el que Viola deja descasar alguno de los recursos más impactantes de su obra. Imágenes de gran tamaño, colgando en el vacío de una gran sala, una serie de imágenes que hay que atravesar, una sala en la que el visitante se ve rodeado de figuras bajo el agua o un espacio oscuro y vacío donde el cuerpo lánguido de un hombre asciende en horizontal por una gran cascada de agua en la *Ascensión de Tristán* (*The Sound of a Mountain Under a Waterfall*, 2005).

Todo ello podríamos ponerlo en relación con el *código espacial* del que habla Carmen Agustín. De nuevo, se refiere eminentemente a imágenes fijas, pero recordemos que las imágenes de Viola son vídeos que dilatan el tiempo tanto que podemos analizar las imágenes como *fotografías vivientes*. Este código, además, está íntimamente relacionado con el concepto de ventana y de encuadre. El espacio (re)creado dentro del *frame* se denomina «campo figurativo o campo pictórico» (Agustín, 2015: 65), pero también hace referencia a cuestiones que van desde el tamaño y diseño o apariencia de las estancias o lugares, hasta la decoración, la iluminación o los colores de la estancia de exhibición. Creando así una obra verdaderamente inmersiva.

Agustín codifica las funciones de este código escenográfico. Entre ellas se encuentra la de dar sentido al personaje, ya que en el espacio sus gestos alcanzan un significado preciso; además, determinan la ponderación del valor de los personajes y de sus acciones, contribuyendo a su realce o minimizando su presencia; y, por otro lado, sugieren estados emocionales significativos asociados —de forma cultural— a la caracterización de los espacios (2015: 67-68). Y aplicado todo ello al espacio circundante donde se presenta la obra también podemos sumar la vivencia temporal, es decir, el tiempo que necesita el espectador para caminar la sala, para acercarse o alejarse de las obras y para recorrerlas.

Esa experiencia vital, real y temporal influye en la lectura y experiencia del enfrentamiento con las instalaciones. Una experiencia que puede llevar al espectador a la inquietud, como al entrar en una gran sala vacía y oscura solo iluminada con un vídeo proyectado en grandes dimensiones en el centro. O a la incomodidad al entrar en otro espacio en el que te rodean las imágenes, en forma de vídeos muy ralentizados, de varias personas, mayores y niños, bajo el agua.

Pero, además, la luz es un componente fundamental ya que su ausencia, presencia y calidad, tiene la capacidad para trasladar mensajes psicológicos profundos. Benito también trata sobre la luz y descompone sus propiedades en dirección, calidad (dura, suave), intensidad, exceso, defecto y color (2016: 133). Asimismo, Carmen Agustín da importancia al elemento lumínico y afirma que «expresa de forma codificada valores como equilibrio, tensión, teatralidad, dramatismo, incertidumbre...» (2015: 68).

La luz puede ser simbólica y persuasiva. Solo con el hecho de que la luz provenga de un lateral respecto a la escena o elemento principal, o desde atrás, y que el ángulo de incidencia sea alto o bajo respecto a él, o el color de la luz sea cálida o fría, ya se introducen elementos que pueden ser persuasivos si el artista decide tomarlos en consideración. La luz, por tanto, puede transmitir segundos significados y aportar lecturas psicológicas o simbólicas. La luz fría (gama de azules) sugiere soledad o tristeza, y la luz cálida (gama de amarillos y rojos) evoca energía y vida. No todas las lecturas son iguales para todos los espectadores ya que de ellas depende el estado anímico, la historia personal y la propia cultura, pero está demostrado que psicológicamente el ser humano, como especie, tiene algunas reacciones comunes. Además, la luz, en las propuestas de Viola, viene fundamentalmente de la propia obra, es decir, del vídeo. Así, las imágenes la emanan lo cual podría recordarnos a los iconos bizantinos, como en su obra *Dolorosa* (2000) (imagen 10) en la que la propia luz de la pantalla y la naturaleza del vídeo a cámara lenta acentúan las emociones que nos presenta.



**Imagen 10.** *Dolorosa (I)*, Bill Viola, 2000. © Kira Perov. Fuente: <https://bit.ly/3iGT6yA>

Por supuesto, los elementos concretos dentro de la escena también son o pueden convertirse en símbolos. Barthes habla de los objetos como parte del procedimiento de connotación (2002: 17). En la obra de Viola encontramos varios ejemplos de metáforas visuales y símbolos.

Por ejemplo, el agua, el fuego o la tierra. Viola trabaja con estos símbolos en más de una obra, pero podemos verlos reunidos en *Los cuatro mártires* (2014), un encargo para la catedral de San Pablo (Londres) en el que cuatro personajes se enfrentan a estos elementos a modo de resistencia estoica, cristiana y universal. El agua, muy presente en toda su obra, ya aparece desde sus primeros trabajos como *El estanque reflejante* (1977-79) hasta los últimos como *Purification* (2020).

Todo ello se combina en sus trabajos y toma vida gracias a los actores. Viola no deja nada al azar y hace cuidadas selecciones de las personas con las que va a trabajar. Incluso da indicaciones individualizadas y secretas a cada actor para que la reacción del conjunto sea lo más *real* posible. Los fondos suelen ser neutros o con muy pocos elementos. Como afirma Alfredo García (2016): «Lo que realmente importa es la luz y el tiempo con los que juega con sus personajes».

Los temas son extraídos de mitos universales, pero también de las culturas religiosas y filosóficas tanto de oriente como de occidente. Una parte importante de su iconografía está relacionada con el cristianismo inspirándose estéticamente bien en el arte medieval, también en el renacentista. Estos iconos colectivos están en la subjetividad del visitante, en su inconsciente y puede llegar a ellos a través de su experiencia personal. El visitante deberá hacer un esfuerzo de contemplación, reflexión y profundización en los temas que Viola le presenta. Así lo explica Alfredo García: «Es el espectador el que tiene que reflexionar sobre la vida, la muerte, el dolor, los sueños, la alegría o la pena. Pero en realidad es toda la historia del arte la que está detrás de su obra» (2016), como sucede en *The Sleep of the Reason*, obra que se inspira y homenajea a Goya.

#### 4. EL REENCUENTRO MÍSTICO CON UNO MISMO

*La verdadera búsqueda es la de la vida y la de conocerse uno mismo; el medio no es más que el instrumento para llevar a cabo esta búsqueda.*

Bill Viola (1985)

Para Viola existe un lenguaje universal recogido y transmitido a través de la historia del arte. De él recoge símbolos (colores o gestos) y mitos (Cristo, María, apóstoles). Además, la forma en que presenta

sus obras en tablas digitales —televisiones de plasma de última generación— bien individuales —recordando así tablas históricas— o en dípticos, trípticos y polípticos —que recuerdan a los retablos de la historia del arte—, resaltan su conexión con la pintura de todos los tiempos. Los colores intensos recuerdan a los medievales, sobre todo góticos y la luz que emana de los vídeos los conecta con los brillos del arte bizantino.

En la obra de Viola se constata un conocimiento exhaustivo de la historia de la pintura, sobre todo de determinadas épocas y géneros. No es una copia estética, es una vía para la conexión con el inconsciente, con las verdades universales y con las emociones tanto individuales como colectivas. De esta forma, la búsqueda de la verdad de Viola se convierte en un camino terapéutico ante la posverdad. Esto lo consigue ofreciendo al visitante imágenes de profundo calado visual, con recuerdos a mitos y símbolos, tanto occidentales como orientales del pasado para cuya comprensión el público tendrá que hacer un esfuerzo de interpretación. Y aunque este ejercicio intelectual de rastrear el pasado pictórico y religioso será un trabajo personal del espectador, parte en todo caso de un imaginario visual colectivo que se ha ido forjando a través de los siglos, sobre todo con las aportaciones de la historia de la pintura y que en la actualidad está vivo gracias a la fotografía, el cine, el cómic o la publicidad, entre otras formas de comunicación visual.

Viola ve en el arte una vía para la reflexión, la introspección y el autoconocimiento. La creación para él es una de las formas más sublimes de acercarse o incluso alcanzar la verdad. Esta verdad está en cada uno de nosotros y llegar a ella no es fácil dada la vida rápida e irreflexiva a la que hemos llegado. Aunque el Romanticismo ya hizo una férrea defensa de las emociones, incluso las extremas, no fue hasta la contemporaneidad cuando se comenzaron a aceptar en el ámbito social y de la salud, fueran estas positivas o negativas. Se comenzó a entender el racionalismo extremo como el origen del individualismo en las sociedades modernas y emociones como la empatía, la compasión o la trascendencia volvieron a considerarse (Aznar, 2004: 365). De todo ello habla la obra de Viola.

Y es en esta vuelta al yo interior en la que se inserta la obra de Viola proponiendo un camino para la contemplación e interpretación del arte como antídoto a la era de la inmediatez y la posverdad. Alcanzar el verdadero yo interior es un camino que el arte nos ayuda a recorrer,

pero para alcanzarlo hay que pasar por las emociones, enfrentarlas y tratarlas. La dilatación del tiempo, los símbolos como el agua o las muestras de sufrimiento son los puentes que Bill Viola nos tiende para alcanzar la curación del espíritu, sanarse de la posverdad y trascender el yo.

## REFERENCIAS

- Agustín, M.C. (2015). La lectura de las imágenes fotográficas orientada hacia la representación documental. *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, 20(1), 55-88. <https://doi.org/10.5007/1518-2924.2015v20nesp1p55>
- Aznar, Y. (2004). Bill Viola: repertorio de pasiones. *Espacio, tiempo y forma* (serie VII), 17, 355-373.
- Barthes, R. (2002). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Benito, J. (2016). *Fotografía de autor. Análisis y evaluación de la imagen*. Fine Art Edition.
- Castro, F. (2005). Las pasiones de Bill Viola. *Descubrir el Arte* (año VI), 72, 60-66.
- Castro, M. (2012). Repeticiones y revisiones: el remake en la fotografía construida. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 6, 5-41.
- Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (2011). *Bill Viola* [guía de lectura]. CENDEAC.
- Didi-Huberman, G.; Chéroux, C. y Arnaldo, J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- García, A. (2016). Bill Viola. El vídeo arte que reflexiona sobre lo sagrado y trascendente. Mártires y María. *Algargos*. Recuperado de <http://algargosarte.blogspot.com/2016/08/bill-viola-el-video-arte-que-reflexiona.html>
- García, M. (2020). Kira Perov: 'Es importante que los jóvenes tengan una alternativa visual a Facebook o Instagram'. *Hoy es Arte*. Recuperado de [https://www.hoyesarte.com/artes-visuales/videoarte/kira-perov-sobre-el-videoarte-es-importante-que-los-jovenes-tengan-una-alternativa-visual-a-facebook-o-instagram\\_273445/](https://www.hoyesarte.com/artes-visuales/videoarte/kira-perov-sobre-el-videoarte-es-importante-que-los-jovenes-tengan-una-alternativa-visual-a-facebook-o-instagram_273445/)
- Hatcher, E. P. (1989). *Visual Metaphor. Methodological study in visual communication*. Mexico: University of New Mexico Press.
- Hogg *et al.* (1969). *Psicología y artes visuales*. Barcelona: Gustavo Gili.



- Irala-Hortal, P. (2019). *El síndrome de Barthes. La construcción retórica de la imagen fotográfica*. Madrid: Fragua.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- López, P. (2014). El diálogo del artista contemporáneo y la Iglesia católica. *Revista: Estúdio, Artistas sobre Outras Obras*. 5(10), 61-68.
- Ocampo, E., Perán, M. (1993). *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Rodríguez, J. C. (2020). Del silencio al neomisticismo. *Vida Nueva Digital*. Recuperado de <https://www.vidanuevadigital.com/2020/09/05/del-silencio-al-neomisticismo/>
- Palanco, B. (2014). Bill Viola: El misterio es más relevante que la inspiración. *Tendencias del Arte*. Recuperado de <http://www.tendenciasdelarte.com/entrevista-bill-viola-marzo-2014/> .
- Viola, B. (1995). *Reasons for Knocking at an empty house Writings 1973-1994*. Londres: Thames & Hudson.
- Wright, B., Rainwater, L. (1962). The meaning of color. *Journal of General Psychology* (67), 89-99. <https://doi.org/10.1080/00221309.1962.9711531>

## AGRADECIMIENTOS

La presente investigación se ha realizado con el apoyo del grupo de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública (Universidad de Zaragoza) financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER.