

## Risvegliare il corpo con le "immagini potenti" dell'esistenza

Intervista a Bill Viola di Jörg Zutter

*Quando è stato il tuo primo incontro diretto con la cultura europea?*

Nel momento in cui fui concepito. Mia madre era nata nel nord dell'Inghilterra, la madre di mio padre era tedesca e suo marito era italiano, e quando mio padre, da bambino, entrò per la prima volta in una scuola di New York, non parlava neppure una parola di inglese. Questa è la natura speciale e particolare dell'America: l'ombra dell'Europa è sempre dietro di te, che tu ne sia consapevole o no. Ed è precisamente a causa di questa diffrazione, del fatto che si tratta di un riflesso angolato, diffuso, che si amalgama e slitta continuamente e non di un'immagine fedele, che così tanti intellettuali europei ne hanno subito il fascino a partire da De Toqueville per arrivare a Eco e Baudrillard.

*Sono più di venti anni che l'Europa è coinvolta nei tuoi progetti. In che modo questa esperienza "di prima mano" che tu possiedi, sia dell'originale che della sua "ombra", influenza il tuo lavoro e te stesso?*

Naturalmente è molto interessante e spesso anche divertente, se conosci l'origine delle cose. Tuttavia, non mi disturba né mi infastidisce in modo particolare il fatto che qui, nel sud della California, mi capitò mentre guidavo di superare una casa in stile spagnolo con il tetto fatto di autentiche tegole in ceramica, oppure delle case costruite nella tipica struttura di legno della Nuova Inghilterra, o dell'epoca Tudor, oppure in stile giapponese, e tutte una di fianco all'altra lungo la stessa strada; o anche che mi capitò di penetrare nello scenario bizzarro e un po' squallido di una strada commerciale per acquistare una borsa di cuoio originale fabbricata in Toscana, mentre un gruppo di messicani incollati alle loro moto fila via facendo agitare le foglie di piante da giardino originarie dell'Australia e la musica di Mozart si propaga dagli altoparlanti nascosti in un Sushi bar giapponese. E' normale. E' così che sono cresciuto. Mi dà energia. Sono gli europei, credo, ad essere i più preoccupati per la "crisi di rappresentazione" che queste condizioni sembrano evocare. Quando mi sono recato in Giappone la prima volta, ero meravigliato del fatto che una pagoda buddista stesse proprio accanto a un Mc Donald. Dopo aver vissuto in quel paese per un po' di tempo, mi resi conto che i Giapponesi non se ne curano molto: quando hanno fame entrano nel Mc Donald, quando vogliono pregare entrano nel tempio.

La singolare caratteristica della cultura materiale nel mondo di oggi è che, considerata come una serie di immagini, non è più proprietà di nessuno. Non è nazionale. E' proprietà di tutti: di ogni tempo, luogo, materia o stile, di ogni periodo storico. L'elemento comune oggi non è l'apparenza, ma l'uso che determina il valore. E la moneta chiave dello scambio di questo valore è l'immagine. Questo è il motivo per cui l'arte è giunta a un punto tanto critico della sua evoluzione e il motivo per cui si stiano mettendo in questione così tanti metodi della pratica artistica. E questo è anche il motivo per il quale c'è così tanta incertezza, come disse Rumi nel XIII secolo: "Ogni immagine è una menzogna", ma anche, come disse William Blake cinquecento anni dopo Rumi, "Qualsiasi cosa in cui si deve credere è un'immagine della Verità".

*Esiste una linea d'azione per l'artista, o anche per l'individuo al più basso livello di sopravvivenza, che provoca questa situazione?*

Il punto non sta nel cercare di "risolvere" questi contrasti apparenti, quanto piuttosto di comprendere che sono l'espressione più diretta e prevedibile di una nuova serie di condizioni affatto familiari che ci si presentano oggi. Non si tratta di condizioni geografiche, climatiche, convenzionali oppure tradizionali. Le vere forze costrittive che sono al lavoro oggi, al di sotto della superficie, e che creano queste giustapposizioni apparentemente stridenti sono alfa-numeriche; sono informative e economiche e, in ultima istanza, politiche. Il loro è un terreno trans-culturale e multi-nazionale. E' soltanto a causa del fatto che noi osserviamo il panorama ancora soltanto a livello superficiale, che non vediamo che ciò che balza su e incontra il nostro sguardo, formando disegni che sembrano casuali e privi di rapporto, è in realtà totalmente collegato, intrecciato e coerente, proprio sotto la superficie. Vedere l'invisibile è una capacità che deve essere sviluppata in questo scorcio del ventesimo secolo.

*Il tuo primo lungo soggiorno in Europa è stato all'età di 23 anni, quando hai lavorato per un anno e mezzo nello studio fiorentino Art/Tapes/22, nei primi anni Settanta. Il tuo lavoro è stato influenzato da questo ambiente classico, culla del Rinascimento?*

E' sempre interessante entrare in contatto con idee che sono maturate, frutto, in pratica, dell'istinto, e ben consolidate nel nostro corpo sotto forma di "senso comune". Gli effetti del pensiero dell'avanguardia circa il Rinascimento si possono percepire in ogni paese industrializzato della terra, incluso il Giappone e l'Estremo Oriente. Quindi, in un certo senso, queste influenze vi erano già insite. Personalmente, la cosa più importante fu il fatto di trovarmi là per sentire la storia dell'arte che traspirava dalle pagine dei libri e impregnava la mia pelle. Probabilmente ebbi allora le mie prime esperienze inconscie di un'arte collegata al corpo, poiché molte delle opere di quel periodo, dalle grandi sculture pubbliche ai dipinti incorporati nelle architetture delle chiese, non sono che una forma di installazione: un'esperienza fisica, spaziale, da consumare interamente. Inoltre, nella funzione, l'arte classica del Rinascimento era qualcosa di molto più vicino alla nostra televisione che alla pittura contemporanea, dove molte delle immagini erano desti-

nate a comunicare delle storie ben riconoscibili direttamente dalle masse incolte all'interno di spazi ben visibili.

*Che genere di lavoro hai sviluppato personalmente durante il tuo soggiorno a Firenze?*

In effetti a Firenze ho trascorso la maggior parte del mio tempo all'interno di spazi pre-rinascimentali, come le grandi chiese e le cattedrali. In quel periodo mi interessavano molto i problemi legati al suono e all'acustica in generale, cosa che rimane una base rilevante del mio lavoro. Luoghi come il Duomo furono per me una rivelazione. Trascorsi molte lunghe ore al suo interno, non con il blocchetto degli appunti, ma con il registratore. Alla fine realizzai una serie di registrazioni sonore di molte delle architetture religiose della città. Mi impressionava tantissimo il fatto che, indipendentemente dal credo religioso di ognuno, le imponenti pareti di pietra che risuonavano esercitassero un innegabile effetto sullo stato interiore del visitatore. Ed il suono sembrava gravarsi di una parte molto grande del sentimento dell'ineffabile.

L'acustica e il suono, che rappresentano una ricca parte della storia umana dal punto di vista speculativo e intellettuale, sono fenomeni completamente fisici. Il suono presenta una serie di qualità uniche se paragonato all'immagine: gira intorno agli angoli, attraversa le pareti, si può percepire simultaneamente nell'arco di 360 gradi intorno allo spettatore e giunge perfino a penetrare il corpo. Indipendentemente dall'atteggiamento personale nei confronti della musica, non si può ignorare quella vibrazione fisica che rimbomba nella cavità toracica durante un concerto rock. Si tratta di una reazione che prescinde dal gusto musicale. Quando mi resi conto che ci sono schemi di onde fissi e che esiste una struttura di riflessione e di rifrazione che è totalmente spaziale, una specie di architettura acustica in ogni spazio dato in cui sia presente il suono, e che esiste un contenuto sonoro, essenzialmente una singola nota o frequenza risonante, latente in tutti gli spazi, allora sentii di aver individuato un nesso vitale fra il visibile e l'invisibile, fra un astratto fenomeno interiore e il mondo materiale esterno.

In questo consisteva il passaggio di cui avevo bisogno, sia personalmente che professionalmente, e questo portò al manifestarsi di molte cose che erano rimaste nascoste, incluso me stesso. C'era qui una forza elementare che stava fra l'essere una cosa e l'essere un'energia, una materia e un processo, qualcosa che andava dalla sottile sensazione data dall'esperienza di un grande brano musicale fino alla forza brutta che distrugge un oggetto fisico per mezzo di onde di compressione, come ogni genere di suono è in grado di fare. Tutto questo mi fornì una traccia con la quale avvicinarmi allo spazio, una guida per creare opere che includessero l'osservatore e coinvolgessero nella loro manifestazione il suo corpo, che esistessero in tutti i punti dello spazio simultaneamente, pur essendo percepibili soltanto localmente e individualmente. Iniziai a utilizzare la mia macchina da presa come una specie di microfono visivo. Cominciai a pensare in termini di registrazione di "campi" e non di "punti di vista".

Mi resi conto che si trattava sempre di un interno. Iniziai a vedere tutto come un campo, come un'installazione, a partire da una stanza di museo con le pareti piene di quadri, fino al fatto di stare seduto in casa nel pieno della notte a leggere un libro.

*Molte persone diffidano degli effetti fisici delle immagini e dei suoni elettronici. Qual è lo spazio che il corpo e la sensazione fisica hanno nel tuo lavoro e nella natura del mezzo che hai scelto?*

In un'epoca in cui, per tanto tempo, il corpo è stato bistrattato e/o rifiutato in quanto serio strumento di conoscenza, la fisicità di questi nuovi media è stata grossolanamente trascurata (nel cinema, per esempio, questo è dovuto alla preminenza dell'elemento letterario-teatrale). Esiste ancora un'enorme diffidenza nell'ambiente intellettuale circa le cose che parlano alla mente attraverso il corpo; è come se si temesse che questa direzione possa infine condurre a spalancare i cancelli chiusi della zona proibita delle energie emotive più profonde. A mio avviso, sono precisamente le emozioni l'elemento che si è perso, per cui è stato turbato l'equilibrio delle cose e non si verificherà mai troppo presto la restaurazione al giusto posto che compete loro in quanto manifestazioni supreme della mente umana. Sono ormai fin troppo evidenti i tranelli del sentimentalismo e della bassa sensualità. Come ha detto un filosofo americano, Jacob Needleman, non tenendo conto del lato emotivo della nostra natura, abbiamo voltato le spalle alle energie più forti del nostro essere, fonte della più umana fra le qualità, la compassione, senza la quale non è possibile alcuna autentica forza morale.

Proprio recentemente, durante un'intervista fatta a Kassel, l'intervistatore descriveva il mio come un lavoro che utilizzava "effetti, come avviene a Hollywood" sostenendo che, in qualche modo, questi fossero elementi che lo sminuivano, sensuali ed effimeri, perfino seducenti e, per questo motivo, pericolosi. E' assolutamente necessario rivedere i nostri vecchi modi di pensare che perpetuano la separazione fra mente e corpo. Questo atteggiamento nega gran parte della risposta della cultura mondiale ai problemi della mente, dell'essere e dell'io e, per esempio, nega la validità di cose come 2500 anni di storia del buddismo e il significato delle varie discipline di meditazione esistenti in tutto il mondo. Senza questo approccio alla conoscenza e al controllo della mente attraverso il corpo, scopriamo che, ironicamente, uno dei maggiori problemi che si presentano oggi all'Occidente nasce dalla mancanza di una mente sviluppata in una precisa direzione, trascurata a causa di un'enfasi esagerata sul corpo, trattato come immagine cosmetica che si autodefinisce, staccata da ogni altra funzione più profonda.

Sebbene sia vero che da un punto di vista intellettuale l'aspetto che sgomenta del meccanismo corporeo sia il fatto di essere puramente reattivo e soprattutto involontario, immediato e perciò isolato dai normali meccanismi dell'analisi razionale e del pensiero logico; sebbene sia vero che c'è una grande possibilità di manipolazione e di uso scorretto in opere che utilizzano la dimensione corporea, è anche vero che, in mancanza di un più ampio contesto culturale ben definito in rapporto al linguaggio delle immagini, ci sarà un proliferare di questo uso scorretto, vuoi a causa dell'incompetenza e degli equivoci che essa crea, vuoi a causa di abusi deliberati della forma che passano inosservati e non vengono sottoposti a critica. Si spera che questi aspetti siano soltanto il risultato di una situazione transitoria, in quanto ci stiamo allontanando dalla carta stampata e dalle formule letterarie per entrare nel mondo dell'immagine, e ci allontaniamo dal ragionamento deduttivo per andare verso matrici associative.

Una delle sfide più grandi della cultura attuale e, dal punto di vista politico, di urgente necessità, è come indurre le capacità analitiche ad entrare in rapporto con il

linguaggio dell'immagine, che è fisiologico e percettivo, un evento e non un oggetto, in costante cambiamento, che vive e cresce.

Come ha osservato Neil Postman, oggi, molti messaggi divulgati dai media si muovono in un ambito che prescinde dal distinguere il vero dal falso e sono di difficile accesso, oppure irrilevanti, di fronte ai tradizionali metodi logici e discorsivi messi in atto per stabilire la loro autenticità. Perfino una cultura universitaria non è sufficiente. In America, i produttori di pubblicità dell'era Reagan-Bush, come John Deaver e Roger Ailes, hanno approfittato con successo della circostanza di avere a che fare con una popolazione per gran parte ignorante del linguaggio dei media e priva degli strumenti necessari per leggere attentamente il contenuto di informazione che proviene dal suo medium dominante, la televisione, il che ha portato conseguenze politiche pericolose per il sistema democratico. Ed è significativo che le capacità richieste per decodificare con successo i messaggi commerciali e politici siano divenute di tipo associativo e provengano dal dominio dell'arte, e non dalla ragione. Questo dà nuova importanza al sapere e alla maestria dell'artista e al ruolo che ha l'educazione all'arte nella vita di tutti i giorni.

*Nel tuo lavoro ci sono elementi formali che si collegano alla tradizione europea, come i riferimenti alla pittura (Goya, Bosch, Vermeer, ed altri) e a particolari strutture tradizionali, come la pala d'altare (The City of Man, Nantes Triptych). Che interesse hai nel ripetere questi tipi di forme classiche?*

Mi considero appartenere a una lunga tradizione della pratica artistica, una tradizione che include il mio personale background europeo, ma anche la vasta gamma di culture orientali ed euro-asiatiche antiche che abbiamo conosciuto in questo scorcio di ventesimo secolo, e che abbraccia perfino il modello francese, tipico del XIX secolo, dell'avanguardia post-accademica con il suo rifiuto della tradizione. Credo che, dopo centocinquanta anni in cui si è praticato il rifiuto della tradizione, questo abbia prodotto conseguenze molto serie, anche se all'inizio è stato necessario. Soprattutto il nostro rapporto con la cultura orientale non dovrebbe essere sottovalutato. Non bisogna dimenticare che una delle pietre miliari del nostro secolo è stata la diffusione dell'antico sapere orientale in Occidente da parte di individui straordinari, come il maestro Zen giapponese D. T. Suzuki e lo storico dell'arte A. K. Coomaraswamy, originario dello Sri Lanka, un evento pari alla reintroduzione in Europa del pensiero dell'antica Grecia attraverso le traduzioni dei testi islamici dei Mori in Spagna. Il rapporto fra l'Europa e l'Oriente scorre in profondità e in passato è stato offuscato dagli sviluppi del Rinascimento e della successiva industrializzazione di massa. Nell'epoca dei viaggi aerei è facile dimenticare che è possibile andare a piedi dalla Kamchatka all'Iberia. C'erano missionari Buddisti a Gerusalemme ai tempi di Cristo, e l'apostolo Tommaso trascorse del tempo in India.

Per quanto riguarda il mio uso del trittico classico, la triplice immagine è una forma antica. Mi interessa il suo uso in quanto rimanda alla tradizione cristiana europea, come immagine che si sprigiona dalla cultura e di conseguenza risiede al di dentro, non è una cosa esterna, e per lo stesso motivo interessa alle tante persone che in Europa sono venute a vedere questo mio lavoro. Mi interessa meno il suo uso come citazione, o come "immagine appropriata", perché penso che se si procede troppo speditamente lungo quel sentiero sia facile rimanere affascinati dal meccani-

simo di citazione in se stesso e di per se stesso, e si perda il rispetto per il potere latente dell'oggetto e degli stessi materiali, per le profonde ragioni di mutamento che ci inducono in primo luogo ad appropriarcene.

Al di fuori di ragioni prettamente tecniche, quali il delicato equilibrio del numero tre ed il suo uso per un contrasto comparativo e per l'interazione - sia dal punto di vista visivo che, soprattutto, da quello temporale - negli ultimi tempi mi interessa la forma del trittico perché esso riflette una visione sociale e cosmologica del mondo: "Cielo - Terra - Inferi"; e perché la sua struttura tripartita è immagine della struttura della mente e della consapevolezza dell'uomo occidentale. Questi aspetti possono trasformarsi in energia attiva se applicati ad immagini di natura contemporanea.

*I tuoi videotape e le tue installazioni sono infusi di trasformazioni emblematiche ed immagini archetipiche. Alcune opere suggeriscono sogni del subconscio e ci riportano alle teorie di Jung, a cui ti sei riferito. Qual è il rapporto?*

Per prima cosa, penso che sia importante riconoscere che non è più tollerabile analizzare le cose soltanto sotto la prospettiva dei nostri punti di vista culturali locali, regionali o, addirittura, "occidentali" e "orientali". Alla fine del ventesimo secolo abbiamo in comune il fatto di occupare una posizione privilegiata, poiché abbiamo a nostra immediata disposizione vaste risorse intellettuali, come mai nessuno in passato, raccolte e ordinate in tutto il mondo per opera del lavoro assiduo di studiosi e traduttori nelle diverse discipline. Qualsiasi valutazione o analisi di una serie di idee, oggi, deve basarsi sulla loro localizzazione all'interno della cultura mondiale.

Il contributo che Freud, Jung e il movimento psicoanalitico europeo hanno dato è stato di grande importanza. Esso ha spalancato alla cultura occidentale, per la prima volta in molti secoli, le energie nascoste della mente umana. Carl Jung, in particolare, era più aperto agli aspetti della cultura mondiale e ai suoi antecedenti, e la sua teoria delle immagini archetipiche, come una specie di archeologia visuale della mente, rappresenta un modello molto efficace, con implicazioni importanti nella pratica artistica. Soprattutto rilevante è la nozione - componente base della cultura antica - che le immagini abbiano poteri di trasformazione all'interno dell'individuo stesso, che l'arte possa instaurare un processo di guarigione, di crescita o di organicità, in breve, che essa sia un ramo della conoscenza, un'epistemologia nel senso più profondo, e non una mera pratica estetica. La combinazione esplosiva di un approccio estetico estremamente limitato, con lo sviluppo enorme di un sistema commerciale basato sulle merci, è in gran parte responsabile dello stato depremente in cui versa il mondo dell'arte e della prevalenza, in questi ultimi dieci anni e più, di oggetti artistici vuoti, banali e frivoli.

Tuttavia, l'opera di Jung, Freud e degli altri deve anche essere vista alla luce di una storia mondiale. In questo senso, le culture dell'Asia, basate su concetti non materialistici, oltrepassano di gran lunga quelle europee in quanto a profondità e ampiezza di speculazione sulla natura della mente e dell'essere. Gli psicoanalisti della fine del secolo scorso rappresentarono un primo passo, primitivo ma già avanzato nei risultati, dell'Occidente verso lo svelamento della natura del mondo interiore. Il lavoro recente da parte di psicologi oggi esperti del pensiero orientale, come James Hillman, insieme alle conclusioni radicali circa la natura della materia (un

termine che è stato nella mente occidentale per così tanto tempo sinonimo dell'universo stesso) a cui sono pervenuti gli scienziati del ventesimo secolo, come Werner Heisenberg, rappresentano correnti di pensiero convergenti che ridefiniscono il mondo per includere realtà interiori che fanno slittare la scienza occidentale su un tracciato più vicino alle tradizioni orientali, indicando al tempo stesso che questo sviluppo delle idee è molto più ampio di quanto inizialmente abbiano descritto Freud e Jung. Secoli di raccolte di sutra, di testi e di scienza filosofica buddista sulla natura della mente, superano di gran lunga l'archivio viennese della Società Psicoanalitica. Gli antichi testi indiani e le speculazioni sulle teorie della rappresentazione oltrepassano in numero gli scritti degli intellettuali francesi contemporanei sullo stesso argomento. Non ci sono più scuse per ignorare il quadro generale, in tutti i campi, nella scienza, nella filosofia, come nella storia dell'arte.

*Perché ti interessa così tanto inquadrare gli individui sullo sfondo di correnti mistiche, di solito collegate a tradizioni religiose, piuttosto che prendere in considerazione i principali artisti del passato?*

In realtà riesco a individuare uno stretto rapporto fra gli artisti e i mistici più eminenti. Credo che il mio interesse per il misticismo emerga da certi miei problemi, inizialmente inconsci, nei confronti del concetto stesso di storia dell'arte. Più tardi sono arrivato a concludere che quello che avevo studiato a scuola, ciò che è chiamato comunemente "storia dell'arte", è frutto di una scelta casuale e non rappresenta un fatto reale. Esiste in quanto si è verificato, ma non perché ci sia un seppur vago e generale rapporto fra le opere considerate nel loro insieme. L'uso e la creazione delle immagini è così fondamentale per gli esseri umani, fin dall'inizio dei tempi, che deve essere preso in considerazione in quanto parte essenziale dell'esistenza dell'umanità, come il sesso. Quindi, se esiste questa propensione naturale a creare immagini, allora esisterà sempre questa cosa chiamata "storia dell'arte" e ci saranno sempre tanti prodotti artistici a seconda delle diverse forme, dei diversi generi e scopi, così come continueranno a nascere bambini. E non basta, la maggior parte delle espressioni creative elaborate sotto forma di immagini dagli esseri umani ne sarà necessariamente sempre esclusa.

Il libro di testo fondamentale che utilizzavo all'università, lo stesso che si usa ancora adesso, *La storia dell'arte* di Jansen, non ha mai contemplato l'arte giapponese, cinese o indiana, sebbene il suo titolo non fosse: "La storia dell'arte europea". Infatti, la maggior parte delle opere che mi è capitato di vedere durante i miei viaggi in Asia e nel sud del Pacifico, sia classiche che contemporanee, non vi erano mai prese in considerazione. Mentre altre cose venivano etichettate come "arte folkloristica" ed escluse.

Se gli intenti, l'essenza, gli scopi e la vera natura di queste espressioni creative sono così diversi e contraddittori, uno dei modi possibili per collegarli tutti fra loro e inserirli all'interno della stessa categoria o è casuale (nel senso che sono state tutte estrapolate dall'accumulazione lineare della storia), oppure è formale, vale a dire che esibiscono un certo tipo di forma fisica e non un altro: una forma di zoologia ed un approccio mutuato dal materialismo scientifico del XIX secolo. Quello che a mio avviso manca in questi libri è l'essenza della visione dell'artista, la connessione con i livelli più profondi della vita umana a cui si rivolgono tutti i grandi artisti che ammi-

ro, dal momento che le loro tecniche e i loro stili sono fattori secondari che esistono esclusivamente al servizio della "grande opera", la vera forza del loro risultato.

Quando iniziai a concentrarmi su questo aspetto, mi accorsi che quelli che a prima vista apparivano come barlumi di luce splendente, esplosioni di ispirazione trascendente sopra un campo arido, si collegavano in virtù di qualcosa che inconsciamente si percepiva al di sotto della superficie nota. Cominciai a seguire queste luci, senza preoccuparmi del resto, realizzando la mia propria "storia" alternativa, un'anti-storia piuttosto, dal momento in cui qualità essenziale di quello che stavo inseguendo era il fatto che sembrava esistere al di fuori del tempo storico. Pensavo che fosse qualcosa che non si potesse descrivere, priva di precedenti o di modelli. In seguito ebbi la percezione dell'esistenza di una storia consolidata, parallela e alternativa, che scorreva lungo la storia della religione, con descrizioni e prescrizioni molto elaborate a proposito di questi stati creativi che stavo cercando di comprendere. Mi immersi nelle opere della mistica, orientale e occidentale, e molto presto personaggi come Jelaluddin Rumi, Chuang Tzu, San Giovanni della Croce e Maestro Eckhardt iniziarono a incarnare ai miei occhi le qualità e la vera natura del lavoro dell'artista, che io sentivo essersi così confuso e distratto nel corso dell'espressione materiale attraverso la storia dei fatti umani.

*Esiste una differenza particolare fra misticismo occidentale e orientale tale da avere un certo rilievo sul tuo lavoro?*

Per prima cosa è necessario analizzare il termine "mistica". Nella cultura occidentale, il termine è impreciso: spesso ne fanno uso persone con scarsissima se non addirittura nessuna esperienza o conoscenza del soggetto e che vivono all'interno di una società priva di criteri e povera di una terminologia atta a giudicare o descrivere gli stati interiori. Dal punto di vista storico, il termine si è caricato di tutte le valenze collegate alla storia politica della Chiesa cristiana, la quale scoraggiava o reprimeva violentemente ogni genere di devianza dai canoni. In ultima analisi, la categoria comprende un'ampia gamma di individui che hanno fatto cose molto diverse, e oggi è diventato un termine omnicomprensivo per classificare chiunque faccia qualcosa di diverso.

Dal punto di vista storico, l'uso del termine si è diffuso ed è divenuto sempre più necessario via via che la cultura europea andava allontanandosi dalle sue origini pagane e sciamanistiche, considerando l'Inquisizione e la persecuzione delle "streghe" come l'ultima grande epurazione, dal momento che il corpo e l'energia femminile erano considerati l'estremo rifugio in cui queste forze risiedevano. Se si guarda al *rock and roll* e alla controcultura dei tardi anni Sessanta, è interessante individuare un *revival* di quello che la cultura occidentale ha tradizionalmente definito come tendenze "dionisiache". Questi fenomeni riguardavano, in concreto, proprio la riscoperta del corpo insieme col tentativo di scardinare (in America) l'etica protestante che l'aveva negato e di rimettere in discussione le tecniche corporali, a partire dalla forma base istintuale del sesso fino al più alto livello meditativo, in modo tale da attaccare il fondamento della tradizione intellettuale europea che fa risiedere le facoltà della ragione soltanto nella mente.

E' naturale che la maggior parte dei mistici più influenti nella tradizione occidentale siano europei. In America, ci vengono alla mente personaggi come Walt

Whitman e Madre Ann Lee degli Shakers ma, per la maggior parte, essi si dimostrano troppo affezionati alle utopie di riforma sociale che la promessa di un Nuovo Mondo portava con sé. I mistici europei, al contrario, erano in primo luogo catturati dalla visione individuale, sebbene molti di loro fossero dei riformatori e teorici di nuovi ordini sociali e politici.

Molti dei mistici europei erano ansiosi di reintegrare nella tradizione cristiana un antico insegnamento che ne era stato espulso fin dai primi secoli dopo Cristo: quello che tradizionalmente viene chiamato la *Via Negativa*, una dottrina e una pratica mutuata direttamente dai concetti religiosi orientali (dall'Induismo e dal Buddismo), presente negli insegnamenti degli Gnostici dell'era pre-cristiana e incarnata soprattutto in un personaggio oscuro e ambiguo, vissuto nel V secolo e chiamato Pseudo-Dionigi l'Areopagita, che era, con molta probabilità, un monaco siriano. I suoi insegnamenti sulla Gerarchia Celestiale – fu lui ad introdurre il termine – e sull'impossibilità di conoscere o descrivere Dio in modo diretto, divennero fondamentali per il più tardo movimento neo-platonico a partire dal XII secolo, e furono fonte di ispirazione per molti eminenti mistici quali l'anonimo autore inglese del testo classico del XIV secolo, che la descrisse nel titolo come “la nube della non-conoscenza” o come San Giovanni della Croce che la chiamò “la notte oscura dell'anima”.

Gli assiomi di base della *Via Negativa* sono: l'inconoscibilità di Dio; il concetto che Dio è totalmente “altro”, indipendente, completo; la natura di Dio non può essere afferrata dall'intelletto umano e Dio non può essere descritto in alcun modo; quando la mente umana cerca di affrontare la realtà divina, si svuota e si blocca e penetra la nube della non-conoscenza. Quando gli occhi sono impossibilitati a vedere, allora, l'unica cosa con la quale andare avanti è la fede, e l'unico vero modo di avvicinarsi a Dio viene dal di dentro. A partire da questo momento, la sola via per la quale Dio può essere raggiunto è l'amore. Attraverso l'amore l'anima si unisce a Dio, in un'unione non raramente descritta con la metafora del sesso estatico. La religione orientale la chiama illuminazione.

Dal momento che si ritiene che Dio risieda nell'individuo, molti aspetti legati alla fede individuale presentano una stretta somiglianza con i concetti e la pratica orientali. La *Via Negativa* rappresenta un luogo in cui la religione occidentale e quella orientale si incontrano su un terreno comune ma, attraverso il potere dell'Inquisizione e più tardi in altri modi, la *Via Negativa* è stata alla fine debellata dalla più consueta *Via Positiva* di oggi, un metodo affermativo che ascrive attributi positivi e umani, come il Bene e l'Onniscienza, all'immagine di un Dio trascendente. Sebbene rimanga ancora al di là della comprensione umana, il divino si collega al mondo umano in modo potente attraverso gli attributi espressi in termini di grandezza, una differenza quantitativa piuttosto che qualitativa.

Dopo aver impiegato tanto tempo nello studio delle religioni orientali e del misticismo islamico, e dopo aver rifiutato le mie stesse radici cristiane, fui tremendamente eccitato nello scoprire lo stesso filo correre lungo la mia personale storia culturale, qualcosa che non mi sarei mai sognato di trovare. Capii che il misticismo era una tendenza umana basilare piuttosto che uno specifico movimento storico, e questo mise in chiaro molti aspetti circa la natura universale dell'esperienza mistica, come l'essenza della creatività e dell'ispirazione, circa gli esiti dell'isolamento nei confronti della comunità e il ruolo del punto di vista individuale nella società, rendendo anche più chiara la mia propria pratica artistica. Faccio riferimento al ruolo

che svolge il mistico in quanto seguace di una *Via Negativa*, poiché le basi del mio lavoro risiedono nella inconoscibilità, nel dubbio, nel sentirsi perduti, nel fatto di porsi delle domande e non di cercare di dare delle risposte e, infine, nel riconoscimento che le mie opere più importanti sono scaturite dal fatto di non rendermi conto, in quel momento, di quello che stavo facendo. Questa è la forza del momento in cui stai per gettarti dalla scogliera giù nell'acqua e non ti curi se ci siano rocce sotto la superficie.

*Si nota nel tuo lavoro la diretta immissione di momenti fondamentali della vita umana come, per esempio, la nascita e la morte. Qual è il ruolo svolto da questi elementi autentici, spesso quasi documentaristici?*

Normalmente nella nostra società il video porta il peso del fattore verità. La maggior parte delle persone pensano che quello che si vede attraverso una telecamera sia la registrazione veritiera di un evento reale. Questa sensazione ha le sue radici in alcune caratteristiche del mezzo, come la possibilità di mostrare un'immagine "dal vivo", che è spesso descritta dal punto di vista figurativo come una qualità di "immediatezza": c'è differenza nel mostrare un quadro che raffigura una donna che partorisce piuttosto che trasmettere le immagini dell'evento reale.

Sono convinto da molto tempo che l'arte contemporanea, come la filosofia, abbia trascurato le energie fondamentali del nostro essere. Concetti come quello di "progresso" delle idee hanno tralasciato temi così essenziali come la nascita e la morte, che pure sono i grandi temi di tanta parte dell'espressione creativa dell'uomo.

Dal momento che così gran parte del mio lavoro ha a che fare con l'azione del *vedere*, nel senso più vasto, mi sono reso conto che registrazioni rozze e dirette nel nostro contesto abituale possono avere una grande forza. Queste esperienze essenziali sono universali, profonde e misteriose, e giacciono come equazioni irrisolte nella società contemporanea, lasciate in un angolo della scrivania del matematico, dal momento che sono irrisolvibili con i metodi della matematica di uso corrente. Ma questo è il punto, si tratta di misteri nel vero senso della parola, che non sono intesi per essere risolti ma, piuttosto, sperimentati e vissuti. Questa è la natura del loro potenziale conoscitivo. E' mia speranza che per le generazioni future queste immagini perderanno il loro potere di shock, perché credo che in qualche modo questo offuschi la vera essenza della loro natura, anche se oggi lo shock come risposta è un metro necessario per misurare quanto si sia allontanata la società industriale dalle sorgenti della vita. Queste *immagini potenti* sono come richiami al risveglio, ed io credo che oggi si senta il bisogno di risvegliare il corpo prima di essere in grado di risvegliare la mente.

A dispetto del furibondo attacco delle immagini dei media che ci colpiscono incessantemente; distorcendo le nostre percezioni, mantengo ancora una grande fede nel potere intrinseco delle immagini (e per immagini intendo l'informazione che ci arriva attraverso la vista, l'udito e tutte le modalità sensorie). Le immagini che abbiamo creato nel corso della storia e della preistoria sono nostre compagne e guide, esseri indipendenti con una loro propria vita ed entità. Per gli antichi Greci, una delle domande principali che alimentava ogni speculazione filosofica era come distinguere cosa è vivo e cosa non lo è, chi è fornito di "psiche" e chi no. Per la

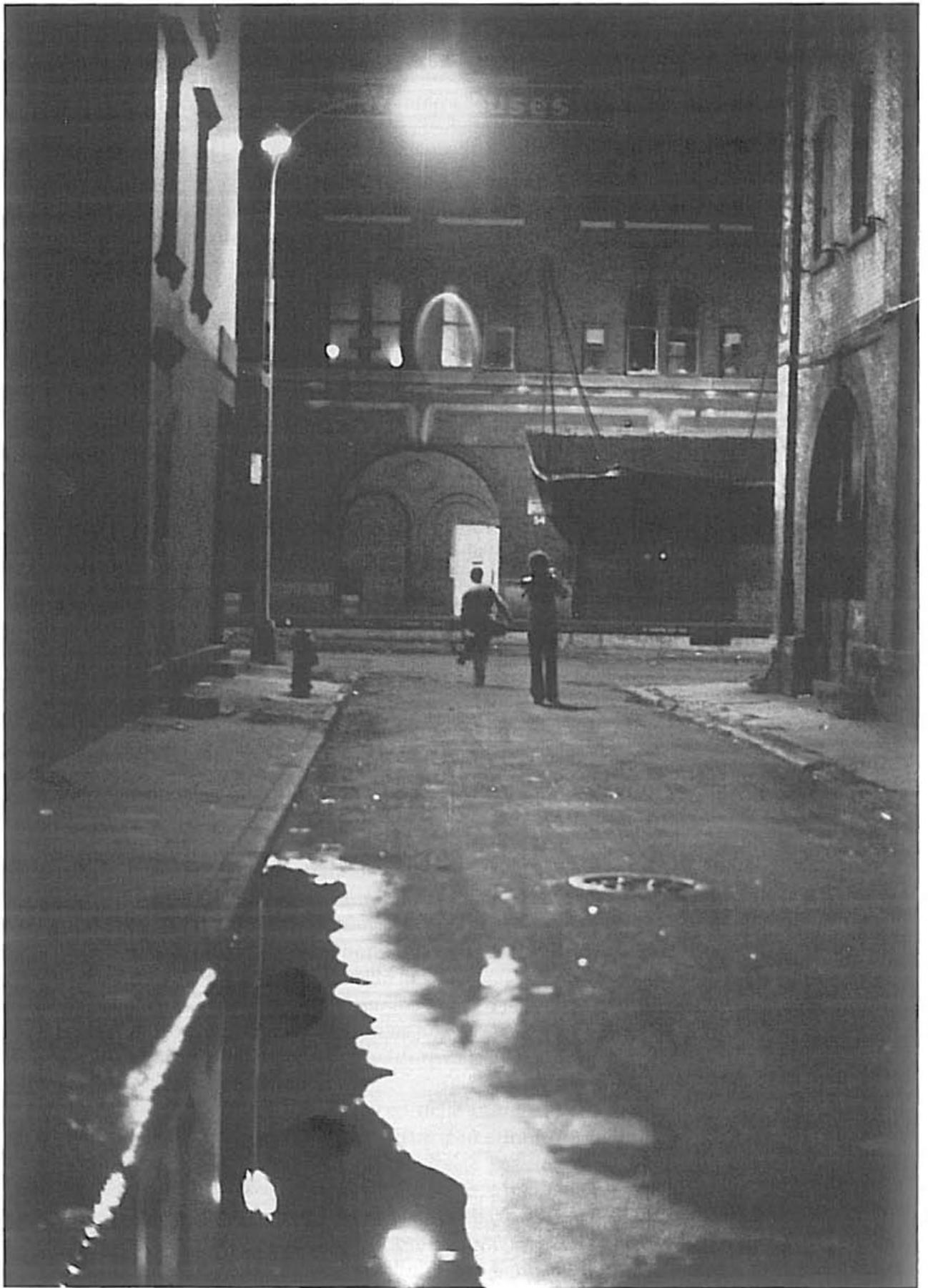
scienza moderna, la domanda si è trasformata in: chi ha una mente? Questo restringimento dei parametri al regno del pensiero, soprattutto del pensiero umano, alimenta un atteggiamento che ci separa dalla natura e dalla totalità del nostro essere e che produce conseguenze disastrose: fa sì che la natura sia violentata e sfruttata, che gli animali possano essere uccisi, macellati e perfino torturati senza che ci siano conseguenze morali, o almeno senza alcuna cornice rituale.

A mio avviso, uno degli eventi più decisivi degli ultimi centocinquanta anni è l'animazione dell'immagine, l'avvento dell'immagine in movimento. Questa introduzione del tempo nell'arte visiva può considerarsi tanto determinante quanto l'affermazione della prospettiva da parte di Brunelleschi e la rappresentazione dello spazio pittorico tridimensionale. Le immagini oggi hanno una forma quadri-dimensionale e hanno una vita propria, un comportamento, sono in possesso di un'esistenza al passo con il tempo dei nostri propri pensieri ed immaginazioni: nascono, crescono, si modificano e muoiono. Una delle caratteristiche proprie degli esseri viventi è di possedere molti "io", identità molteplici fatte di tanti momenti contraddittori e tutti capaci di trasformazioni costanti, all'istante, nel presente, ma anche retrospettivamente e nel futuro. Questo per me è la cosa più eccitante del lavoro dell'artista in questo momento storico, ed è anche la responsabilità maggiore. Mi ha insegnato che il vero materiale grezzo non sono la telecamera e il monitor, ma il tempo e l'esperienza stessa, e che il vero luogo in cui esiste l'opera non è la superficie dello schermo o lo spazio racchiuso dalle mura della stanza, ma la mente e il cuore della persona che la osserva. E' là che tutte le immagini vivono.

17 settembre 1992

In: *BILL VIOLA. Unseen Images*, a cura di Marie Luise Syring, catalogo in tre lingue (inglese, francese e tedesco) della mostra itinerante (Düsseldorf, Stoccolma, Madrid, Losanna, Londra), Düsseldorf, Verlag und Offsetdruckerei R. Meyer, 1992, pp. 93-98. Titolo originale del testo: *Gespräch Mit Bill Viola*.

Traduzione di Michela Giovannelli



Bill Viola e John Driscoll durante le riprese a New York di *Sodium Vapor*, 1979. Foto: Kira Perov.