

La speranza nella "via negativa"
osservazioni sull'opera di Bill Viola
di Valentina Valentini

La teatralità come principio compositivo

La tesi sostenuta da Michael Fried in un suo saggio, *Art and Objecthood* (1967), è che l'arte, a partire dalle esperienze minimali, è teatrale, e in quanto tale è la negazione dell'arte: la salvezza dell'arte moderna consisterebbe nella sua capacità di sconfiggere la teatralità, perché "l'arte si corrompe ogni qualvolta si avvicina alla condizione del teatro". Per Fried i concetti di qualità e valore – e il concetto di arte in sé – sono significativi pienamente solo nell'ambito di specifiche e individuate arti. E' invece teatro tutto ciò che "sta in mezzo, fra le arti" (Fried, 1968:140). Rispetto a questa tesi, l'arte minimale, concettuale, ambientale, ovvero l'arte che ha abbandonato il campo statico della cornice e del quadro, della pittura e della scultura, che ha rinunciato alle sue specifiche convenzioni per lasciarsi modellizzare da altri dispositivi - il corpo, il suono, il tempo, lo spazio, i nuovi media, etc - è caduta in una zona di nessuno: "lo stare fra" è condizione specifica del teatro, quindi l'arte che giace fuori dai propri confini, è teatrale.

In una forma espressiva apparsa di recente sulla scena dell'arte, composita e liminale come la installazione-video, si mischiano istanze proprie dell'arte dello spazio e delle arti del tempo: l'opera si costruisce come un evento che si svolge lungo un asse temporale in uno spazio scenico che include lo spettatore.

Quali sono i confini di una forma d'arte la cui originaria natura è quella di essere nata da processi complessi di ibridazione? La teatralità delle installazioni-video è da intendersi come procedimento specifico costruttivo, non tanto come degenerazione sopravvenuta rispetto a uno stato di primitiva purezza.

In particolare, le installazioni di Bill Viola si qualificano per una loro marcata natura teatrale dovuta innanzitutto all'aver sostituito la scatola televisiva come dispositivo contenitore e trasmettitore di immagini, con uno spazio dinamico in cui le immagini ottiche-sonore interagiscono con lo spettatore, lo inseguono, lo riflettono. Grazie agli schermi di proiezione le immagini si sono liberate dalla prigione della cornice televisiva e fluttuano sulle pareti trasparenti, ruotanti, specchianti. Il monitor, all'interno di tale costruzione scenica, compare come una citazione, fa parte del décor insieme al lume, al vaso di fiori, all'orologio digitale, alla brocca con l'acqua...

Un altro elemento che rende pertinente il riferimento al teatro è la qualità

dell'immagine elettronica che Viola chiama *liveness*, il suo carattere acustico e vibratorio che la rende simile all'energia elettrica, a tutto ciò che si muove, che è processo. In *The Sound of One Line Scanning* (1986), Viola infatti sostiene che non esiste una immagine video che sia *still image* e, a differenza del cinema che deve dare l'idea del *time flow*, il video è tempo presente, parallelo all'azione. Inoltre, lo spazio che si compone con le immagini ottiche-sonore è uno spazio che si carica di proprietà temporali e tattili, rendendo densa e palpabile l'immagine eterea del video.

Come un evento, le installazioni-video di Bill Viola hanno una loro sequenza drammatica: in *The Sleep of Reason* (1988), nell'ambiente allestito come un interno domestico e nella situazione di calma quiete improntata alla raffigurazione di una natura morta, irrompe, con l'invasione del buio, un flusso di immagini e di suoni con la potenza inaspettata dell'evento misterioso che aggredisce lo spettatore. Il pathos drammatico si manifesta come un'epifania di immagini che si trasformano sotto lo sguardo attento e devoto dell'osservatore.

La reciprocità fra dimensione spaziale e temporale – prefigurata da Ejzenstejn – nelle opere di Bill Viola assume aspetti paradigmatici: lo schermo diventa uno spazio plastico, mobile, luminoso, un campo di energie in movimento, in quanto l'immagine elettronica e l'inquadratura sono trattate come un campo acustico anziché visivo, come processo e non come esistente. Nell'universo poetico di Bill Viola le immagini hanno le proprietà degli organismi viventi: nascono, crescono, muoiono, vivono in tempo reale e producono onde sonore che colpiscono il corpo dello spettatore.

In *Nantes Triptych* la costruzione spazio-temporale è complessa: lo schermo è suddiviso in tre parti, ciascuna con un differente e autonomo soggetto le cui immagini scorrono in contemporanea. Il primo schermo svolge il soggetto più attraente, fortemente drammatico in quanto in esso un evento reale è registrato nella sua fase culminante: il venire alla luce di un bambino che, per la sua unicità, cattura l'attenzione dello spettatore (o lo respinge, che è lo stesso). La commozione è autentica quando il bambino nasce. Sul terzo schermo sono registrate le immagini degli ultimi momenti di vita di un'anziana donna che giace su un letto in una stanza d'ospedale. Al centro fra i due, le immagini vaghe e sgranate delle evoluzioni di un corpo che sembra fluttuare in una materia leggera come l'aria che lo sospinge in su e lo rimanda giù, senza che distintamente mai si distingua il volto o il corpo, una figura disancorata, sospesa fra due luoghi, la vita e la morte (e fra due funzioni, l'essere padre e l'essere figlio). L'opera dispiega un alto grado di suspense, vive in equilibrio fra tensione e rilassamento, statico e dinamico: dispositivo regolatore le immagini poste al centro, una specie di limbo fatto di un alternarsi di buio e di luce in cui il bianco svapora la tensione. Il trittico prevede una lettura sia spaziale che temporale, sia orizzontale che verticale: lungo la prima si dispiega come composizione visuale, lungo la seconda come un evento drammatico in cui c'è un acme e uno scioglimento (nel primo quadro), una zona liminare di trapasso fatta di luci e ombre e un quadro a bassa densità drammatica che è quello dei "morenti che stanno per andarsene" (Beckett).

In *Threshold* il respiro dei dormienti avvolge la stanza del sonno, dove il visitatore avverte un senso di intimità violata per essere stato ammesso in un luogo segreto. Qua, il visitatore distratto e frettoloso, che non si lascia avvolgere dalla densa trama sonora formata dai respiri, non afferra la sequenza di microeventi che la telecamera ha registrato effettivamente durante ore e ore di sorveglianza del sonno dei dor-

mienti, dove l'apparente staticità della situazione è invece animata da piccoli gesti sonori, movimenti irreflessi che avvengono inavvertiti durante una sequenza normale di sonno.

L'enfasi che Viola pone sulla conoscenza attraverso il corpo accomuna il suo pensiero ad autori di teatro come Peter Brook, Jerzy Grotowski, Robert Wilson nella cui speculazione e sperimentazione artistica la cultura del corpo è centrale. Infatti, per il teatro moderno, l'idea lanciata da Artaud di fondare una "scienza del corpo" basata non più sulla contrapposizione fra fisico e psichico, quanto sulla reversibilità e interscambiabilità fra corpo e spirito, mentale e materiale, diafano ed opaco, ha costituito un principio attivo di rinnovamento. Determinante, in questa ipotesi di creare un nuovo attore che respiri all'unisono con le cose nello spazio scenico, l'influsso del pensiero orientale e delle relative forme espressive: in particolare il teatro balinese e il teatro cinese e giapponese come modelli di teatro agli antipodi della tradizione naturalistica europea.

Allo stesso modo di Artaud, nella poetica di Bill Viola, "la purificazione" non si raggiunge attraverso la punizione del corpo, ma attraverso la complementarità e reversibilità fra corporeo ed eterico, includendo, nel dispositivo costruttivo dell'opera, la disfunzione, il disordine, la malattia (cfr. Valentini, 1989).

Sin dai tempi delle sue prime opere, l'assunto della Performance Art, "l'opera sono io", ha trovato nel lavoro di Bill Viola una intima applicazione: non tanto l'esteriore esibizione del corpo dell'artista come opera totale e vivente, quanto un mostrare un'opera che è la camera del pensiero.

Scrivono Gilles Deleuze (1985) nel capitolo *Cinema, corpo e cervello, pensiero*: "Il corpo non è più l'ostacolo che separa il pensiero da se stesso, ciò che il pensiero deve superare per arrivare a pensare. Al contrario, è ciò in cui affonda o deve affondare per raggiungere l'impensato, cioè la vita (...). Non si farà più comparire la vita davanti alle grandi categorie del pensiero, si getterà il pensiero nelle categorie della vita. E queste sono appunto gli atteggiamenti del corpo, le sue posture" (Deleuze, 1985: 210).

Il corpo come volto, come figura, come modo di essere, è una immagine chiave del mondo poetico di Bill Viola, il che significa primariamente che la sua telecamera è montata su "un corpo quotidiano" dove albergano non esperienze da comunicare ma l'attesa dell'evento, il prender corpo del pensiero, la rivelazione della vita.

Stanchezza, attesa, disperazione, imperturbabilità, mistero, declinano gli atteggiamenti del corpo¹ che si sono installati nelle sue opere in luogo dell'intreccio e dell'azione, assorbendo il tempo, il suono, la luce e l'ombra, esplorando e portando alla luce nuovi atteggiamenti e nuove posture sia gestuali che vocali. In *The Passing* l'uso del bianco e del nero, del "sovrapposto e del sottoposto", grazie alla capacità della telecamera a raggi infrarossi di guardare nel buio, diventano componenti espressive di una dimensione *sospesa*, indicibile, di un corpo appannato, in procinto di sciogliersi nei contorni che lo identificano. Nei video di Bill Viola il nero e il bianco, l'assenza d'immagine, la neve del disturbo televisivo, connotano non tanto una pausa, una interruzione, quanto un'attesa di qualcosa che sta per apparire (il puntino nero che man mano si ingrandisce, avanza sul bianco e si individua come

1. Deleuze osserva che il cinema sperimentale ha dispiegato sia il corpo quotidiano che il corpo cerimoniale: in *Sleep*, Andy Warhol ha collocato la cinepresa per sei ore e mezzo di fronte a un uomo che dorme e in *Eat* ha filmato un uomo che mangia un fungo. Cfr. Deleuze, 1985, pp.210 e segg.

figura umana in *Chott el-Djerid...*), l'emergere di corpi, posture, figure, volti...

La centralità del corpo, nel suo lavoro, si declina in molteplici aspetti, assume diverse forme: presenza in immagine del volto (immagine-affezione); investimento sensoriale ed emotivo dello spettatore; una sorta di familiarità perturbante; uno scompiglio del quotidiano risanato dall'imperturbabilità della Natura che "assicura immediatamente l'identità fra mentale e fisico, reale e immaginario, soggetto e oggetto, mondo e io" (Deleuze, 1985: 27).

Le immagini che sceglie – nature morte, paesaggi, ritratti – si danno come immagini originarie, archetipiche (niente affatto simboliche), tese a mantenere un rapporto fra il soggettivo e l'oggettivo, a riproporlo in quanto principio di connessione di un'opera che aspira alla totalità.

Viola viaggia con la telecamera nello spazio e nel tempo, respira all'unisono con lo strumento, in modo da comunicare ad esso le sue vibrazioni, tanto da funzionare come occhio e orecchio, cuore e mente, trasmettitore e ricevitore dell'energia e delle sensazioni che percorrono lo spazio che sta tra chi guarda e l'oggetto osservato: paesaggio, natura morta, evento in tempo reale. "Voglio arrivare a un punto in cui la mente è la tua mano e la tua mente e le cose si fanno da sole", affermava qualche anno fa Bill Viola paragonando il suo lavoro con la telecamera a quello di uno scrittore. Come questi, Viola esprime un'assoluta soggettività: "il mio lavoro è l'espressione di me stesso"². Affermazione che si legge in modo duplice: l'opera è la camera del pensiero dell'artista, un campo di immagini-ricordo, sogni, fantasmi e pulsioni. Contemporaneamente, in quanto performer, Viola mette in gioco il proprio corpo, ne studia le reazioni in situazioni particolari: solitudine, deserto, veglia, immobilità (sta appollaiato su un albero o in una stanza vuota per un periodo lungo di tempo). Il corpo diventa misuratore di durate, come nelle performance di body art.

Mettersi in immagine come performer, nel suo caso, non è operazione narcisistica, perché non viene annullata la relazione fra soggetto e oggetto, in quanto esiste sempre un rapporto con un altro da sé, con il mondo.

Sia nei video che nelle installazioni, il ritmo regolatore è quello binario dentro-fuori, del cuore e del dialogo, un interplay fra la natura e la città, la strada e la casa. *Anthem* funziona in questo modo: un alternarsi fra immagini intime e pubbliche, fra realtà industriale assordante e pullulante e luoghi di contemplazione e di calma, fra forme differenti di nature morte (il coltello e il melone, il cuore ...). Nell'installazione *The Theater of Memory* (1985) la bipolarità dialogica dell'opera si ritrova nell'interazione fra le due differenti partiture sonoro-visive, che produce uno scarto fra organico (il rumore del vento che fruscia fra i rami dell'albero e che fa tremare le lanterne appese) e sintetico, il segnale acustico-visivo prodotto e trasmesso dalla macchina elettronica.

Se è vero che l'opera video di Bill Viola recupera forme scomparse come il paesaggio, il ritratto, la natura morta, tali forme però si mostrano profondamente cambiate rispetto ai generi tramandati dalla storia dell'arte: non marciano delle differenze, quanto si danno come equivalenti: luogo fisico e mentale, soglia fra passato e presente, mito e storia, visibile e invisibile, noto e ignoto. L'estasi di San Giovanni della Croce è proiettata sulle montagne che palpitano e tremano, scosse dal vento, e

2. Cfr. l'intervista di Raymond Bellour a Bill Viola, pubblicata in *Cahiers du cinéma*, n. 379, gennaio 1986.

l'infinità dell'inconoscibile è rappresentata con l'alternarsi di luce e buio, giorno e notte, natura come contemplazione assoluta e soggettività individuale. Qui l'aperto e il chiuso si compenetrano e dialogano.

Altro punto di contatto con il pensiero teatrale contemporaneo è il concetto di "via negativa" presa in prestito dal pensiero mistico: arrendersi di fronte all'inconoscibile, accettare il mistero e l'ignoto come processo conoscitivo. Per l'attore moderno si tratta di fare del principio del superamento dei propri blocchi psico-fisici l'oggetto quotidiano dell'addestramento (personale e di gruppo) teso a fronteggiare il limite: delle lingue, delle culture, del proprio io, delle proprie paure... Abitare il limite è il lievito che fa crescere l'opera di Bill Viola e, in questo senso, forse, si recupera la tesi di Michael Fried: trarre alimento da saperi estranei al campo dell'arte e dell'immagine in movimento come il metodo della ricerca sul campo di tipo antropologico ed etnomusicologico, lo studio degli animali, del corpo umano, della filosofia...

Risvegliare il corpo dello spettatore

Le installazioni-video di Bill Viola sono concepite come messa in scena di un'azione il cui soggetto è lo spettatore, virtualmente incorporato nell'opera, nel senso che l'opera è "situata" in modo da includerlo. Egli non è semplice osservatore, perché se si limitasse a "guardare", rischierebbe di non vedere nulla, perché l'opera non è uno spazio contenitore di cose, ma uno spazio fatto di percorsi percettivi, di ritmi e movimenti: è necessario balzarvi dentro e adottare il suo respiro.

Da un lato Viola enfatizza il ruolo assoluto dell'Arte come pratica che arricchisce la vita ma che richiede una separazione dal mondo: è inevitabile il temporaneo allontanamento dell'artista dal consorzio umano per creare l'opera che è il dono e la ricompensa destinata alla comunità. Dall'altro, la sua formazione antropologica, la sua visione del mondo relativistica e interculturale, lo porta ad attribuire all'arte un ruolo non separato rispetto alla vita quotidiana, perché la capacità dell'artista di creare immagini "potenti" è di vitale importanza, è necessaria alla sopravvivenza dell'uomo, a risvegliare il corpo dello spettatore occidentale, sottomesso al dominio della mente. Tali immagini sono quelle che trasportano una forte carica emozionale, quali appunto quelle primarie della nascita e della morte, della violenza e dell'innocenza, quotidiane ma perturbanti tanto da produrre nello spettatore uno choc.

Nelle installazioni-video di Bill Viola lo spettatore è introdotto ritualmente alla visione dell'opera che, essendo una esperienza mistica di unione con un altrove e un aldilà, richiede la predisposizione di una sorta di rito di iniziazione. Infatti gli ingressi per accedere nelle stanze dove sono installate le sue opere sono quasi sempre dei varchi stretti e bui attraverso cui ci si immette nell'opera. Ciò significa che è richiesta una visione religiosa e non un consumo di massa, accelerato e distratto, il contrario di quanto è abituale pratica del video e della televisione: un ascolto distratto che è quello teorizzato come pertinente all'estetica televisiva del frammento e della clip, dove tutto cambia velocemente per restare identico. Per poter accedere alla visione delle sue opere bisogna invece immergersi in un bagno di nero e di buio, purificarsi lo sguardo come gli antichi costruttori di icone che praticavano il "digiuno degli occhi" per prepararsi all'incontro con il divino.

Una volta entrato, lo spettatore è avvolto in una fitta trama di messaggi sonori,

verbali, cromatici, visuali. In *Threshold*, su una fascia nera orizzontale, interrotta per lasciar passare, uno alla volta, gli spettatori, scorrono veloci lettere luminosissime: sono parole e frasi prese dai quotidiani, *news* genericamente d'attualità che danno allo spettatore la sensazione di una sorta di impedimento a varcare lo stretto passaggio per penetrare al di là. Infatti si crea un contrasto fortissimo fra la luminosità accecante dell'entrata e il buio totale del luogo in cui si penetra, che procura al visitatore disorientamento e perdita di equilibrio, l'attitudine giusta per essere introdotti nel luogo sacro dei dormienti.

In *Slowly Turning Narrative* le frasi emesse da una voce che le recita come le formule propiziatorie di un mantra, contribuiscono a produrre un effetto ipnotico sullo spettatore: è la voce dell'autore che passa in rassegna il vivente nel momento dell'essere e del divenire³. Viola crea uno spazio percettivamente denso in cui all'accerchiamento prodotto dalle immagini che esorbitano sulle pareti della stanza, schizzate fuori dai due schermi ruotanti, si associa l'effetto specchiante dell'altro dei due schermi su cui si riflette l'immagine dello spettatore stesso che vaga nell'ambiente. Qui l'identificazione con la camera del pensiero è più che una metafora, siamo introdotti in uno spazio mentale.

In *The Stopping Mind* (1991) il dar voce al pensiero, al flusso mentale con l'emissione di parole prima incomprensibili e poi distinte, procura a chi ascolta la sensazione che la voce sia nella propria testa.

Reasons for Knocking at an Empty House (1982) agisce come uno psicodramma, in quanto ricrea per lo spettatore un evento traumatico attraverso il suono, assimilato a un oggetto contundente. Al posto della sbarra di ferro che ha colpito l'operaio cui è dedicata l'opera, colui che si siede su una sedia posta di fronte a un monitor e indossa la cuffia, viene colpito dalla violenza di un suono amplificato che esplode su un fitto tessuto di gesti sonori e mormorii.

La capacità di portare nell'opera la vitalità dell'esperienza vissuta, di farla diventare un'occasione per lo spettatore di verità e autenticità, è un tratto che accomuna la pratica artistica contemporanea: l'arte non è vicaria nei confronti del reale perché è in grado di produrre stati più autentici e intensi di quelli naturali.

Nel trittico *Nantes Triptych* Viola mostra allo spettatore delle immagini che sono considerate relative alla sfera del vissuto privato e intimo: la nascita di un bambino e la morte di una donna (e non importa - in prima istanza - riconoscere nel bambino il figlio e nella donna la madre dell'autore dell'opera). Da evento unico e irripetibile, la nascita e la morte vengono acquisite al regno addomesticato dell'immagine, sempre disponibile a offrirsi allo sguardo profanatore di chiunque. L'eccezionalità dell'evento reale non sembra però impoverirsi per il suo passaggio di status, da privato a pubblico, da vissuto individuale, a sentimento comune, anzi, sembra far deflagrare i suoi intrinseci tratti universalizzanti, come se assistessimo al sorgere della vita sulla terra, a un evento carico di significato e di bellezza. *Nantes Triptych* funziona come se le immagini provocassero una eco, producessero una scia, dei cerchi concentrici nell'acqua, avessero cioè una capacità di riverbero all'infinito.

3. Il testo recitato da Bill Viola si compone di una serie di proposizioni relativa. Ne riporto qualcuna: "The one who threatens the one who splits the one who pisses the one who blinks the one who hears the one who touches the one who changes the one who grows the one who shrinks the one who roots..." (Bill Viola, *Slowly Turning Narrative*, catalogo della mostra all'Institute of Contemporary Art di Philadelphia).

In *Threshold* (1992) le immagini ci trasportano un'esperienza elementare ed eccezionale: osservare delle persone che dormono, una situazione di vita quotidiana comunissima che è capace invece di provocare una tensione altissima, come se fossimo introdotti nella caverna del sonno eterno dove riposano le anime che hanno varcato la soglia dell'aldilà. (In *The Sleepers* (1992) i dormienti appaiono sui monitor immersi nell'acqua, rapiti nelle loro espressioni come le figure colte nel sonno durante il terremoto che distrusse Pompei).

Le nuove icone

L'arte degli inizi del secolo ha allontanato la figura umana dal quadro e ha emarginato un genere come il ritratto, sintomi questi della totale disintegrazione dei rapporti fra uomo e ambiente.

Con l'età moderna l'uomo non abita più nel paesaggio e il paesaggio non comprende più l'uomo. Rilke in *Worpswede* (1902) aveva messo in rapporto tale scomparsa con l'avvento dell'arte astratta e messo in guardia contro i rischi che tale assenza avrebbe provocato: il dileguarsi dal mondo dell'arte della morale e della bellezza. La parabola descritta dall'esperienza artistica di questo fine secolo conferma l'assunto di Rilke: un'arte che voglia opporsi all'attuale asservimento di rappresentare il mondo com'è (postmodernismo, citazionismo, appropriazione) e di monumentalizzare i suoi rottami, deve collocare la figura umana in un contesto che la comprenda, deve recuperare una sua capacità di connessione e giudizio. Non deve cioè "tener separate la funzione della Bellezza da quella della conoscenza e della Verità come valori dell'arte" (Valentini, 1989: 153).

D'accordo con la profezia di Rilke è lo scrittore russo Pàvel Evdokimov: "L'arte non figurativa, informale, astratta, sopprime ogni supporto ontologico negando l'oggetto concreto. Non si tratta di una mela rossa, ma come del rossore in se stesso, una macchia colorata dove l'artista proietta un significato che lui solo comprende" (Evdokimov, 1972: 95). L'enorme libertà che l'arte del Novecento ha guadagnato, svincolandosi dalla rappresentazione del mondo com'è, si è trasformata in un fattore di impopolarità creando la profonda frattura fra arte d'avanguardia e arte di massa, separando l'etica dall'estetica. L'arte astratta è una "sophia che ha perduto il suo corpo". La profonda frattura fra cultura alta e bassa, autonomia della ricerca artistica e suo asservimento al mercato e ai media di massa, è un problema intrecciato con la perdita di coefficiente di realtà dell'arte, sia con la lateralizzazione del soggetto nel mondo e con l'allentarsi dei suoi legami interpersonali.

Le opere di Bill Viola cantano invece l'apoteosi del volto e del corpo umano. In esse il soggetto non è sparito, svuotato, disincarnato, ridotto a fantasma, a voce scissa dal corpo, ma si installa al centro e mette a fuoco un mondo dove la vita e la morte si adagiano l'una sull'altra. L'arte di Bill Viola, raffigurando il corpo umano, che è a somiglianza di Dio, osa pensare il divino, tende a superare la frammentata molteplicità del reale per aprirsi allo spirituale e all'universale. Non è necessario ricorrere alle filosofie orientali, al pensiero zen per rendere conto di un'arte che tende a reintegrare anziché frammentare, inventare anziché copiare, intrecciare dialoghi senza rinunciare per questo al mistero, al limite, alla via negativa.

La tecnologia elettronica è usata per ottenere effetti di definitezza ed evidenza: in *Passage* (1987), le immagini (ingrandimenti di volti, parti del corpo), proiettate su

un grande schermo, sono così concrete da sembrare elastiche, malleabili, mostruose nella loro presenza. Sono tutte immagini reali che si mostrano nella loro innocenza e ingenuità grazie allo sguardo dell'artista che le fa ritornare in sé. Presenza del soggetto come unità corpo-mente, dialogo fra natura e figura umana sono le qualità di un'arte della rinascita in cui è venuta a cadere la contrapposizione fra astratto e concreto, analogico e digitale, in cui si è compiuto il processo di integrazione fra un'arte dello sguardo e un'arte del contatto.

Le opere di Bill Viola hanno il potere di mostrare il mondo nei suoi elementi più semplici e misteriosi e di restituirci uno sguardo per i fenomeni elementari e quotidiani della vita dell'uomo: il mare, le montagne, il deserto, le strade di una città, dormire, camminare, stare seduti. Le sue immagini non si consumano, si imprime nella mente con uguale potenza delle immagini fisse della pittura. Le qualità di concretezza, pregnanza, flagranza che sprigionano, seppure ottenute con i sofisticati dispositivi elettronici, mirano a produrre un effetto di realtà, non a rendere evanescente, defigurare, smaterializzare il mondo, ma a rappresentarlo fisicamente e percettivamente presente. Contrastare il decadimento dell'arte, nel caso dell'opera di Bill Viola, è un messaggio manifesto che incita a trovare delle ragioni per credere nel mondo. Il modo in cui restituisce in immagine corpi, volti, paesaggi fonda un aldilà sia della rappresentazione figurativa (l'immagine-azione) che della rappresentazione astratta che, nel volgere del secolo, si è declinata verso la cancellazione del volto, il silenzio, la paura e l'annichilimento del soggetto proteso sul vuoto e sul nulla e irrigidito nei suoi tic. La via indicata da Bill Viola opera in direzione di un costituire la genesi dei corpi e della natura, di mostrarli in procinto di apparire dal bianco, dal nero, dai colori, dal suono, dai disturbi televisivi e in procinto di compiere un'azione, tracciando linee di fuga, formando combinazioni ambigue capaci di sfuggire al disfacimento dei volti e dei corpi e di aprirli all'aperto, allo stupore, al desiderio e alla vita.

Giugno 1993

Testi citati

Gilles Deleuze, *L'Immagine movimento e L'immagine-tempo*, rispettivamente 1984 e 1989, Milano, Ubulibri.

Pavel N. Evdokimov, *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*, Parigi, Desclée de Brouwer, 1972 (trad. it. *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, Roma, Ed. Paoline, 1984).

Michael Fried, *Art and Objecthood*, "Artforum", giugno 1967.

Rainer M. Rilke, *Worpswede*, a cura di G. Maragliano, Siena, Edizioni di Barbablù, 1987.

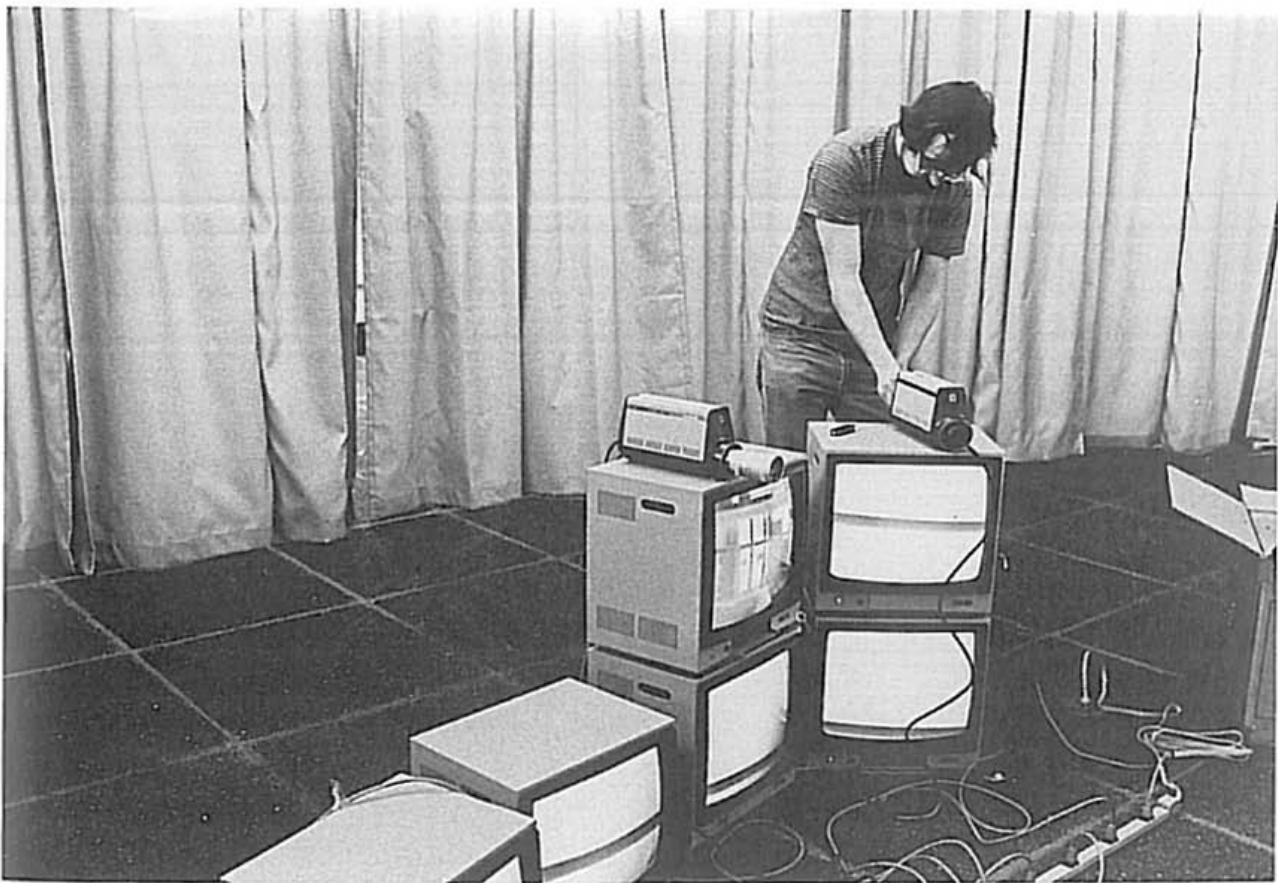
Valentina Valentini, *Dopo il teatro moderno*, Milano, Politi, 1989.

Valentina Valentini, a cura di *Ritratti*, Roma, De Luca, 1987.

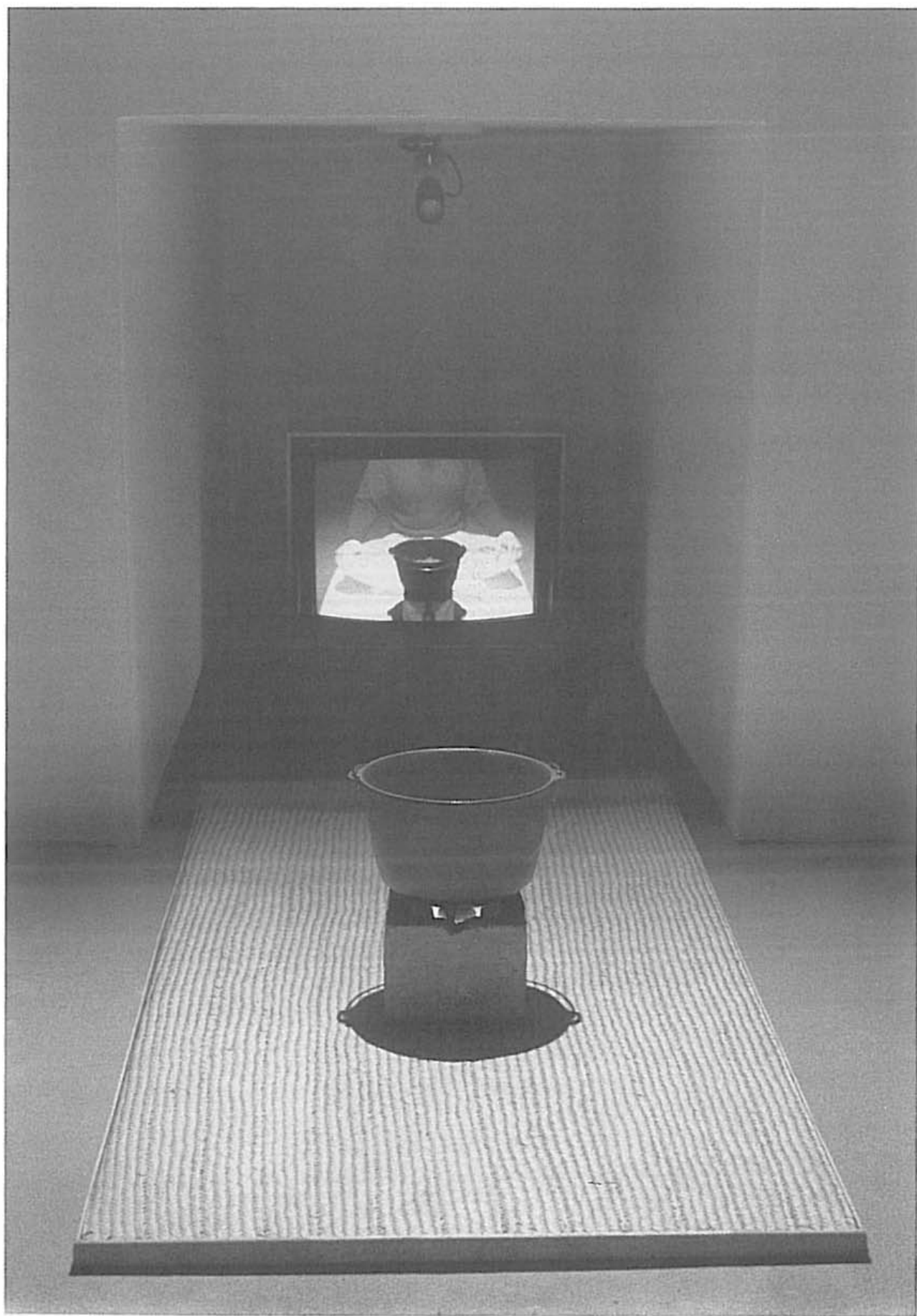
Bill Viola, *The Sound of One Line Scanning*, in *Sound by Artist*, a cura di Dan Lender e Micah Lexier, Toronto, 1990.



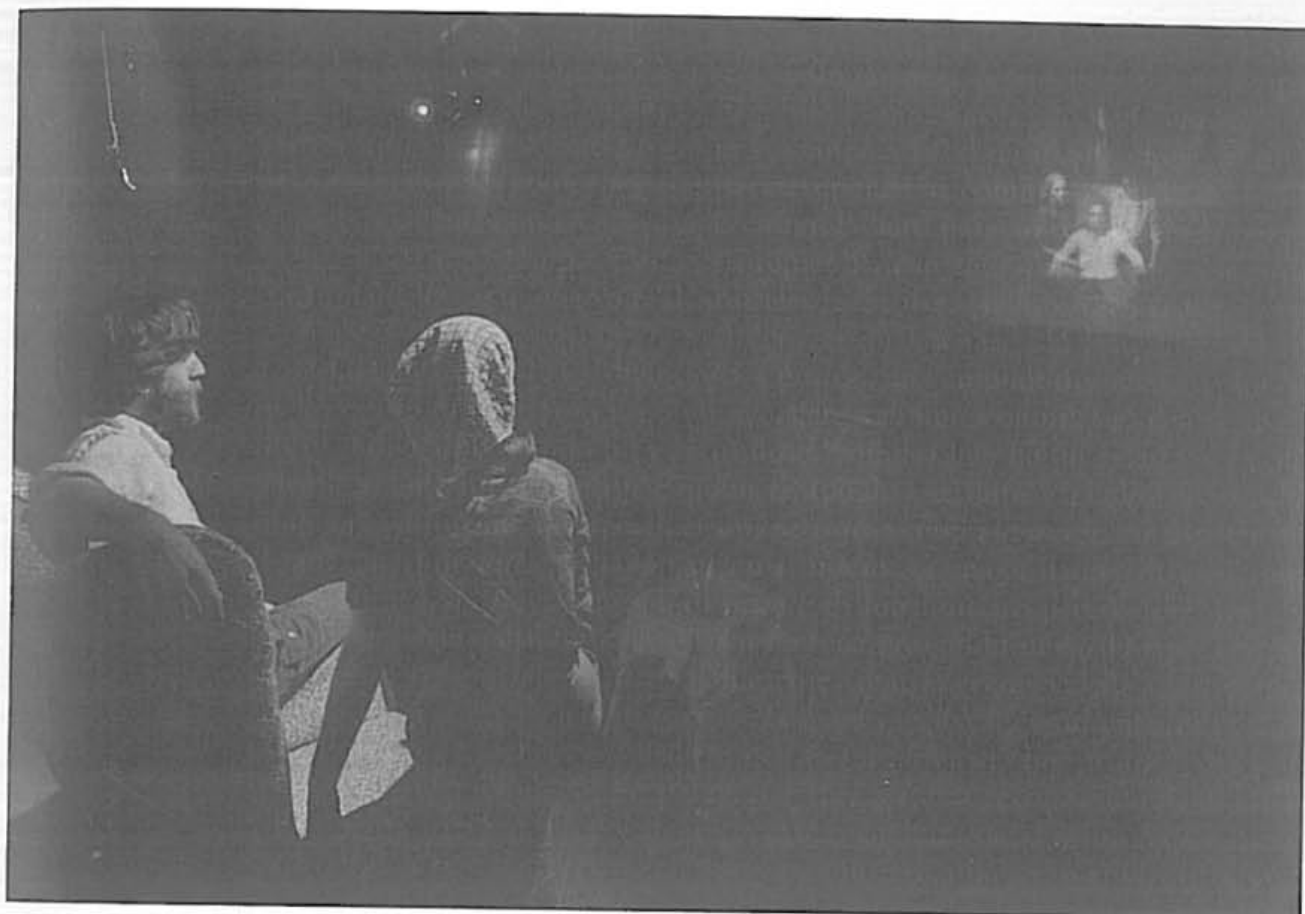
Bill Viola, *Bank Image Bank*, 1974. Foto: Phil Block.



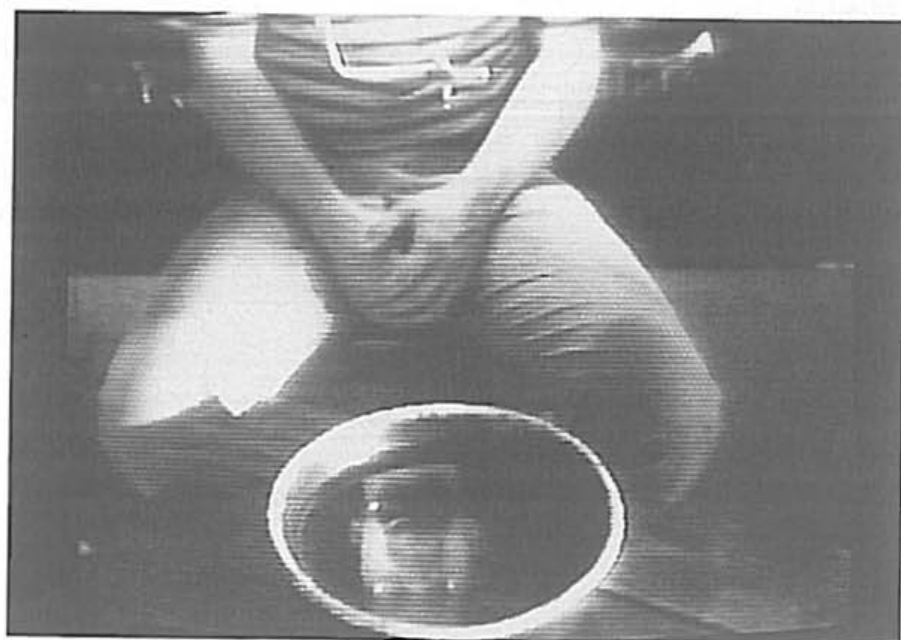
Bill Viola durante l'allestimento di *Bank Image Bank*, 1974. Foto: Louis Ouzer.



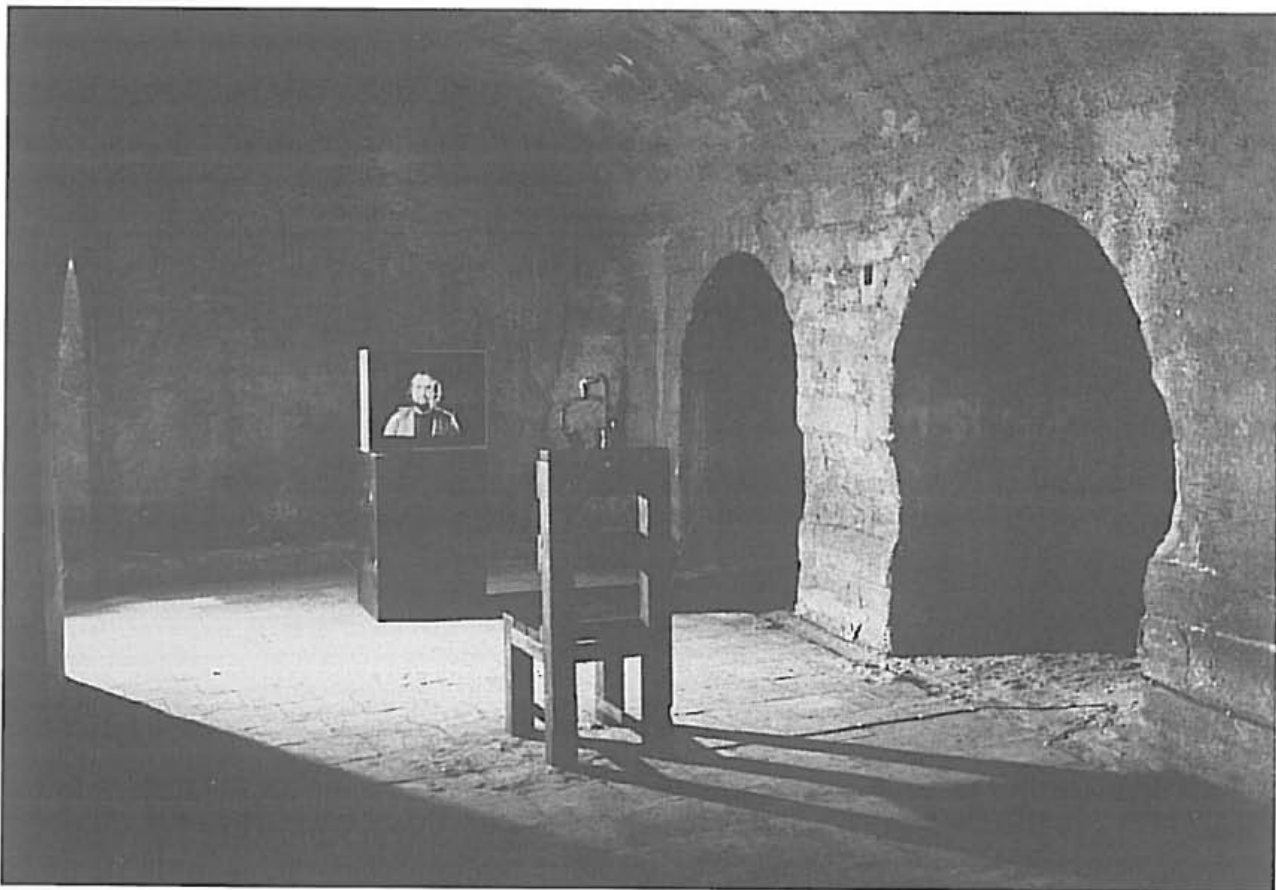
Bill Viola, *Il Vapore*, 1975. Foto: Gianni Melotti.



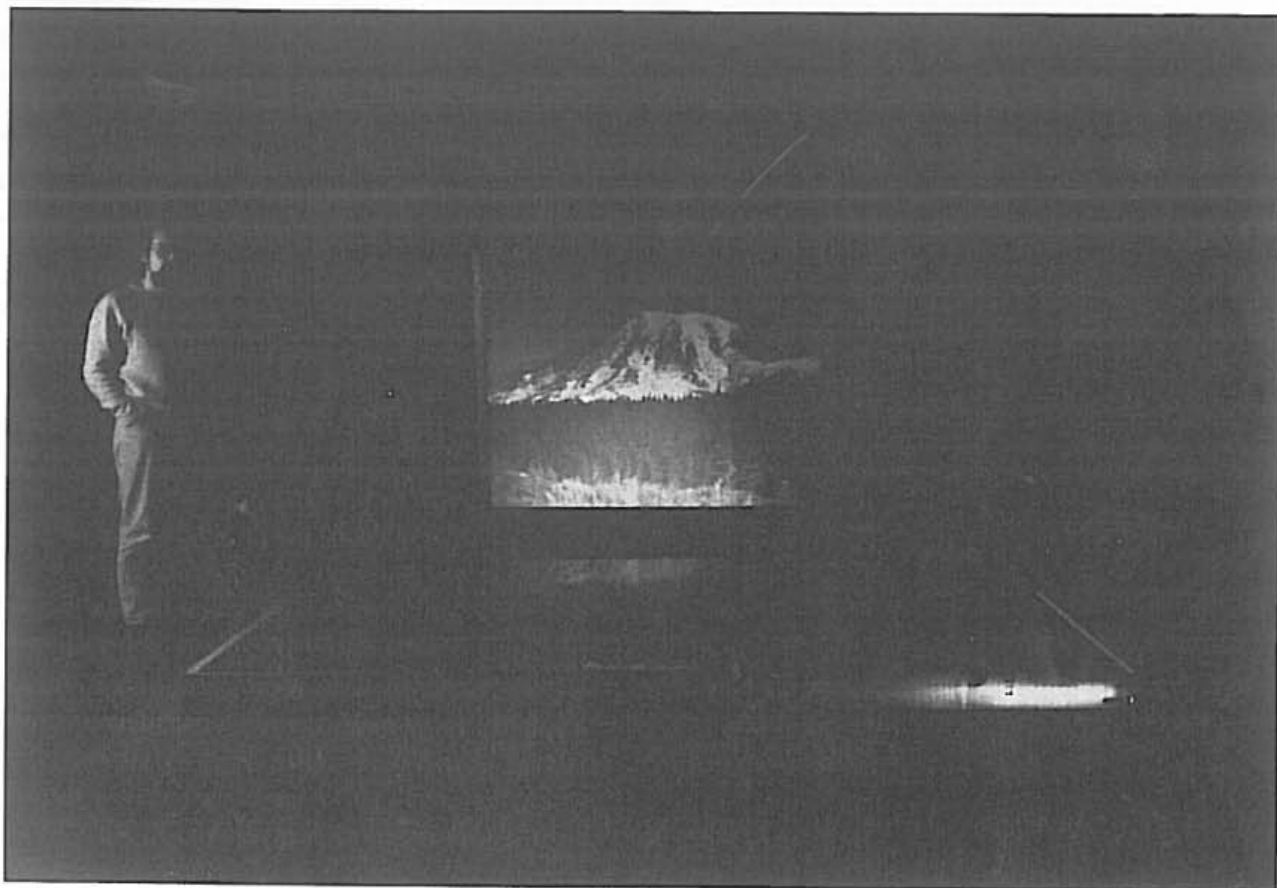
Bill Viola, *Olfaction*, 1976. Foto: Peter Lu.



Bill Viola, *Migration*, 1976. Foto: Kira Perov.



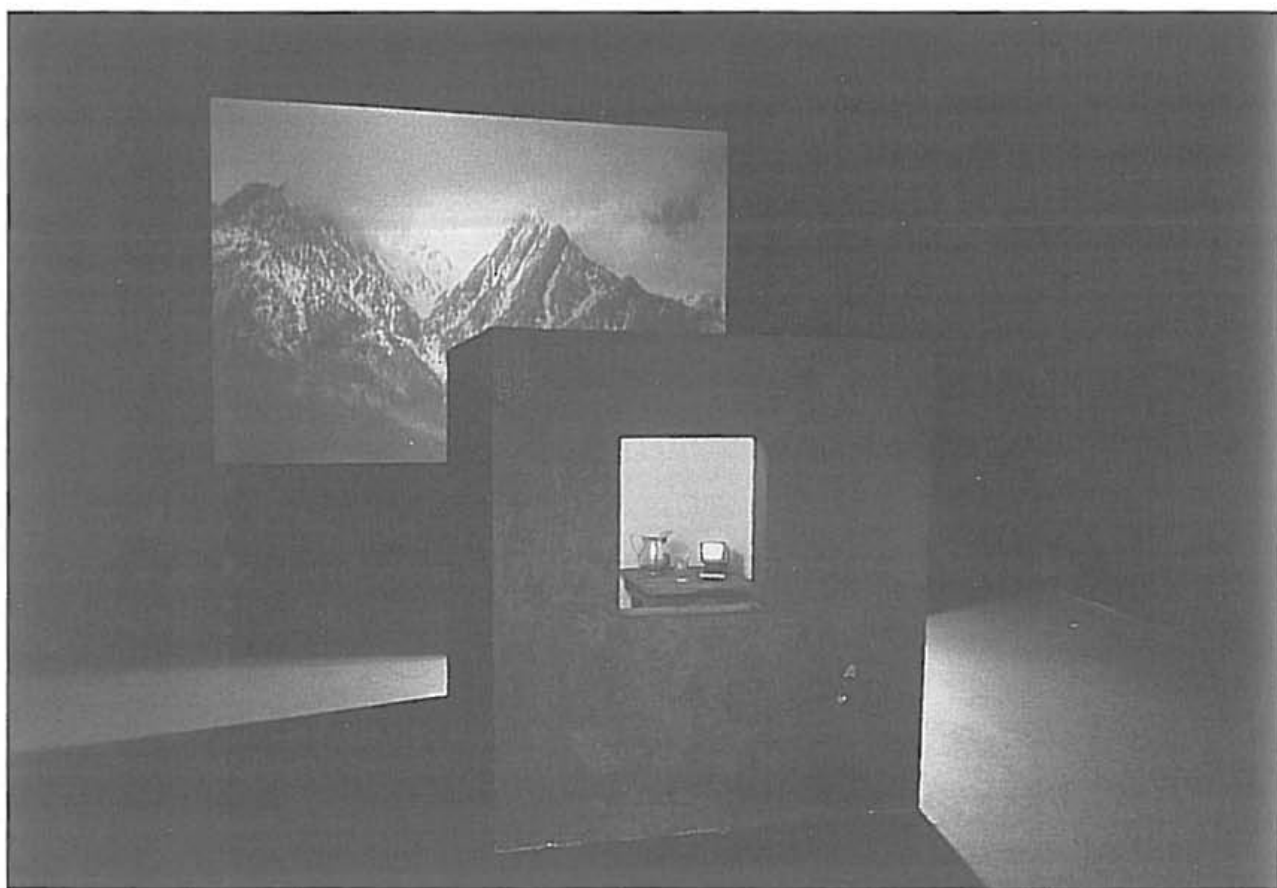
Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House*, 1982. Foto: Kira Perov.



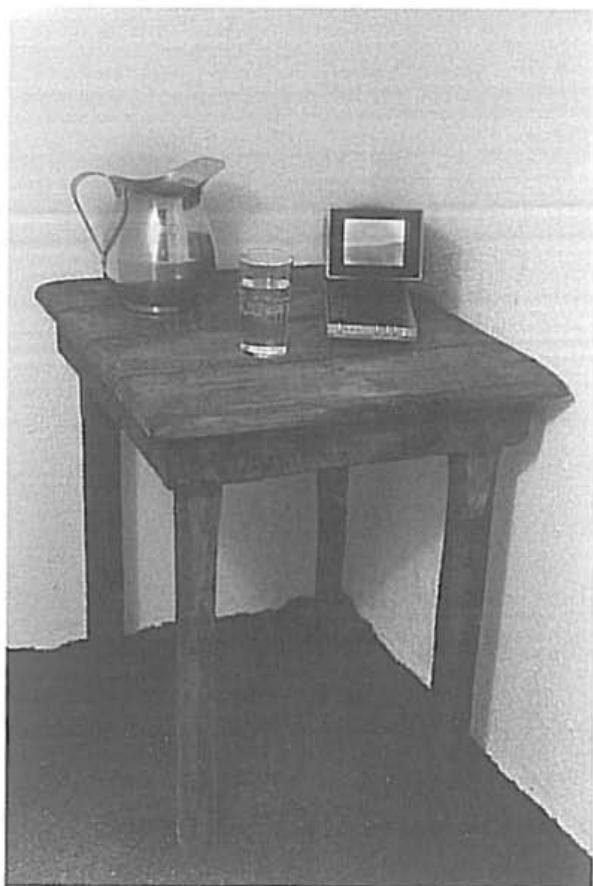
Bill Viola, *Moving Stillness (Mt. Ranier 1979)*, 1979. Foto: Kira Perov.



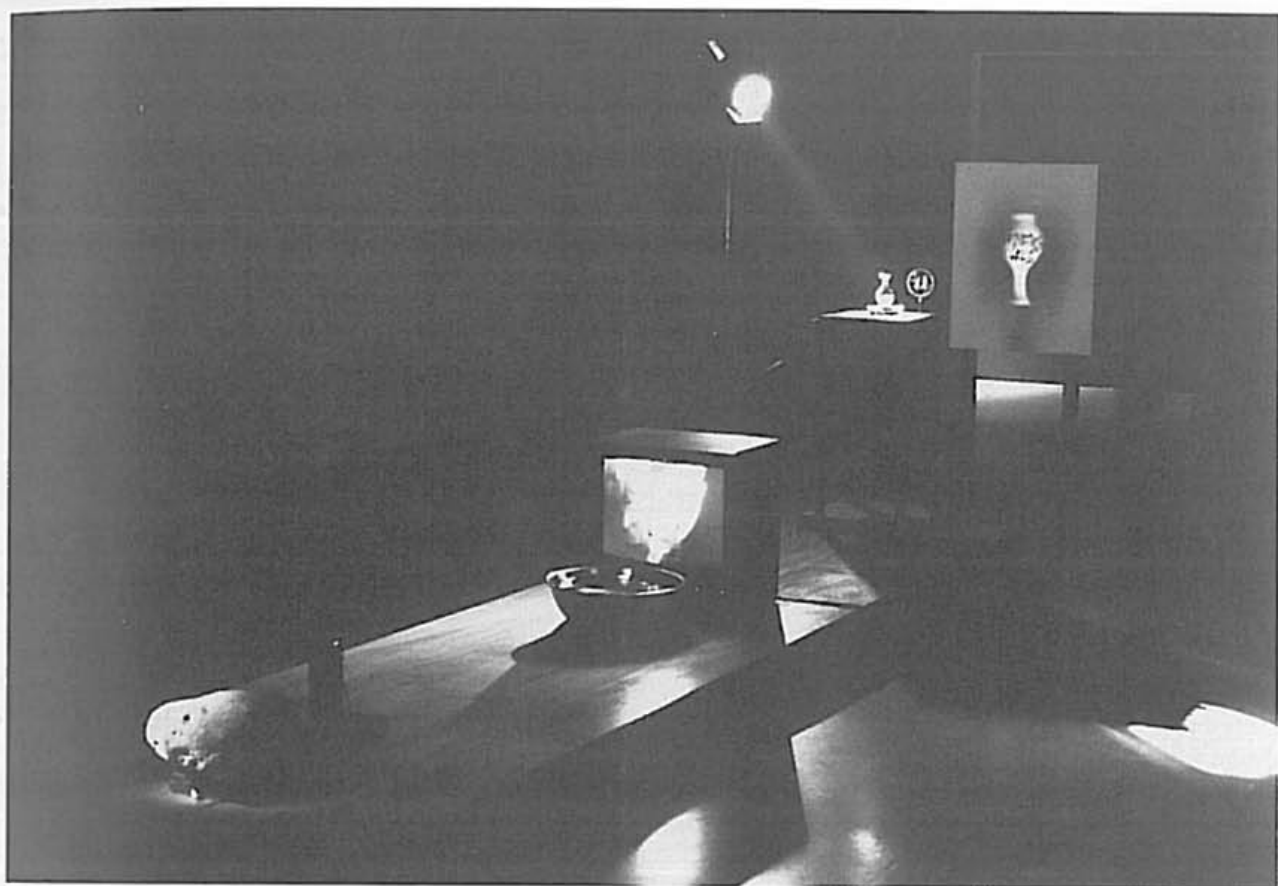
Bill Viola in una foto di produzione del video *Reasons for Knocking at an Empty House*, 1983. Foto: Kira Perov.



Bill Viola, *Room for St. John of the Cross*, 1983. Foto: Kira Perov.



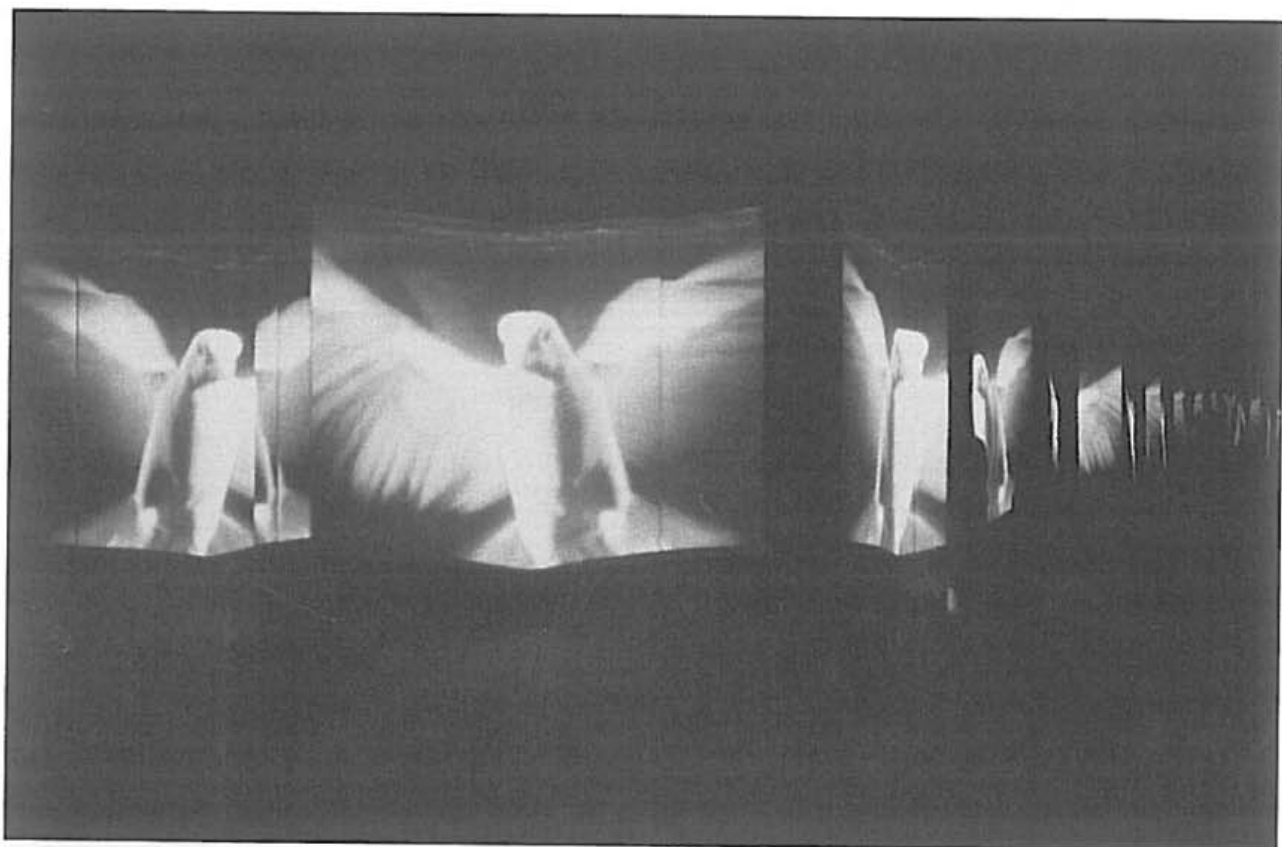
Bill Viola, *Room for St. John of the Cross*, 1983.
Dettaglio. Foto: Kira Perov.



Bill Viola, *An Instrument of Simple Sensation*, 1983. Foto: Kira Perov.



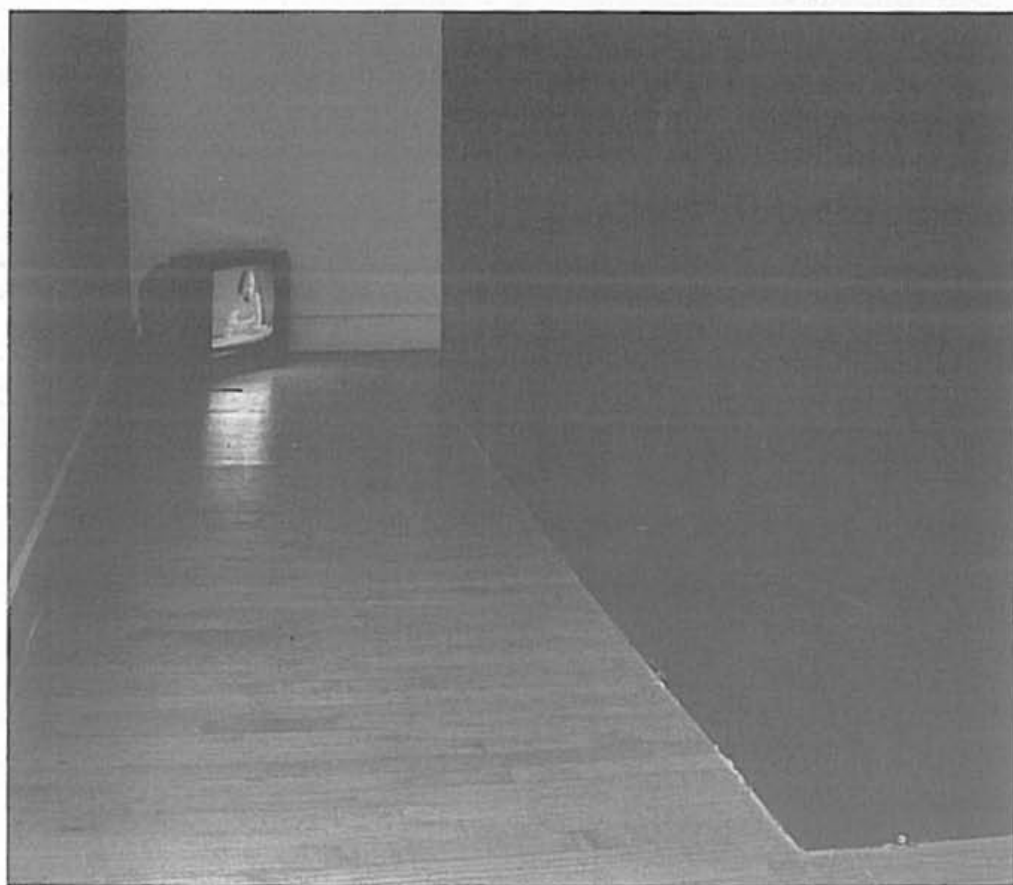
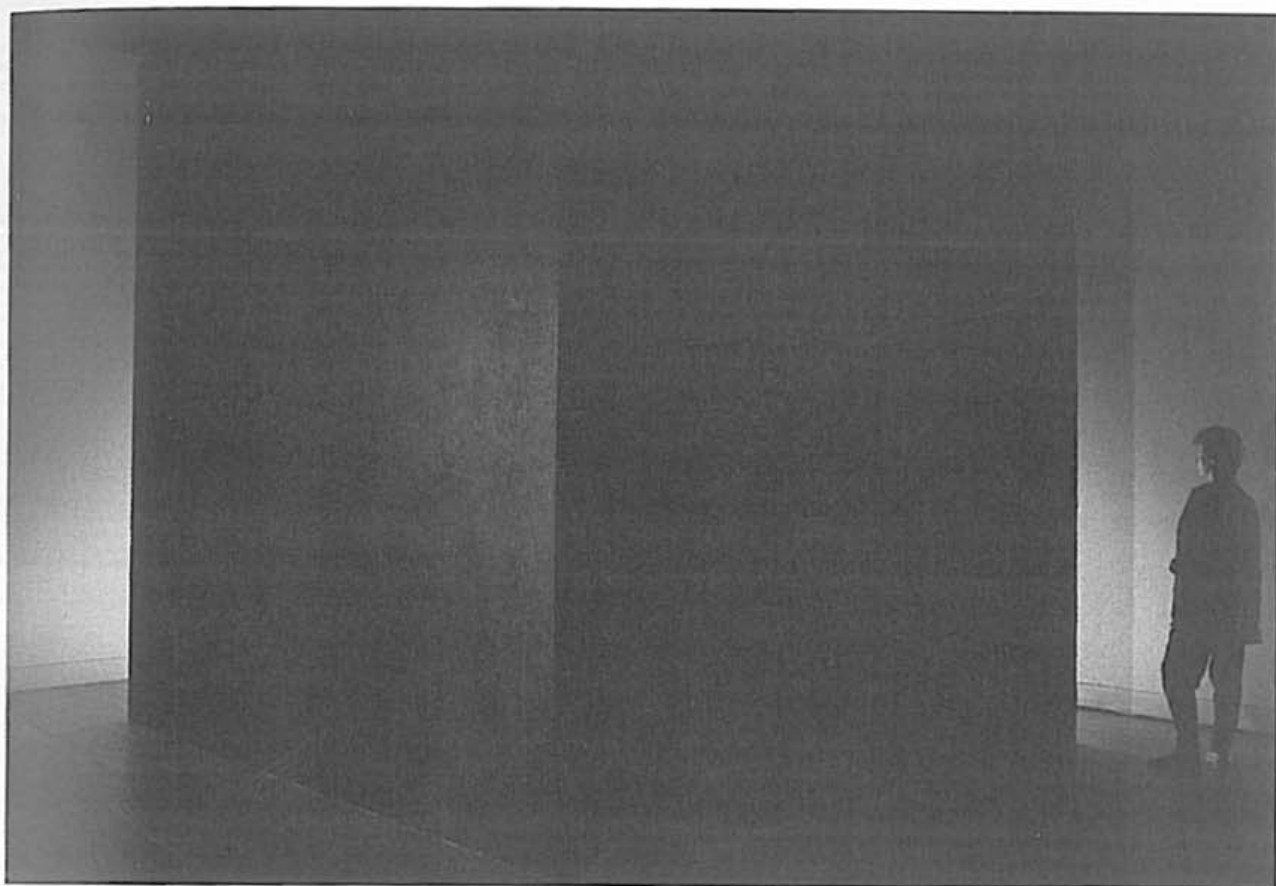
Bill Viola, *An Instrument of Simple Sensation*, 1983. Dettaglio. Foto: Kira Perov.



Bill Viola, *Heaven and Hell*, 1985. Foto: Kira Perov.



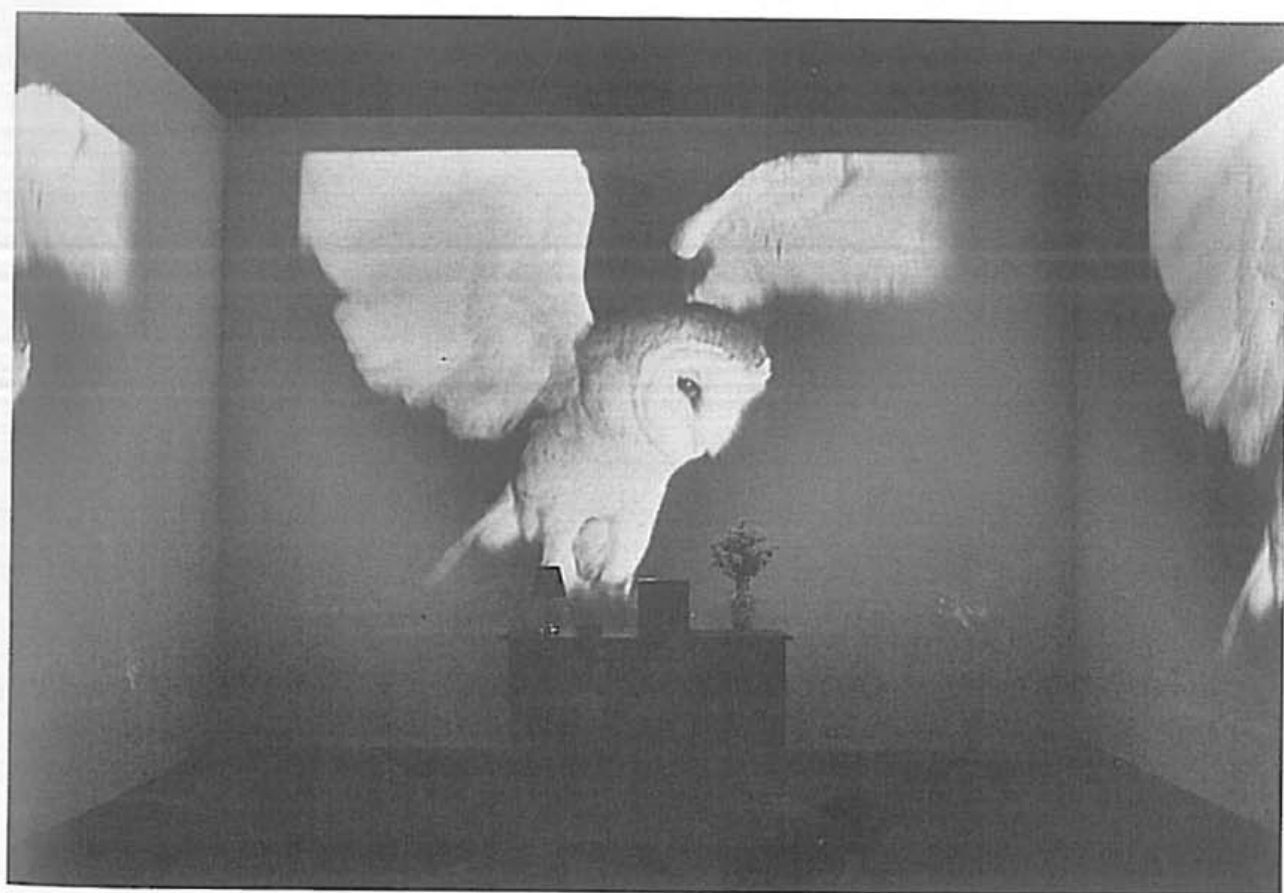
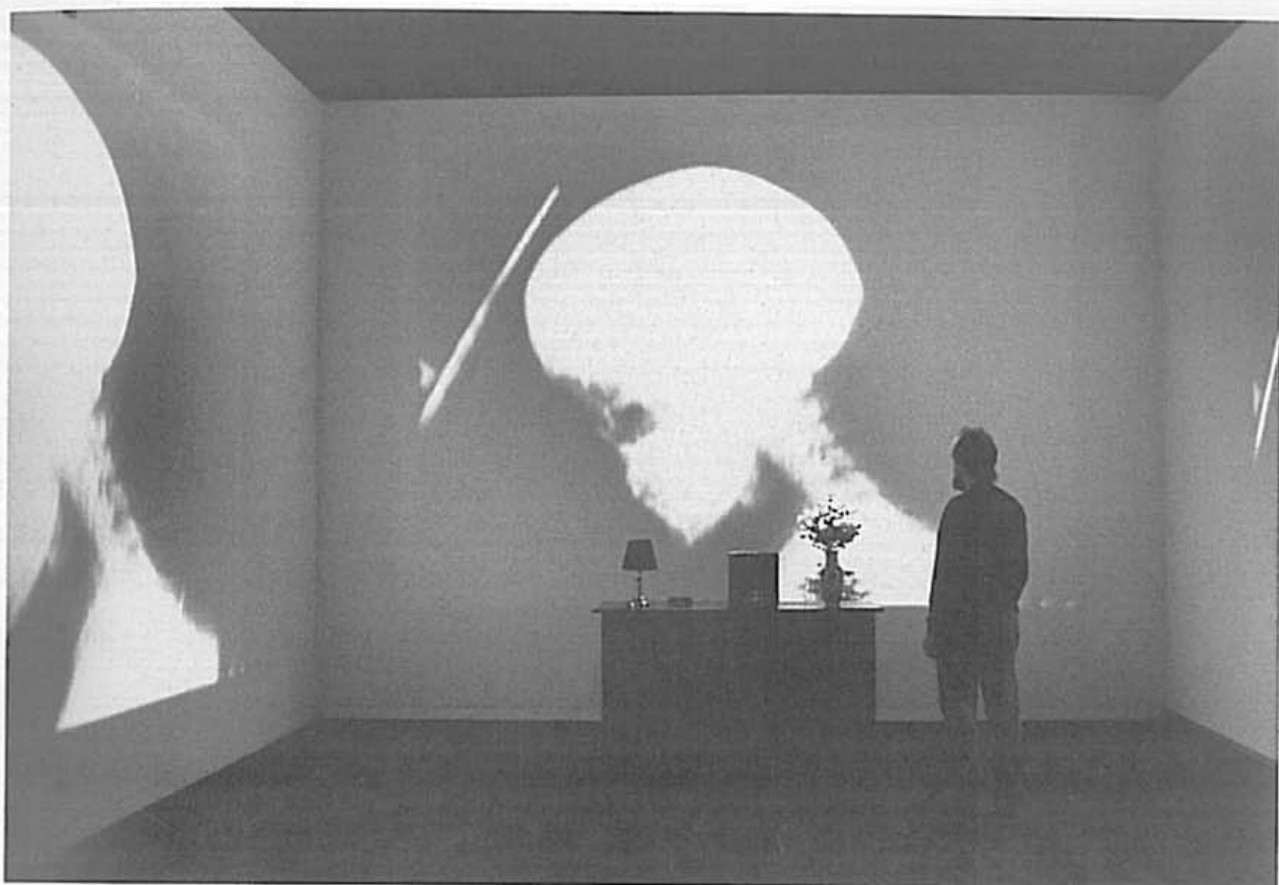
Bill Viola, *Heaven and Hell*, 1985. Dettaglio. Foto: Kira Perov.



Bill Viola, *Figure and Ground*, 1985. Foto: Kira Perov.



Bill Viola, *Passage*, 1987. Foto: Kira Perov.



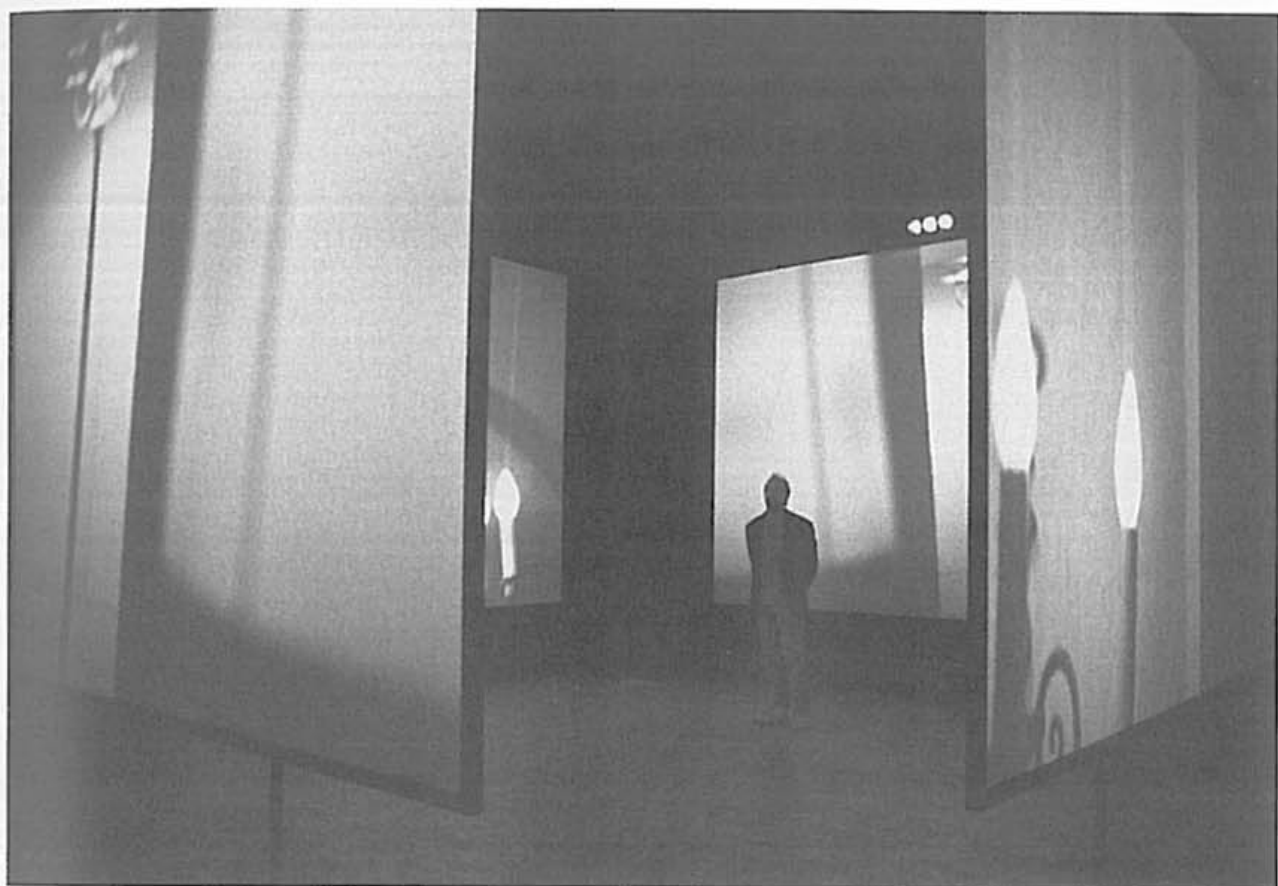
Bill Viola, *The Sleep of Reason*, 1988. Foto: Kira Perov.



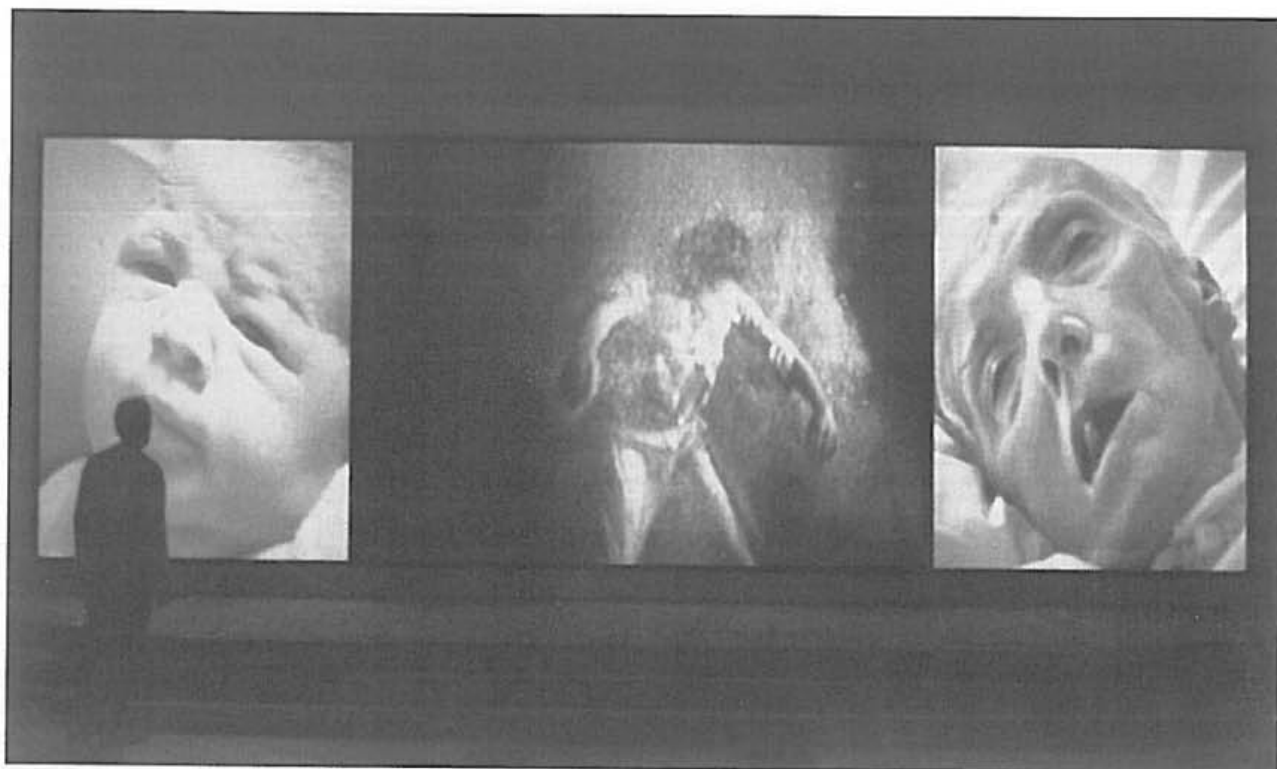
Bill Viola, *Sanctuary*, 1989. Foto: Kira Perov.



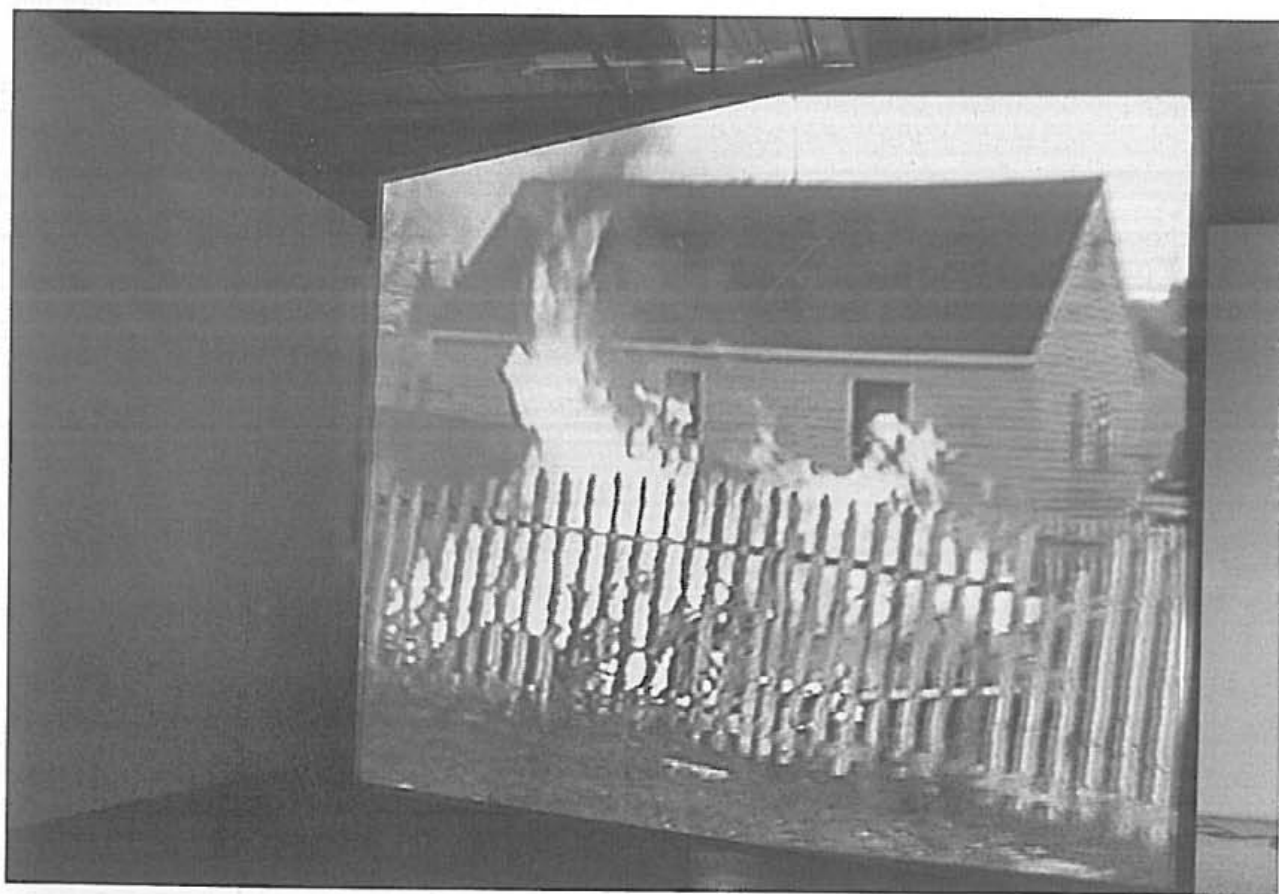
Bill Viola, *The City of Man*, 1989. Foto: Kira Perov.



Bill Viola, *The Stopping Mind*, 1991. Foto: Kira Perov.



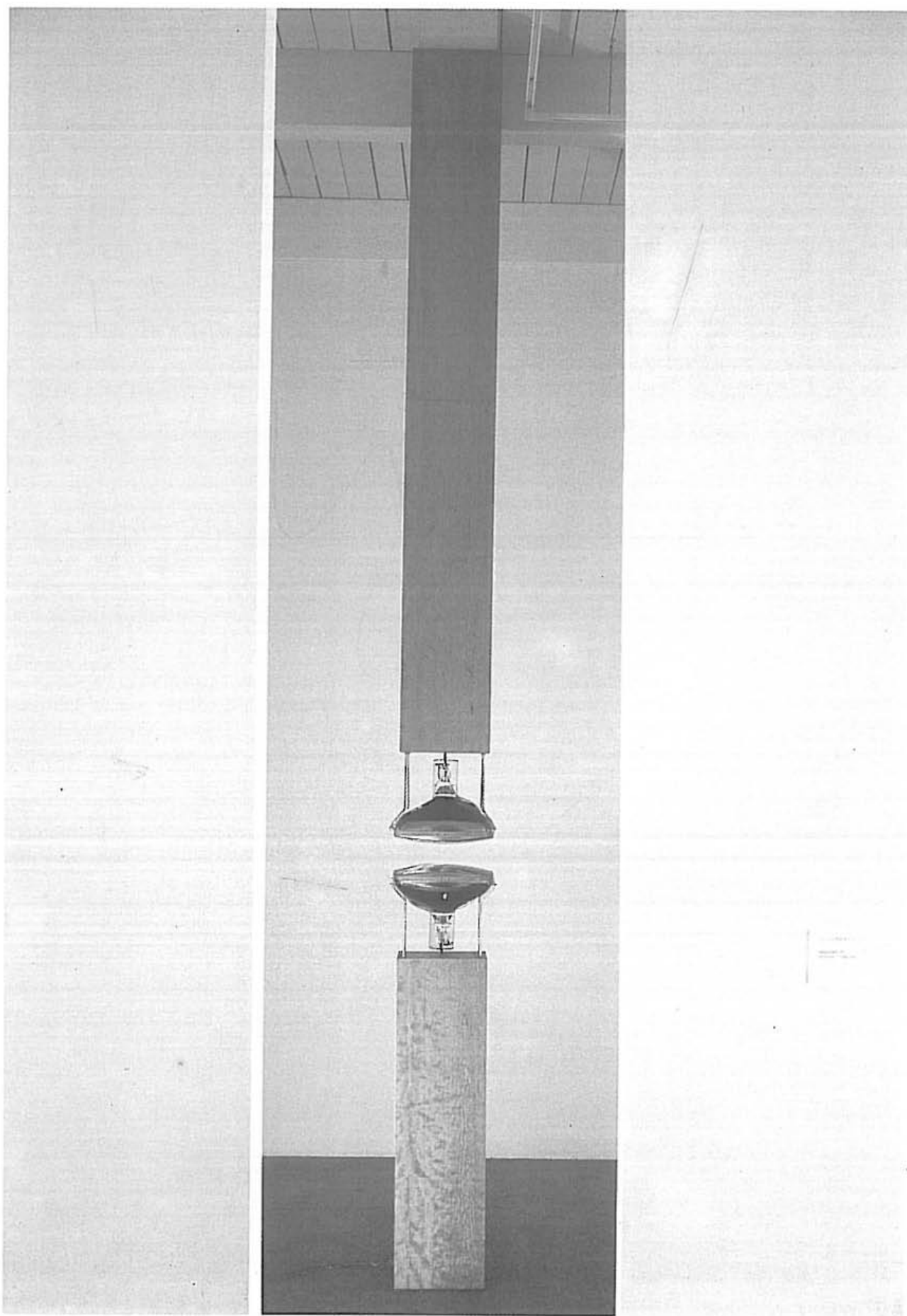
Bill Viola, *Nantes Triptych*, 1992. Foto: Kira Perov.



Bill Viola, *Slowly Turning Narrative*, 1992. Foto: Kira Perov.



Bill Viola, *The Sleepers*, 1992. Foto: Louis Lussier.



Bill Viola, *Heaven and Earth*, 1992. Foto Eduardo Calderon.