

Angela Grando

Doutora e Mestre pela Université de Paris I – Sorbonne, historiadora e crítica de arte. Pesquisadora e professora do Centro de Artes da UFES, Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGA/UFES.

Bill Viola, ‘escultor do tempo’ – um xamã da imagem

RESUMO

Dentro do arco geral do trabalho do videoartista Bill Viola, propomos uma abordagem à relação entre a energia visível investida de uma espécie de “fragmento de memória existencial” em sua imagem videográfica e a imagem mnemótica de Aby Warburg, investida de uma temporalidade complexa, perpetuada na memória cultural.

Palavras-chave: *Bill Viola, imagem videográfica, Pathosformel*

ABSTRACT

Within the general field of video artist Bill Viola’s work, we propose an approach to the relationship between a visible energy in his videographic image, invested with some kind of “fragment of an existential memory”, and the mnemonic image of Aby Warburg, invested with a complex temporality and extended from his reference of the past and his symptomatic future, perpetuated in one cultural memory.

Keywords: *Bill Viola, videographic image, Pathosformel*

¹ Bill Viola. In: *Catalogue de l'exposition Bill Viola, sous la direction scientifique de Jérôme Neutres*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2014, p.44.

“Eu nasci com o vídeo”¹: tal é a certidão de nascimento do “escultor do tempo” Bill Viola. De fato, esse videoartista tem certamente uma data de aniversário oficial no inverno de 1951 em Nova York. E ele tem, no círculo dos primeiros, o gênio para engendrar um campo de energia e acesso para além do sentido imediato – visto que a percepção videográfica de seus trabalhos obriga a uma atenção especialmente longa, uma espera imersiva a cada instante, a cada imagem que antecipa virtualmente seu desenvolvimento futuro e lembra seus gestos precedentes. Nesse ponto ele tece uma história crítica das imagens, que, em uma abordagem muito pessoal e subjetiva da percepção, do autoconhecimento e da memória, logo alçaria a uma estatura artístico-filosófica de investigação das emoções humanas como índices da forma de estar no mundo.

Digamos que a questão de sua pesquisa seja o *sentido* da vida, no que se poderia chamar a “vida das imagens”. Cada trabalho deve trazer as marcas de um processo que reponha e atualize o sentido de estados de consciência. O que se oferece a nós não se deixa enredar no jogo das belas impressões, ao contrário, nos exige também um trabalho para se chegar a um sentido, para lidar com a obra que não aceita a harmonia das certezas preestabelecidas e questiona os enigmas do sublime. Afirma Schiller:

Na presença do belo, a razão e a sensibilidade se encontram em harmonia e é por causa desta harmonia que o belo nos atrai [...] em presença do sublime, ao contrário, a razão e a sensibilidade não estão em harmonia e é precisamente esta contradição entre uma e outra que faz a distinção do sublime, sua irresistível ação sobre nossa alma.²

² Sobre esta reflexão: Friedrich Schiller. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: editora Autêntica, 2011, p. 27.

É nesse ponto que Viola perfura camadas sombrias ou luminosas do inconsciente e contagia sua obra, da primeira à última, esgarçando uma experiência primitiva como aquela que, ainda na infância, o fez questionar as profundezas do ser em suas infinitas variações em forma de meditação sobre vida e morte: quando ele tinha seis anos caiu de um barco e permaneceu submerso, quase se afogando. Relata que, perdendo a consciência, sentiu uma plenitude total, e viu sob a água algumas imagens de uma beleza extraordinária, a que, a partir daí, não cessou de recorrer. Trabalhar com imagens significa para Viola trabalhar na encruzilhada, não somente entre o real e o transreal, mas também entre o individual e o coletivo; ou ainda lançar mão da metáfora, converter uma experiência, tirá-la da situação de coisa natural e/ou real para transformá-la em “agentes ativos” da pulsação de um trabalho. É sob esse eixo que, no final dos anos 1990, condensa em

imagens de vídeo a trágica morte de sua mãe. Atingida por um derrame cerebral, ela entrou em coma e sobreviveu três meses, “com tubos e cabos”, em um leito de hospital.

Experiência que Viola transforma em obsessivo objeto de análise e de reflexão sobre a sobrevivência, encarnada na continuidade do visível das imagens. Isso aparece de forma exemplar em *Heaven and earth*, 1992, video-escultura constituída por duas peças de madeira, tal como uma coluna que se estenda do chão ao teto, mas interseccionada ao meio, comportando no vão dois monitores de vídeo que se faceiam, sem, no entanto, se tocarem. A imagem de cima mostra em *close up* uma velha senhora morrendo; a imagem de baixo, também em *close up*, um recém-nascido. As imagens, inseridas em telas de vidro, são silenciosas e em preto e branco. Como ambas as telas são de vidro, cada uma delas reflete a imagem da outra – da mesma forma que a vida e a morte se refletem e se contêm uma na outra.

Numa entrevista ao historiador da arte Hans Belting, o videoartista detalha o impasse daquela vivência na qual experimenta, ao mesmo tempo, a morte da mãe e o nascimento do seu filho. “Meu único recurso para sobreviver”, ele diz, “consistiu em capturar minha câmera de vídeo, minha fonte particular de segurança e realidade, e gravar a imagem de minha mãe em seu leito de morte; encontrar-me com a imagem mais terrível e inaceitável que eu poderia imaginar”³. No longo do diálogo com Belting, Bill Viola tece a dificuldade de retomar o trabalho de estúdio, pois estava naquele período justamente trabalhando nos vídeos filmados em longas viagens nas quais percorreu o deserto do Saara (em 1979 e no final dos anos 1980) com sua colaboradora de trabalho e companheira de vida, Kyra Perov. “Pela primeira vez”, diz Viola, “minha vida pessoal passou sob meus olhos: meus pais, meus filhos, Kira [...]”; conta sobre a necessidade de rever as imagens que havia gravado da mãe no leito do hospital e “tudo aparecia num mesmo monitor [...], era como criar uma fenda enorme que iria esgarçando minha vida”. E continua: “Como uma bofetada, me dei conta de que a vida é muito mais profunda do que a tinha imaginado, e de que... (aqui Bill Viola é interrompido por Belting, que termina a frase: “... e de que a arte também deveria tratar a vida?”)⁴.

Sabemos que a conexão entre arte e vida é tratada por Viola na sua longa investigação “do eu físico e espiritual” e que, segundo ele próprio, com a videoinstalação *Room for St. John of the Cross* (1983), (Imagem1), impactada pela leitura desse carmelita espanhol do século XVI, sua experiência permitiu uma decisiva descoberta, digamos, kantiana: o tempo não é um dado,



Imagem 1: Bill Viola, *Room for St. John of the Cross*, video/sound installation, 1983

³ WALSH, John (Concep.). *Bill Viola: Las pasiones*. Madrid: Fundación “la Caixa”, 2004, p. 153.

⁴ Ibid.; p.152.

⁵ Entre os dados apriorísticos, “o tempo não é algo que exista em si ou que seja inerente às coisas como uma determinação objectiva e que, por conseguinte, subsista, quando se abstrai de todas as condições subjectivas da intuição das coisas.”

“O tempo não é mais do que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior.” KANT, Immanuel. “Estética transcendental; Segunda secção: Do tempo”. In: *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, 2ª ed.; de §4 A31 B46 até §8 A49 B73; p. 70-87. Abordamos essa questão in: Grando, Angela; Barreto, Waldir. “O tempo interno da arte: Aby Warburg e Bill Viola”. In: *Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2013.

⁶ DUQUE, Félix. “Bill Viola versus Hegel: tecnoiconodulía contra lógica iconoclasta”. In: KUSPIT, Donald (Ed.). *Arte digital y videoarte: transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 139-195.

⁷ BELTING, Hans; VIOLA, Bill. Conversación. In: WALSH, John (Concep.). *Bill Viola: Las pasiones*. Madrid: Fundación “la Caixa”, 2004, p. 157.

senão uma consciência⁵. Essa sensibilidade para além do sentido imediato, a poética católica de San Juan de La Cruz, o budismo zen, algo do sufismo, assim como visitas às Ilhas Salomão, Indonésia, Japão, Austrália, Fiji, Tunísia, Índia etc., tudo isso mesclado por um sincretismo californiano voltado para uma fusão holística entre arte, filosofia e religião, como pintura, cinema, música, teatro e escuta sensível do mundo, direcionou Viola à exploração da percepção como método de autoconhecimento das questões limítrofes do ser humano, como nascimento e morte, beleza e horror. Filosoficamente, seu trabalho foi se convertendo em uma espécie de “sismógrafo” do seu tempo, para usar o termo com que ele é classificado pelo filósofo espanhol Félix Duque⁶, que, por sua vez, o tomara de empréstimo ao modo como o historiador alemão Aby Warburg tratava dois de seus principais inspiradores: Burckhardt e Nietzsche. Outrossim, na sequência de seu diálogo com Belting, Viola prossegue essa questão:

[...] se eu não tivesse estudado as tradições dos poetas e dos místicos no momento em que eu comecei com o vídeo, eu penso que poderia não ter feito muito progresso. Essas particularidades me deram a linguagem para compreender o que eu realmente estava vendo. Um dos fios comuns em todas essas tradições, entrecortando diversas culturas, é a ideia de que tudo à nossa frente é meramente um mundo de aparências. É apenas a superfície – não a verdadeira realidade. Se você é pego pela superfície, então você fica na superfície. Sua visão é imprecisa – os sentidos transmitem informações ilusórias, traduções unidimensionais. Mais do que descartar essas traduções, o desafio é compreender e ampliar sensorialmente a experiência porque você precisa da linguagem dos sentidos para auxiliar a decifrar essas distorções na superfície e penetrar através das conexões submersas. Então eu penso que foi a vivacidade da representação na imagem do vídeo, combinado com a isolada distância da percepção, e provido de um quarto escuro de edição, que me deu a habilidade de ver essas imagens do dia a dia de um modo profundamente simbólico. Minha mãe passando (ou indo) fez dessa percepção (ou visão) uma realidade. Eu posso conectar isto com meus interesses nas ciências da percepção e cognição, junto as tradições espirituais, para realizar essas gravações que foram elementos ativos. Elas não eram apenas frias, memórias gravadas, objetos duros (ou sólidos), ou ‘fatos’ visuais. Elas se tornaram agentes ativos. E quando são recombinações, você está recombinações os elementos básicos do simbólico e metafórico domínio da vida. Acho que este é o verdadeiro meio da minha arte. (WALSH, 2004, p.157)⁷

Esse “meio” ou essa maneira de reformular a *memória* dentro do fluxo das imagens em movimento significa para Viola ver o mundo, de algum modo, em um estado tanto simbólico como metafórico, entre o corpóreo e o in-



Imagem 2: (esquerda) Tommaso di Cristofano (Masolino), *Cristo in Pietà* (detalhe), 1424. (direita) Bill Viola, *Emergence*, Vídeo /sound installation, 2000.

corpóreo. Já nos primeiros anos da década de 1980, portanto, seu trabalho abarca uma profunda busca do eu, sobretudo *The Theater of Memory* [1885], emprega uma tecnologia sofisticada (às vezes misturando filme com vídeo), se diferencia de sua produção dos anos 1970, com vídeos *single-channel* e, sobretudo, da demanda imanente das questões espaciais que caracterizavam quase hegemonicamente aquele momento pós-minimalista da arte contemporânea. Não vamos evocar todas as vídeos séries da produção de Viola, de 1970 ao momento atual, o repertório é potencialmente extenso: narrativas pessoais, espaço escultural, vídeo conceitual, instalações, projeções, mais recentemente telas de plasma e mesmo peças sonoras, entre outras. O que particularmente nos interessa aqui é a sua questão investigativa de pensar imagens no procedimento compositivo do *tempo* na videoarte, pois como o próprio Viola afirma, “[...] a essência da mídia visual é o tempo [...]”⁸. Como pode uma imagem carregar-se de tempo? Nessa perspectiva, a imagem em Viola pode abarcar um equivalente epistemológico do princípio de sobrevivência do passado (*Nachleben*) proposto por Aby Warburg?

Postulado central do pensamento warburgiano, a imagem constitui um “fenômeno antropológico total”, fluxo produzido pela memória coletiva como consciência perene do tempo, simultânea à sua forma possível. Nessa questão, uma imagem evoca no espectador outras imagens, tanto da sua memória pessoal, consciente ou não, como da memória coletiva, formulada ou não. Do mesmo modo, acreditamos, cada vídeo de Viola pode ser considerado uma espécie de “fragmento de memória existencial”, como disse Hans Belting.

Para Bill Viola, a videoarte é um meio de expressão intensamente pessoal como meio de transformação para ele próprio, como criador, e para os espectadores, por meio de uma experiência aprofundada do mundo e do

⁸ Bill Viola numa entrevista a Octavio Zaya para *El Paseante*, n° 12, 1989. Citado por: BAIGORRI, Laura. *Vídeo: primera etapa (el vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70)*. Madrid: Brumaria 4, 2007, 3ª ed.; p. 203.

⁹ WALSH, John (Concep.). *Bill Viola: Las pasiones*. Madrid: Fundación “la Caixa”, 2004, p. 159.

¹⁰ Bill Viola participou junto com um grupo de historiadores da arte e outros especialistas que trabalharam – tal qual formulado por Salvatore Settis e Michael Roth, ambos do Getty Institute – com a questão central, abrangendo o modo em que podem representar-se os extremos emocionais nos quais a capacidade de refletir, de fato, se perde. In: WALSH, John (Concep.). *Bill Viola: Las pasiones*. Madrid: Fundación “la Caixa”, 2004, p. 19.

eu. Constrói uma possibilidade de pensar, camadas de sentido, ou como ele costuma dizer: “O que está bem na frente de nós agora é um mundo de pura aparência. É apenas uma superfície – não a verdadeira realidade”. Esse voo metafísico ou verdade fundamental é provavelmente o que devem ter lhe sussurrado os monges tibetanos que frequentou no Ladakh em 1982, e cujo ensinamento lhe foi essencial. Segundo ele, muito do seu trabalho, “[...] em um vasto senso, pode ser retraçado ao tempo [...]” em que viveu em Florença, de 1974 a 1976⁹. De fato, Viola faz parte dos raros artistas contemporâneos que desenvolveram pesquisa no Museu dos Ofícios de Florença. Como pintor ou como escultor, ele passa horas a denegrir cadernos de desenho. Nas paredes de sua vasta biblioteca estão cartões postais de Giotto, Goya e Bosch, entre tantos outros. Como estão, também, naquele espaço de trabalho, lado a lado, livros sobre o Islã e sobre a Ásia. É quase como se a inevitável dimensão temporal da experiência humana se convertesse na base da estética transcendental da investigação metafísica de sua produção videográfica – a sobrevivência da imagem ao longo da história da arte e da cultura como motriz de humanidade (Imagem 2).

Em 1998 Viola foi convidado, juntamente com historiadores da arte e outros especialistas, pelo Getty Research Institute de Los Angeles, para participar de um seminário de pesquisa dedicado ao tema da expressão das paixões¹⁰. Viola levou para o Getty Institute os textos orientais que guardava em sua biblioteca de Long Beach, e que estava lendo havia alguns anos. Ali aprofunda seu interesse pelos místicos cristãos do final da Idade Média, como San Juan de La Cruz, e pesquisa a literatura crítica moderna sobre a devoção medieval e a representação da emoção na história da arte, em sua maior parte algo novo para ele.

Logo após o fim desse seminário, foi contemplado com um ano de residência investigativa nesse instituto, o que lhe rendeu o escopo definitivo para a ideia da série *The Passions*. No Getty Institute, sua rigorosa pesquisa sobre a iconografia artística medieval, especialmente da tradição flamenga, concentrou-se na busca de uma natureza passional e de uma qualidade expressiva historicamente válida naquelas imagens, cujo valor antropológico se revelasse reconhecível a qualquer afecção antiga ou contemporânea, não por ser virtuosamente reproduzido ou traduzido em termos linguísticos, mas por estar dotado de uma motriz interior que lhe permitia sobreviver aos séculos, ainda que precária ou misteriosamente, como uma fórmula dinâmica e periodicamente revivível, ainda que sob formas e semânticas diferentes. Até 2003, *The Passions* produziu um conjunto fundador de vinte

vídeos, todavia em curso. Nos primeiros meses daquele mesmo ano era possível visitar, no Getty Museum, a exposição *The Passions* de Bill Viola¹¹. Os resultados de seu período de estudos no Getty ganham corpo nos vídeos expostos na mostra – as imagens, na maioria inspiradas em pinturas religiosas no século XV e XVI, refletem *emoções* humanas em tempo extremo. Sobre essa mostra, o filósofo italiano Giorgio Agambem relata:

À primeira vista, as imagens sobre a tela pareciam imóveis, mas, depois de alguns segundos, elas começavam, quase imperceptivelmente, a se tornar animadas. O espectador percebia então que, na verdade, elas tinham estado o tempo todo em movimento e que somente a extrema lentidão, dilatando o movimento, as fazia parecer imóveis. Isso explica as impressões, simultâneas, de familiaridade e estranhamento que as imagens suscitavam. Era como se, entrando nas salas de um museu onde estavam expostas as telas de antigos mestres, estas comessem miraculosamente a se mover.¹²

As imagens são, portanto, um elemento marcadamente histórico e nesse ponto, se referindo à exposição de vídeos *The Passions*, Belting diz ao autor:

Em termos de pintura seus trabalhos recentes não apenas evocam um tipo obsoleto de imagem de retrato realista como você ainda os oferece, em dípticos e trípticos, formas antigas que ocorrem anteriormente na história da arte. Você reúne um grupo inteiro de faces em uma única imagem no trabalho *Six heads*, como nos estudos dos velhos mestres.¹³

Nesses novos trabalhos em vídeo, Viola luta com um dos problemas mais antigos da arte: como transmitir o poder e a complexidade das emoções, descrevendo os rostos e corpos de modelos. Nesse seu diálogo com Belting, e se referindo à pintura *Mater Dolorosa* de Dieric Bouts, (Imagem 3), diz: “Havia no detalhamento de precisão realista do pintor Nórdico lágrimas que desciam dos olhos vermelhos e inchados da Madonna, e [...] comecei a soluçar incontrolavelmente. Não conseguia parar [...]”¹⁴. O que faz chorar na frente de imagens?

Bill Viola em sua série *Passions* disponibiliza o exemplo de um olhar, o poder da paixão e o despertar da sensibilidade que os velhos mestres, que o antecederam, podem manter ao longo da história. Ele capta a essência do que o tocou – não os detalhes, mas a luz, um movimento, expressões, uma composição que ele retorna em outras. Processo de teatralidade que se faz sobre uma tecnologia digital avançada para desprender o tempo da pintura – colocar o tempo na imagem.

¹¹ Além das 12 obras da série de *Paixões*, a exposição também incluía *Cinco anjos para o milênio*, instalação marcante da trajetória de Viola num ambiente envolvente de imagem e som.

¹² AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012, p. 19.

¹³ WALSH, John (Concep.). *Bill Viola: Las pasiones*. Madrid: Fundación “la Caixa”, 2004, p. 157.

¹⁴ *Ibid.*; p.161.

Esse processo, possuidor de uma ampla escala de possibilidades de expressão, lida com uma espécie de “forma histórica de energia” contida na imagem, perpetuada pela memória cultural, que possui o seu equivalente epistemológico no difícil princípio de *sobrevivência do antigo*, formulado por Aby Warburg durante as primeiras décadas do século XX. À “sobrevivência”, Warburg chamou *Nachleben*; à “fórmula do pathos”, *Pathosformel*, conceito que sedimenta espécies de condensados de energia, que ressurgem na arte e na cultura formando correntes de continuidade e transformação.

¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012, p. 36-37.

¹⁶ O ensaio sobre a memória *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* foi publicado por Richard Semon em Leipzig, 1904.

Pode-se dizer que a descoberta de Warburg é que, ao lado da *Nachleben* fisiológica (a persistência das imagens retinianas), há uma *Nachleben* histórica das imagens ligada à permanência de sua carga mnésica, que as constitui como ‘dinamogramas’.¹⁵

De todas as categorias criadas pelo projeto interdisciplinar de Warburg, o neologismo *Dynamogramm* (inspirado no conceito de “engrama mnemótico” estabelecido pelo biólogo Richard Semon¹⁶, e nas teorias sobre *empatia* que



Imagem 3: (acima) *Taller de Dieric Bouts, Mater Dolorosa y Cristo coronado con espinas*, díptico, 1475-1500. (abaixo) Bill Viola, *Four hands*, Políptico de Vídeo montado sobre estante, 22,9 x 129,5 x 20,3cm. 2001.

estavam simultaneamente sendo trabalhadas por Wilhelm Worringer)¹⁷ foi a menos elucidada por ele e seus seguidores. Nela, no entanto, se condensam e se justificam os fundamentos de todo o seu sistema, a *Nachleben* e a *Pathosformel*. Quer dizer, as fórmulas do *pathos* são sobreviventes dentro de um pulso temporal, um ciclo episódico, que ele chamou de dinamograma. Cada novo vídeo criado para integrar a série *The Passions* funciona como um exemplar desta espécie de “fragmento de memória existencial” (para usar as palavras do historiador alemão Hans Belting) já pensado por Warburg. As imagens de Viola buscam um certo grau de modificação, de transformação, de efeito e, portanto, de consequência no espectador muito distinto daquele pretendido pelas estratégias mais comuns à arte contemporânea, como a participação e a interação. Para além (ou aquém) dos sentidos (e, por isso, o espectador é ao mesmo tempo requisitado e contido pela imagem, que ao mesmo tempo é interativa e contemplativa), seus vídeos pretendem “ser continuados” numa esfera íntima, interior e subjetiva de cada espectador. Este progresso interno de suas imagens deve ser produto simultâneo da consciência e da memória, fruto de um presente e de um passado simultaneamente ativados, como dinamogramas antigos reanimados na forma de uma sintomatologia atual. Tanto em Warburg como em Viola, “o *Dynamogramm* visa, portanto, uma forma de energia histórica, uma forma do tempo”¹⁸.

Ambos reivindicam a sobrevivência como uma motriz tipicamente histórica e, na mesma medida, a imagem como “o lugar privilegiado de todas as sobrevivências culturais”¹⁹.

O ponto focal em *The Passions* demonstra que, quando se nos põem ante uma imagem, estamos frente a um tempo de apreciação desta imagem, decerto, mas também, sobretudo e vigorosamente diante da temporalidade complexa e estendida de seu pretérito referencial e de seu futuro sintomático, porque “somos bases de dados viventes que armazenam imagens”, disse Viola, movimentos sedimentados ou cristalizados das expressões físicas ou psíquicas intensificadas de uma cultura. Para ele, toda imagem impõe, para além de sua presença fenomênica e de sua semântica simbólica, a exigência ritualística do seu “poder mito-poético”.

Esta era também a principal premissa de Warburg. Induzido por uma entrevista de 1986, o cineasta Jean-Paul Fargier chegou a afirmar que, em Viola, “a questão crucial de todo o seu trabalho não é o tempo, como se costuma dizer, na falta de coisa melhor, por preguiça teórica, e como ele próprio diz demonstrando todo o contrário, mas o espaço”²⁰. A prematuridade desta afirmação é justificável. Deve-se, sobretudo, ao fato de que ele ainda se

¹⁷A tese de doutorado *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, defendida por Worringer em Berna, foi publicada em Neuwied como dissertação em 1907, e em Munich como livro em 1908.

¹⁸DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 157.

¹⁹*Ibid.*; p.151.

²⁰“C’est que la question cruciale de tout son travail n’est pas le temps, comme on le dit souvent, faute de mieux, par paresse théorique, et comme il le dit lui-même, tout en démontrant par ailleurs le contraire, mais *l’espace*”. FARGIER, Jean-Paul. “Entretien avec Bill Viola: L’espace a pleine dent”. In: FARGIER, Jean-Paul (Dir.). *Où va la vidéo?*, Cahiers du Cinéma, Hors-série n° 13. Paris: Éditions de l’Étoile, Paris, 1986, p. 74-75.

Imagem 4: (esquerda) Bill Viola , *The Greeting*, Vídeo /sound installation (detalhe), 1995. (direita) Jacopo Carrucci (Pontormo), *La Visitación*, óleo s/ tela, 292x156cm, 1528.



²¹ BAIGORRI, Laura. *Vídeo: primera etapa (el vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70)*. Madrid: Brumaria, 2007, 3ª ed.; p. 148.

²² NEUMAIER, Otto. "Space, time, vídeo, Viola". In: TOWNSEND, Chris (Ed.). *The art of Bill Viola*. London: Thames & Hudson, 2004, p. 47.

²³ ROSS, David. A.; SELLARS, Peter (Curators). *Bill Viola: A Twenty-Five-Year Survey*. Exhibition itinerary catalogue: November 2, 1997 – January 16, 2000. New York / Paris: Whitney Museum / Flammarion, 1997, p. 56.

referia àquele videoartista que buscava elaborar a descoberta feita com *Room for St. John of the Cross*, muito anterior a *The Passions*, e permeada de investigações sobre os sistemas fisiológicos da percepção humana, a experimentação tecnológica²¹, assim como muito interessada em aspectos inclusive psicológicos ligados à sonoridade, na esteira aberta por Nam June Paik. Viola explorou, então, prioritariamente aspectos espaciais, intimamente associados às ideias de instalação e de performance²² – quando as videoinstalações utilizando o sistema CCTV costumavam ser chamadas, inclusive, de “video-environments”, comuns à grande parte da geração formada por Dan Graham, Bruce Nauman, Taka Limura, Gary Hill, David Hall, Wolf Vostell, Peter Campus e tantos outros. Ainda assim, trabalhos que, se comparados a *The Passions*, podem nos parecer muito mais videotapes de performances do que peças videográficas propriamente ditas, como *The space between the teeth* (1976), por exemplo, já se estruturam a partir de uma questão mais temporal do que espacial, explorada segundo uma aceleração proporcionalmente desenvolvida em uma alternância que aplica relações temporais, matematicamente derivadas com a ajuda de uma então novíssima ferramenta editorial de computador²³.

Apenas três anos após a entrevista concedida a Fargier, o próprio Viola não deixaria mais dúvidas ao crítico de arte e curador espanhol Octavio Zaya: “Se eu quisesse, poderia ter feito minhas obras com a fotografia e a pintura, mas me sinto atraído a trabalhar com o vídeo, porque é a expres-

são do tempo”²⁴. O tempo convertido numa forma de recurso para ver a história como manifestação presente, ainda que a partir de uma eventual memória do passado, é o que já vinha sendo elaborado na montagem de seus trabalhos como em *The Greeting*, (Imagem 4), exposto na Bienal de Veneza em 1995. O espectador que tivesse familiaridade com a história da arte reconheceria em *The Greeting*, *La visitazione* de Pontormo. Entretanto, as figuras femininas que estão abraçadas no mestre de Carmignano vão estar, em Viola, carregadas no tempo em movimento e obrigar ao espectador, a uma atenção e a uma espera essencialmente longa para interagir com a transformação que habita à própria natureza dessas imagens. Se o tema iconográfico foi recomposto, as imagens “estão carregadas de tempo até quase explodir” e esta saturação e a lentidão da transformação – onde cada imagem anuncia o movimento futuro pelo deslocamento do precedente, constitui sua especificidade sublimar.

Na maioria das cenas que comporá em torno de *The Passions*, a percepção do espaço, que contém a figura, será quase suprimida, de modo que apenas os rostos (ou mãos, ações...) surgirão evidenciados, como expressão do afeto, numa ausência de profundidade de campo, ou seja, numa ausência de espaço, onde os recursos do *slow motion*, do *close-up* e do silêncio (o corpo sonoro do Absoluto) deixarão amiúde uma essencial qualidade estética: a temporal. Apesar de todas as diferenças técnicas e contextuais que decerto separam a atividade de um historiador-filósofo da virada dos séculos XIX e XX da produção de um artista-pensador da virada dos XX e XXI, o difícil método fragmentário e particularizante apresentado pelo alemão, mais acumulativo do que inventariante, antecipa em pouco mais de seis décadas e explica a difícil técnica antidiscursiva e subjetivista desenvolvida pelo novo-iorquino, mais meditativa do que sensorial. Conhecido por criar videoinstalações imersivas, que exigem uma solene entrega do espectador, e apelam a temas humanos universalmente válidos, como nascimento e morte, natureza e consciência, beleza e horror, Viola se torna um artista icônico na contemporaneidade exatamente quando passa a evocar tradições espirituais ocidentais e orientais através de referências a imagens do passado histórico da arte.

Tanto para Warburg, como para Viola, a questão do passado não é romântica. Não se trata de um retorno ao passado, um *revival* que redesperte uma espiritualidade ascética, perdida e redentora em detrimento ao malefício do hedonismo e do intelecto. Nem Warburg é ruskiniano, nem Viola pré-rafaelita. Trata-se, em ambos, de uma busca por indícios de um substrato comum

²⁴ Bill Viola numa entrevista a Octavio Zaya para *El Paseante*, nº 12, 1989. Citado por: BAIGORRI, Laura. *Vídeo: primera etapa (el vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70)*. Madrid: Brumaria 4, 2007, 3ª ed.; p. 203.

e perene do tempo como afecção humana. Trata-se de uma contiguidade entre espírito e mente, passado e presente. Trata-se de um dinamograma que, sobrevivendo na cultura geracional, como *Nachleben*, se reapresenta nas imagens, especialmente as produzidas pela arte, como *Pathosformel*.

Assim como as associações de Warburg, as evocações de Viola são muitas, potencialmente infinitas, e mais ou menos assumidas explicitamente. Elas podem ser quase literais, verdadeiras citações, como em relação ao óleo *La visitazione* do maneirista Jacopo Carucci (dito Pontormo), de 1528-9, citado pelo vídeo *The greeting* (1995); ou como em relação à atribuição ao flamengo Rogier van der Weyden de *Il sogno di Papa Sergio*, de cerca de 1440, citado em *The voyage* (2002), da série *Going forth by day*, pertencente ao acervo do *The Getty Center*. Por outro lado, estas menções podem ser meramente tácitas, como no díptico *Dolorosa* (2000), o qual evoca duplamente *Mater Dolorosa* e *Cristo coronato di spine* do flamengo Bottega di Dieric Bouts, ambos de cerca de 1475; ou ainda *Six heads* (2000), que remete, dentre outros exemplos na história da arte, a *Les expressions des passions* (1668) do francês Charles Le Brun. Viola explora as emoções humanas recorrendo ou evocando o Gótico Tardio, por exemplo, assim como Warburg foi buscar em Bagdá os significados inadvertidos de alguns afrescos do Renascimento italiano. A energia vital de que falava Warburg contida, por exemplo, na dinâmica patológica do *Laocoonte* do século I a.C., reencontrada por ele no “ritual da serpente” dos índios Hopi, na figura do trovão no desenho de uma criança índia ocidentalizada, mas, sobretudo, sobrevivida na dramaticidade gestual do Schiavo morente de Michelangelo Buonarroti de 1513, também “renasce” cheia de força e movimento na tensão ortogonal do braço dobrado do ator de *Silent Mountain* (2001), (Imagem 5).

Viola lança um olhar sobre estas imagens do Gótico Tardio e da Renascença similar àquele “olhar arqueológico” que Aby Warburg e Walter Benjamin lançaram sobre o mundo imagético. Este “olhar” videográfico se equivale à “arqueologia” warburguiana na medida em que as relações que estabelece entre aquelas imagens históricas e as suas apresentações contemporâneas se tornam capazes de revelar pontos de convergência entre múltiplas temporalidades diferentes ao “comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido”²⁵. Foi contra os esquemas estilísticos do gosto acadêmico e toda história discursiva da arte baseada em épocas históricas (como a evolução hierárquica de Heinrich Wölfflin, 1915), que Warburg iniciou o inacabado *Bilderatlas Mnemosyne*²⁶, incorporando à compreensão das imagens da arte questões inéditas, como a memória

²⁵ Referindo-se mais ao sítio arqueológico de Birkenau do que no museu de Auschwitz, Didi-Huberman define o “olhar arqueológico”: “Analisar imagens antigas é como andar por uma ruína. Quase tudo está destruído, mas resta algo. O importante é como nosso olhar põe esse algo em movimento. Quem não sabe olhar atravessa a ruína sem entender”. Entrevista concedida por telefone a **Guilherme Freitas**, do Jornal O Globo.

URL: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/03/16/georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do-holocausto-489909.asp>

²⁶ Cujo título completo era “Mnemosyne, série de imagens examinando a função preconditionada de valores expressivos antigos relacionados à representação da vida na arte do Renascimento europeu” (Mnemosyne, Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance); WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Tradução de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2010.

inconsciente. *Mnemosyne* se tornou um testamento metodológico na forma de um armazenamento de memória cultural organizado em cadeias estruturais de imagens, associadas segundo afinidades morfológicas e semânticas²⁷ (“afinidades eletivas”, como dizia Goethe), distribuídas numa série de “painéis reversíveis”, constantemente montados, desmontados e remontados, cuja sistematização iniciada em 1928 foi interrompida por sua morte um ano depois.

Para seus vídeos, Bill Viola trabalha, desde o seu ateliê, segundo um método heurístico baseado numa montagem mais associativa do que classificatória de imagens heterogêneas. Este mesmo “método de colar fotografias em um painel representava uma maneira possível de ordenar o material e reordená-lo em novas combinações, tal como Warburg costumava fazer para reordenar suas fichas e seus livros sempre que outro tema cobrava predomínio em sua mente”²⁸. Trata-se de uma arriscada articulação reflexiva e crítica entre o anacronismo do tempo histórico e a eficácia das imagens no fluxo de suas múltiplas e diversas transformações. Tanto para o alemão, como para o norte-americano, “as *Pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica [...], em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia”²⁹.

Pode-se dizer que uma das grandes descobertas de Bill Viola foi ter percebido que, ao lado das possibilidades técnicas do aparato videográfico, há também e principalmente uma possibilidade espiritual neste equipamento, ligada ao que ele considera um fluxo de energia, comparável à água, ao que será muito bem vinda a extrema plasticidade do *liquid crystal display*. Em outra entrevista, dezesseis anos depois daquela concedida a Fargier, Viola chama a atenção de Belting para o fato de que trabalhar com vídeo, hoje (portanto, com o tempo), exige uma postura especulativa, pois “a câmera de vídeo é em si mesma um sistema filosófico”³⁰, exatamente porque é o mais adequado que temos para dispor, num só dispositivo, o meio e a imagem que ele transporta. O tempo que Viola persegue com e no vídeo não é um tempo externo a mim, mas simultaneamente interno no vídeo, em mim e na arte, já que as imagens que ele transmite, assim como as ideias, têm vida própria, são unidades saturadas de significados individuais e coletivos, verdadeiras estruturas antropológicas em torno da percepção sensorial da condição humana.



Imagem 5: (esquerda) Michelangelo Buonarroti, *Schiavo morente*, 1513. (direita) Bill Viola, *Silent Mountain*, Díptico de vídeo, 102,1 x 121,9 x 8,9cm. 2001.

²⁷ BUCHLOH, Benjamin H. D. “Warburg’s paragon? The end of collage and photomontage in Postwar Europe”. In: SCHAFFNER, Ingrid; WINZEN, Matthias; BATCHEN, Geoffrey; GASSNER, Hubertus (Eds.). *Deep Storage: collecting, storing and archiving in art*. New York: Prestel, 1998, p. 54-55.

²⁸ GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Forma, 1992; p. 264. Citado em: GUASCH, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011, p. 25.

²⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012, p. 29.

³⁰ WALSH, John (Concep.). *Bill Viola: Las pasiones*. Madrid: Fundación “la Caixa”, 2004, p. 172.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

BAIGORRI, Laura. *Vídeo: primera etapa* (el vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70). Madrid: Brumaria 4, 2007.

BILL VIOLA. *Catalogue de l'exposition Bill Viola, sous la direction scientifique de Jérôme Neutres*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Warburg's paragon? The end of collage and photomontage in Postwar Europe. In: SCHAFFNER, Ingrid; WINZEN, Matthias; BATCHEN, Geoffrey; GASSNER, Hubertus (Eds.). *Deep Storage: collecting, storing and archiving in art*. New York: Prestel, 1998, p. 54-55.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUQUE, Félix. Bill Viola versus Hegel: tecnoiconodulía contra lógica iconoclasta. In: KUSPIT, Donald (Ed.). *Arte digital y videoarte: transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 139-195.

FARGIER, Jean-Paul. Entretien avec Bill Viola: L'espace a pleine dent. In: FARGIER, Jean-Paul (Dir.). *Où va la vidéo?*, Cahiers du Cinéma, Hors-série n° 13. Paris: Éditions de l'Étoile, Paris, 1986, p. 74-75.

GUASCH, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

GRANDO, Angela; Barreto, Waldir. O tempo interno da arte: Aby Warburg e Bill Viola. In: *Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2013.

NEUMAIER, Otto. Space, time, vídeo, Viola. In: TOWNSEND, Chris (Ed.). *The art of Bill Viola*. London: Thames & Hudson, 2004.

ROSS, David. A.; SELLARS, Peter (Curators). *Bill Viola: A Twenty-Five-Year Survey*. Exhibition itinerary catalogue: November 2, 1997 – January 16, 2000. New York / Paris: Whitney Museum / Flammarion, 1997.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.

WALSH, John (Concep.). *Bill Viola: Las pasiones*. Madrid: Fundación "la Caixa", 2004.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Tradução Madrid: Akal, 2010.