

To my wymyśliliśmy czas

Ocean Without a Shore i *Transfigurations* Billa Violi

ANDRZEJ PITRUS

Czas jest dla sztuki wideo jednym z jej centralnych problemów. Często zalicza się ją do kategorii *time based arts* stworzonej przez Allana Kaprowa do opisanie nowych zjawisk pojawiających się w sztuce w drugiej połowie lat 50. i niepoddających się jednoznacznym klasyfikacjom. *Dzisiejsi młodzi artyści nie muszą już mówić „jestem malarzem” czy też „poetą” lub „tancerzem”* – pisał amerykański happener – *są po prostu artystami, a całe życie stoi przed nimi otworem*¹. Wideo przynależy jednak do kategorii „sztuk rozciągniętych w czasie” nie tylko z powodu programowego eklektyzmu i przekraczania granic wcześniej wyodrębnianych kategorii, ale także dlatego, że problem czasu jest nierzadko eksplorowany przez twórców zajmujących się tą dziedziną. Prace z kręgu video artu, podobnie jak filmy, operują czasem trwania dzieła i czasem przedstawionym. Jednak już relacje między tymi kategoriami układają się inaczej: film to bowiem seria zatrzymanych kadrów, które tworzą iluzję ruchomego obrazu, zmiennego w czasie. Wideo zaś to nieustanny przepływ, w którym trudno wyodrębnić materialną bazę obrazu. Próby zbadania tej sfery pojawiały się najczęściej w pracach pionierów: Nam June Paika, Woody’ego i Steiny Vasulków czy Billa Violi, którzy starali się rozpoznać nowe medium zarówno w zakresie jego unikatowych możliwości, jak i samej jego ontologii.

Dla Billa Violi kwestia czasu ma charakter szczególny. Twórca ten nie tylko problematyzuje ją na poziomie dociekań dotyczących samej technologii, ale także „opowiada” o czasie, traktując go jako kategorię egzystencjalną. Wątek egzystencjalny był w istocie obecny w jego twórczości niemal od samego początku, jednak w sposób pełny ujawnił się dopiero w połowie lat 90., by wybrzmieć w zrealizowanym u progu XXI w. cyklu *Passions*. To właśnie w nim Viola „odkrył” możliwości, jakie daje spowolnienie ruchu pozwalające na manipulację parametrem czasu dającą sposobność ukazania intensywnych emocji, przedstawionych tu niejako „pod mikroskopem”. Fascynacja zwolnionym ruchem była jednak związana także z próbą zderzenia sztuki wideo i malarstwa². *Passions* jest bowiem nie tylko wynikiem zainteresowania możliwością portretowania najbardziej podstawowych stanów emocjonalnych, ale także pokłosiem badań prowadzonych przez artystę m.in. w Getty Institute, a także w europejskich instytucjach związanych ze sztuką dawną.

Passions doprowadziło Violę do realizacji kolejnego cyklu, w którym fascynacje plastyczne nie są już tak wyraźne. Na plan pierwszy wysuwają się w nim kwestie związane właśnie z czasem, a przede wszystkim z jego przemijaniem. Wprawdzie problem ten artysta eksplorował już w ważnej pracy wideo zatytułowanej *The Passing*³, ale tam czynił to w odniesieniu do bardzo konkretnych, osobistych kontekstów powiązanych ze śmiercią jego matki i narodzinami drugiego syna. Natomiast w *Transfigurations* postanowił nawiązać do strategii znanej już

z *Passions*, opartej na założeniu, że sytuacje prezentowane w poszczególnych realizacjach mają mieć charakter uogólniający, oderwany od konkretnego możliwego do zidentyfikowania.

Pracą, która zapowiadała cykl, była trzymonitrowa instalacja zatytułowana *Ocean Without a Shore*, zamówiona przez jedną z najbardziej prestiżowych imprez sztuki współczesnej – Biennale w Wenecji. Viola był już wcześniej gościem Mostry – w 1995 r. uczestniczył w jej 46. edycji jako przedstawiciel Stanów Zjednoczonych w pawilonie narodowym w Giardini. Przedstawił wtedy prace zebrane pod wspólnym szyldem *Burried Secrets*, z których po kilku latach wyrósł cykl *Passions*. Wenecki festiwal sztuki okazał się inspirujący także w 2007 r. Realizacja typu *site specific* usytuowana w malutkim kościele San Gallo naprzeciwko słynnego teatru La Fenice z czasem rozrosła się do kilkudziesięciu prac wykorzystujących podobne rozwiązania inscenizacyjne i nowatorską technologię.

Już ona sama jest niezwykle interesująca – przede wszystkim z uwagi na pomysłowe połączenie najnowszych rozwiązań cyfrowego wideo z elementami „analogowymi”. Choć widz odnosi tu wrażenie obcowania z efektami specjalnymi, w istocie zdjęcia realizowano w nieco „niedzisiejszy” sposób, rezygnując całkowicie z wykorzystania efektów komputerowych – zresztą konsekwentnie odrzucających przez Violę. Praca jest tryptykiem o układzie przypominającym ołtarz. Wszystkie jego elementy to identyczne wyświetlacze plazmowe ustawione w orientacji pionowej. Ukazane na nich postacie w sposób sekwencyjny wyłaniają się z mroku, by po kilku minutach zbliżyć się do niewidzialnej początkowo ściany wody, przekroczyć ją, a następnie zniknąć ponownie po jej drugiej stronie. W pierwszej fazie obraz jest czarno-biały i charakteryzuje się znacznie obniżoną rozdzielczością, to zaś, co „dzieje się” w przestrzeni zlokalizowanej tuż przed okiem kamery, jest zwykle – z nielicznymi wyjątkami – przedstawione w kolorze, z niezwykle nasyceniem barw możliwym do uzyskania dzięki wykorzystaniu nowoczesnych kamer HD. Podobnie jak w *Passions* Viola posłużył się tu ruchem zwolnionym pozwalającym odbiorcom dostrzec najdrobniejsze detale, co oczywiście stwarzało dodatkowe wyzwanie dla aktorów, którzy musieli kontrolować wszystkie ruchy ciała, nawet te najbardziej subtelne.

Aby stworzyć opisany tu efekt Bill Viola sięgnął po dwie krańcowo odmienne technologie. Pierwszą zapewniły kamery telewizyjnej przemysłowej z końca lat 60. XX w., pozwalające uzyskać charakterystyczny efekt obniżonej rozdzielczości oraz „śnieżenia” wynikającego z niedoświetlenia matrycy w kamerze, zaś drugą – kamery *high definition* zaopatrzone w wyjątkowo jasne obiektywy. Do synchronizacji obydwu obrazów skonstruowano system pryzmatów i lusterek pozwalających rejestrować poszczególne segmenty w całości, bez konieczności jakichkolwiek cięć montażowych. Wszystkie ujęcia musiały być zatem wykonane w jednym „dublu”, co oczywiście było trudne z uwagi na konieczność bardzo precyzyjnego zaplanowania ruchu postaci.

Także efekt przejścia przez ścianę wody został zrealizowany w sposób „analogowy” – w wyciemnionym studiu pozwalającym tak oświetlić aktorów, by wyłaniali się z całkowitej ciemności. Viola skonstruował urządzenie wytwarzające jednolitą płaszczyznę wody, wykorzystując do tego rodzaj rynny ze stali chirurgicznej z precyzyjnie wyciętą szczeliną uwalniającą cienki i jednorodny strumień wody opadającej z wysokości kilku metrów na podłogę studia.

Ocean Without a Shore został zaprojektowany jako instalacja przeznaczona dla określonego miejsca. Materiał z Wenecji był jednak później prezentowany także w innej formie, na przykład w trakcie rzymskiej wystawy *Visioni Interiori* (2008) całość zaprezentowano na jednym monitorze jako projekcję trwającą 120 minut. W pierwotnej wersji realizacja ma charakter pętli trwającej około 40 minut – jej początek ani koniec nie są jednak w żaden sposób oznaczone.

W niewielkim katalogu, a w zasadzie ulotce towarzyszącej ekspozycji, Viola sugeruje zwrócenie uwagi na problematykę śmierci i przemijania. Postaci wyłaniające się z nicości w istocie wędrują między światem żywych i umarłych. Ich codzienne stroje sugerują, iż mamy do czynienia ze „zwykłymi” ludźmi, ale powtarzalność sytuacji i specyficznej choreografii poszczególnych segmentów sprawia, że indywidualne „scenariusze” przypisane do zmieniających się postaci nie mogą być rozpoznane.

Na sens pracy zwraca także tytuł zaczerpnięty z sentencji zamieszczonej w ulotce:

*The Self is an ocean
without a Shore. Gazing
upon it has no beginning
or end, in this world
and the next*⁴.

Jej autorem jest Ibn Arabi – jeden z najwybitniejszych, a jednocześnie najbardziej kontrowersyjnych teologów sufizmu. Ten żyjący na przełomie XII i XIII w. myśliciel głosił pogląd, że świat jest rodzajem objawienia boskości, a człowiek powinien dążyć do doskonałości przez umiłowanie Boga. Jego poglądy są niewątpliwie fundamentalne dla sufizmu, jednak wielu islamskich ortodoksów – także współcześnie – odrzuca je jako panteistyczne czy wręcz sprzeczne z nauką Koranu.

Viola przytacza także drugie źródło inspiracji – wiersz senegalskiego poety Bi-rago Diopa:

*Hearing things more than beings,
listening to the voice of fire,
the voice of water.
Hearing in wind the weeping bushes,
sighs of our forefathers.
The dead are never gone:
they are in the shadows.
The dead are not in earth:
they're in the rustling tree,
the groaning wood,
water that runs,
water that sleeps;
they're in the hut, in the crowd,
the dead are not dead.
The dead are never gone,
they're in the breast of a woman,
they're in the crying of a child,
in the flaming torch.
The dead are not in the earth:*

*they're in the dying fire,
the weeping grasses,
whimpering rocks,
they're in the forest, they're in the house,
the dead are not dead*⁵.

Zestawienie pism klasyka sufizmu z utworem XX-wiecznego poety może się wydawać zaskakujące, jednak w istocie jest charakterystyczne dla Billa Violi, który nie trzyma się nigdy jednego obszaru odniesień, stawiając na eklektyzm inspiracji oraz możliwość zderzania ze sobą tekstów pochodzących z różnych obszarów kultury. Wydaje się, że prawdziwego klucza do pracy dostarcza jednak myśl suficka, znajdująca jedynie odbicie w utworze Senegalczyka.

Zład Elmarsafy utrzymuje, że sufizm jest obecny w pracach Billa Violi niemal od początku jego twórczości. W studium zatytułowanym *Adapting Sufism to Video Art: Bill Viola and the Sacred*⁶ w sposób przekonujący dowodzi, iż tak w istocie jest, choć jednocześnie wskazuje, że dla Violi ważne są wybrane wątki, przede wszystkim te, które dotyczą koncepcji samodoskonalenia i samopoznania. Sufizm został bowiem przefiltrowany przez doświadczenie spotkania z japońskim zen, które miało miejsce na początku lat 80.⁷ i skłoniło artystę do zainteresowania się mistycyzmem w różnych jego odmianach.

Ibn Arabi jest dla Violi jednym z największych autorytetów: charakterystyczne jest to, że cytaty z jego pism otwierają i zamykają tom zapisków i komentarzy artysty⁸. Co ciekawe, twórca zwraca uwagę na dwa motywy: przemiany/podróży oraz czasu/trwania.

If You engage in travel, you will arrive to jedyny tekst, jaki znajdziemy na pierwszej, nienumerowanej stronie tomu; *The Universe continues to be in the present tense* – z kolei ta sentencja zamyka książkę. Obydwie frazy mogłyby stać się mottem dla *Ocean Without a Shore* i późniejszego cyklu *Transfigurations* a przypomnijmy, że Viola wydał swoje zapiski w roku 1995, czyli na wiele lat przed realizacją omawianych tu prac. W pewnym sensie idee andaluzyjskiego mistyka czekały wiele lat na to, by uzyskać właściwą oprawę w dziełach amerykańskiego artysty wideo.

Motyw czasu pojawia się tu w złożony sposób – przypomnijmy, że instalacja została umieszczona, na prośbę samego twórcy, w kościele katolickim. Jednocześnie bezpośrednią inspiracją stały się teksty z kręgów kulturowych, w których postrzeganie czasu jest odmienne. Chrześcijaństwo zakłada, że czas jest parametrem, który opisuje doświadczenie człowieka. Sam Bóg, jako stwórca czasu, znajduje się poza nim, jedynie istoty ludzkie doświadczają przemijania: przeszłości i przyszłości. Czas jest także w tym wariacie skończony – wiedza na ten temat jest jednak dostępna wyłącznie Bogu. W teologii chrześcijańskiej występuje podwójne rozumienie czasu odwołujące się do rozróżnienia obecnego w języku greckim. *Chronos* (χρόνος) to czas jako zjawisko fizyczne dające się mierzyć i systematyzować. Jest to pojęcie niewypełnione żadną wartością; wiąże się raczej z przemijaniem, znikaniem, odchodzeniem, jest czymś, co zagraża życiu. Istnieje jednak także inny czas, określany mianem *kairos* (καιρός). W tym ujęciu mamy do czynienia ze zjawiskiem nacechowanym jednoznacznie pozytywnie, związanym z przeżywaniem, a także tworzeniem wartości. Pojęcie *kairos* wiąże się z czasem spełnionym, który jest rodzajem bramy prowadzącej ku wieczności.



Ocean Without a Shore, real. Bill Viola (2008)



Acceptance, real. Bill Viola (2008)

Ibn Arabi postrzegał czas inaczej. W jego ujęciu „martwi nie są martwi”, współistniejąc z nami w jedności będącej już teraz uosobieniem Boga. Koncepcja ta, za którą jej autor był i jest krytykowany przez wielu wyznawców islamu, jest w istocie bliska innym inspiracjom Violi: buddyzmowi zen i hinduizmowi. Odmiennie postrzeganie czasu przekłada się także na inną wizję kosmosu jako takiego.

Bill Viola, niezależnie od swoich fascynacji i lektur, jest człowiekiem wywodzącym się z kultury Zachodu. Dlatego w jego pracach dochodzi do konfrontacji różnych systemów filozoficznych czy religijnych. Dość przypomnieć, że pierwsza praca, wyraźnie zainspirowana spotkaniem z japońską odmianą zen – *Room for St. John of the Cross* (1993) – czerpie w sposób wyraźny z tradycji dalekowschodniej, ale jednocześnie odwołuje się do postaci chrześcijańskiego mistyka, poety i reformatora Kościoła katolickiego.

Ten eklektyzm wydaje się o tyle uzasadniony, że – niezależnie od wyborów, jakich dokonujemy – nasze postrzeganie świata jest zapośredniczone przez systemy, w których się wychowaliśmy. Jednocześnie współczesny świat podlega swoistej deterioryzacji kulturowej, a wielu ludzi żyje poza swym pierwotnym środowiskiem kulturowym. Różnorodność doświadczeń Viola stara się zobrazować w cyklu *Transfigurations* będącym swoistą kontynuacją *Ocean Without a Shore*.

Jest charakterystyczne, że premiera cyklu odbyła się na Dalekim Wschodzie – w galerii Kukje w Seulu, która reprezentuje interesy artysty w Azji. Postacie ukazane w poszczególnych pracach reprezentują różne rasy, a także – niejako w domyśle – różne kręgi kulturowe. Czas – w jeszcze bardziej wyraźny sposób – staje się tu głównym tematem. Bohaterowie są bowiem ukazani w momencie przemiany, przejścia – już niekoniecznie między światem żywych i umarłych, ale między różnymi sferami doświadczenia, czasami trudnymi do jednoznacznego zidentyfikowania. Nie bez znaczenia jest tytuł odwołujący się nie tylko do ogólnie rozumianej metamorfozy, ale także do Przemienienia Pańskiego. Viola odchodzi jednak od jednoznacznie biblijnego skojarzenia, używając liczby mnogiej: dla niego ujawnienie nadludzkiej istoty Boga ma zapewne wiele różnych wariantów. Liczba mnoga odnosi się również do tego, że wydarzenie na górze Tabor⁹ zostało przedstawione nieco inaczej przez trzech piszących o nim ewangelistów: Mateusza, Marka i Łukasza. Viola – zapewne w sprzeczności wobec katechizmu – postrzega to jako świadectwo ludzkiego wymiaru demonstracji boskości, jakiej dokonał Chrystus w akcie przemienienia. Ewangelista, widząc swego nauczyciela rozmawiającego z prorokami Mojżeszem i Eliaszem, dokonali nieco innej interpretacji wydarzenia, ujawniając jego różne możliwe sensy.

Tytuł cyklu można także rozumieć w inny sposób. Przemienienie Pańskie zwane jest inaczej epifanią, a określenie to – już w szerszym zakresie znaczeniowym – może być rozumiane również jako „ośnienie” czy też „nagle doznanie”. Ten świecki trop jest jak najbardziej uzasadniony – bohaterowie cyklu niewątpliwie doznają iluminacji.

Opisanie wszystkich prac jest niemożliwe w ramach krótkiego opracowania, ale prezentacja wybranych, najbardziej charakterystycznych i wyrazistych da zapewne wyobrażenie o intencji autora, który celowo posłużył się powtarzaną po wielokroć strategią. Do dzisiaj powstało bowiem kilkadziesiąt sekwencji opierających się na jednym schemacie: postać lub grupa postaci wyłania się z ciemności, by zaprezentować się widzom w czasie kilkudziesięciu sekund i zniknąć ponownie

w mroku. Gest Violi, który zderzył tu skomplikowany proces technologiczny ze swoście pojmovanym minimalizmem, ma głęboki sens. Artysta stwarza bowiem rodzaj niewzruszonej ramy, która pozwala wielokrotnie wypełniać ją treścią. Nie neguje formy, ale – jak dawni mistrzowie – osiągając doskonałość, zachowuje ją, stale rekonstruuje, by raz po raz nadawać jej nowe znaczenie.

Prace należące do cyklu zostały zrealizowane w technologii wideo wysokiej rozdzielczości. Ważna jest również forma ich ekspozycji, a ta jest niejednorodna. Bill Viola całkowicie zrezygnował z projekcji z wykorzystaniem rzutników, nadając swoim dziełom bardziej fizyczny charakter. Część została zaprezentowana na pionowych panelach plazmowych, inne – opatrzone wspólnym tytułem *Small Saints* – są wyświetlane na niewielkich panelach OLED. Ta nowa technologia – dziś wkraczająca już na obszar elektroniki komercyjnej (dostępne są już duże telewizory o przekątnej do 60 cali) – jeszcze kilka lat temu była absolutną nowością. Viola zainteresował się nią z powodu niebywałej jakości tych urządzeń – użyte w OLED-ach tak zwane diody organiczne nie tylko cechują się bardzo małymi rozmiarami, ale także tym, że same emitują światło, tak więc – inaczej niż panele LCD – nie wymagają podświetlenia matrycy (wyświetlacze mogą być dzięki temu niezwykle płaskie). Ich zaletą jest więc możliwość konstruowania znakomitej jakości wyświetlaczy niezależnie od ich ostatecznego rozmiaru; dotychczas trudne było tworzenie tych niewielkich, gdyż technologia plazmowa stawiała barierę wynikającą ze stosunkowo dużych rozmiarów pojedynczych komórek-światłówek, zaś LCD dawało wyraźnie niższą jakość, zwłaszcza w zakresie odwzorowania barw.

Zróznicowanie wielkości pozwoliło także na urozmaicenie strategii odbioru. Małe prace z serii *Small Saints* przypominają bibeloty czy też rodzinne fotografie, które często przechowujemy w przestrzeni domowej. Duże panele o przekątnej 50 cali nawiązują raczej do malarstwa sztalugowego i wymuszają oglądanie ich z większej odległości.

Jedną z najpiękniejszych prac cyklu jest *Acceptance*. Wideo to wyróżnia się zachowaniem konwencji monochromatycznej w obrębie całości. Czarno-białe są nie tylko kadry zrealizowane kamerą telewizji przemysłowej, ale także te, które powstały w technice HD. Osobą wynurzającą się tu z ciemności jest dojrzała, atrakcyjna fizycznie kobieta. To także jedna z nielicznych realizacji cyklu będąca aktem – większość paneli przedstawia bohaterów w codziennych strojach. Bohaterka *Acceptance* jest naga, uwagę zwracają też jej krótko przycięte włosy.

Podobnie jak w wypadku innych prac nie jesteśmy w stanie „dopisać” konkretnej historii do przedstawionej postaci. Nie można tu również liczyć na konteksty sytuujące ją poza samym dziełem: ludzie ukazani na poszczególnych panelach są aktorami/modelami i zawsze odgrywają określone zadania. Tak też jest w tym wypadku. Pewną wskazówką dla odbiorcy może być tytuł, jeśli odniesiemy go do wieku oraz wyglądu kobiety. Krótkie włosy mogą, choć nie muszą, być znakiem choroby (możliwe, że odrastają po przebytej chemoterapii), a tytułowa akceptacja może też odnosić się do problemu upływu czasu: przejście przez taflę wody jest metaforą wkroczenia w sferę dojrzałości, a nawet starości. Dlaczego Viola zdecydował się na konwencję czarno-białą? Czy wynika to z przesłanek czysto estetycznych, czy być może chodziło o rodzaj zrównania obydwu ukazanych obszarów? Ten, który znajduje się za ścianą wody, był w *Ocean Without a Shore* sferą śmierci,

kolor oznaczał życie. Czyżby dla bohaterki *Acceptance* ten drugi obszar miał już nie istnieć?

Bill Viola zachęca do spekulacji, ale jednocześnie tak konstruuje poszczególne elementy cyklu, by uciec od jakiegokolwiek dosłowności i jednoznaczności. Jednak konsekwentnie trzyma się problematyki związanej z czasem. W *Transfiguration* (tym razem w liczbie pojedynczej) pozostaje przy formule monochromatycznej, w tym wypadku definiując swojego bohatera przez strój. Młody człowiek, ukazany z rozłożonymi rękoma, w skupionej pozie, ma na sobie ubranie i akcesoria kojarzące się z kontrkulturą. Jednocześnie układ jego ciała, a także sam tytuł sugeruje skojarzenia z figurą Chrystusa demonstrującego swoją boskość zaskoczonym Piotrowi, Jakubowi i Janowi. Tu to jednak my zajmujemy pozycję uczniów Jezusa. Czy Viola sugeruje obecność elementu boskości w każdym człowieku? A może wskazuje na okres młodości jako na ten, który jest czasem najbardziej dynamicznych poszukiwań i przemian?

Moment przejścia między czasem dzieciństwa i młodości a dorosłością pojawia się również w *The Innocents*. Tu forma zyskuje nieco inny wymiar: powraca kolor, a ponadto praca jest dyptykiem złożonym z dwóch paneli. Ukazują one młodych ludzi – chłopca i dziewczynę. Tym razem ich stroje są niemal (!) neutralne; chłopiec ma na sobie T-shirt z motywem czaszki, a dziewczyna powłóczystą, prostą koszulę. Ich ubrania nie muszą niczego oznaczać – motyw na koszulce to po prostu obrazek, jakich wiele; wydrukowany na T-shircie, należy do kultury powierzchni, w której znaki są często zdewaluowane, „płytkie”. Jednak w zderzeniu ze „śmiertelną koszulą” dziewczyny zaczyna nieoczekiwanie znaczyć, także w pogłębiony sposób. A może to nie chechło, tylko prosta sukienka? Na wiele sposobów można rozumieć także tytuł: czy chodzi tu o utratę niewinności związaną z dorastaniem, czy może to właśnie niejasno zarysowana konfrontacja młodości z toposem śmierci powinna zasugerować odczytanie pracy? Nie bez znaczenia jest też niezwykle skupienie ukazanych postaci tworzące intrygujący kontrapunkt dla młodego wieku „niepoważnych” bohaterów.

W *The Arrangement* ponownie pojawiają się dwie postacie niespotykające się bezpośrednio, a jedynie dzięki zestawieniu dwóch paneli w obrębie dyptyku. Tym razem do kamery zbliżają się dwie dojrzałe osoby: kobieta i mężczyzna ubrani w „stroje korporacyjne”. Oboje są Japończykami, co niemal automatycznie sugeruje odczytanie w kluczu socjologicznym. Problem alienacji wynikającej z formalizacji relacji międzyludzkich jest przecież w Japonii od lat szeroko dyskutowany. Także tu Viola wprowadza jednak element niejednoznaczny: mężczyzna nie ma na sobie marynarki, a jedynie koszulę i krawat... Dlaczego zrzucił z siebie część uniformu? A może właśnie go dopiero zakłada?

Bardzo piękna wizualnie jest też praca pod tytułem *Three Women*. Zostały w niej ukazane trzy postacie żeńskie: dziecko na progu dojrzewania, nastolatka oraz kobieta w średnim wieku. Nieokreślona jest oczywiście relacja między nimi, ale z łatwością można dobudować tu kontekst rodzinny. Postacie – inaczej niż w opisanych wcześniej dyptykach – są przedstawione we wspólnej przestrzeni, na jednym panelu. Nie przechodzą przez ścianę wody jednocześnie; raczej przeprowadzają się przez nią w rodzaju sztafety pokoleń. Widz ma wrażenie obcowania z czymś poważnym, podniosłym i dramatycznym. Przejmujący jest moment, kiedy po barwnej stronie pozostaje najmłodsza bohaterka – być może 12-letnia dziewczynka z ledwie zarysowanymi piersiami. Patrzy w stronę kamery, z zaciekawie-

niem, może również z nadzieją. Chwyta jednak wyciągniętą już do niej z drugiej strony rękę siostry (jeśli zgodzimy się na nadpisanie relacji rodzinnej), by po chwili zniknąć w ciemności wraz z nią i matką.

To niekoniecznie obraz śmierci przychodzącej za wcześniej, choć i takie odczytanie jest możliwe. Być może artysta zawarł tu także metaforę doświadczenia śmierci. Tak samo jak – wróćmy do wiersza senegalskiego poety – martwi nie są martwi, żywi nie są już żywi, gdy utracą swych bliskich.

Intrygująca jest też praca zatytułowana *Incarnation*, w której w ramach jednej przestrzeni Viola ukazał nagie ciała mężczyzny i kobiety. Pierwsze skojarzenia mogą odsyłać do ikonografii biblijnej: nagość zostaje tu odsłonięta na podobieństwo odkrycia Adama i Ewy, którzy po spożyciu zakazanego owocu dostrzegają, że nie mają na sobie ubrań i zaczynają odczuwać wstyd. Jednak artysta nie poprzestaje na tym tropie: jego bohaterowie należą do różnych porządków kulturowych, a co za tym idzie – być może także światopoglądowych. Nie bez znaczenia jest oczywiście tytuł, ponownie ukierunkowujący odczytanie dzieła. *Incarnation* odnosi się wprost do różnych systemów światopoglądowych i religijnych. Termin ten może bowiem oznaczać „wcielenie” w procesie odrodzenia/reinkarnacji, ale jednocześnie „stanie się ciałem”. Inkarnacja to – w kontekście chrześcijaństwa – również przemiana Boga w Boga-człowieka. Szukając kolejnych odczytań, można też pójść tropem sufistycznym. Tu Bóg objawia się już nie w ciele swego syna, ale w każdym człowieku, który szuka drogi do jedności z Nim. W tym wyjątkowym skądinąd przypadku sens dzieła można też zbudować, sięgając do kontekstów niedostępnych dla wszystkich widzów; Bill Viola nie eksponuje bowiem informacji, kim są aktorzy pojawiający się w pracy. Nie każdy wie, że Roxanne Steinberg i Oguri¹⁰ to para choreografów i tancerzy nie tylko związanych projektami artystycznymi, ale będących również małżeństwem w życiu prywatnym. Inkarnacja może zatem odwoływać się także do samego procesu tworzenia, przeistaczania idei w „ciało” dzieła sztuki.

Bill Viola celowo nie daje odbiorcy spokoju, niejako zmuszając go do kolejnych spekulacji interpretacyjnych. To skądinąd także z gruntu sufistyczna postawa:

Powiedział Abu Turab an-Nahsabi:

Sufi jest tym, którego nic nie może zamącić i przez którego wszystko staje się oczywiste.

I powiedziano: Sufi jest to ten, kogo nie nuży żadne poszukiwanie i kogo nie męczy żadna sprawa.

Du an-Nun zapytany o sufich powiedział:

Są to ludzie, którzy przedkładają Boga ponad wszystko.

(...)

Zapytany o to, kim jest sufi, An-Nuri odpowiedział:

Jest to ten, kto słucha i przedkłada ponad inne rzeczy to, co niezbędne¹¹.

Transfigurations, choć wykorzystuje technologię zastosowaną wcześniej w *Ocean Without a Shore*, zachowuje odrębność. Tematem pracy przygotowanej dla Biennale w Wenecji była przede wszystkim śmierć i jej wpisanie w doświadczenie czasu. W *Transfigurations* Bill Viola przyjmuje szerszą perspektywę. Nie rezygnuje z rozważanego wcześniej toposu – umieszcza go w centrum uwagi, na przykład w *Three Women* – ale jednocześnie tropi inne przemiany, jakby szukając wszelkich możliwych wariantów. Czasem obrazy, które proponuje, są programowo

hermetyczne, jak na przykład w *Oguri*, którego tytuł jest po prostu imieniem aktora-tancerza znanego już z *Incarnation*. Jednak również one przynoszą wartości, otwierając widza na sferę tego, co nieuchwytnie i niepoddające się rozumieniu.

Sam Bill Viola pisał o swoim dziele następująco: *Tytuł cyklu „Transfigurations” (...) odnosi się do rzadkiego procesu rekonfiguracji formy oraz esencji bytu. W rozumieniu fizycznym proces zakłada zmianę materiału budulcowego i jego cech zewnętrznych. Sam termin pochodzi od starożytnego greckiego „metemorphothe” – metamorfoza – i wskazuje na proces kompletnej reformacji. Słowo to jednak posiada głębsze znaczenie w kontekście duchowym – oznacza proces transformacji osoby lub obiektu nie pod wpływem czynników zewnętrznych, a samowolnie, od wewnątrz. Zmiana jest wówczas całkowita, jako że obejmuje duszę danego obiektu. Wygląd zewnętrzny może także ulec zmianie, lecz nie jest to konieczne. Głęboka i kompletna transformacja zachodzi wewnątrz, niezauważalnie, obejmując elementarne części bytu, aby ostatecznie wpłynąć na wszystko wokół*¹².

Szukając pomostu łączącego *Ocean Without a Shore* i *Transfigurations*, być może jeszcze raz należy przywołać jedną z ulubionych sentencji artysty: *The Universe continues to be in the present tense*, co można przetłumaczyć jako: *Wszechświat ujawnia się nam w czasie teraźniejszym*. Doświadczenie śmierci, przemijania, odchodzenia, upływającego czasu czy wreszcie obrazy nas samych w minionych „wcieleniach” – w młodości, w dawno zakończonych związkach i porzuconych już rolach – mogą istnieć tylko TERAZ.

ANDRZEJ PITRUS

¹ A. Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, w: tegoż, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, London 2003, s. 9.

² O tych relacjach piszę szczegółowo w tekście *Film – wideo – malarstwo. „The Passions” Billa Viola*, „Er(r)go” 2013, nr 27, s. 27-40.

³ Rozbudowaną interpretację tej pracy przedstawiłem w artykule „*The Passing*”. *Obrazy z soli i pieprzu*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2013, nr 9, s. 163-174.

⁴ Frazę tę przywołuje np. William C. Chittick, *The Self-Disclosure of God: Principles of Ibn al-'Arabi's Cosmology*, State University of New York Press, Albany 1998, s. XIII. Autor widzi w niej rodzaj podsumowania postawy Ibn Arabiego postrzegającego człowieka jako istotę uwiklaną w nieustający proces „stawania się”.

⁵ *Death – An Anthology of Ancient Texts, Songs, Prayers and Stories*, red. D. Meltzer, North Point Press, San Francisco 1984, cyt. za: *Think with the senses, feel with the mind. La Biennale di Venezia. esposizione internazionale d'arte*, red. R. Stor, La Biennale di Venezia, Marsilio 2007, s. 276.

⁶ Z. Elmarsafy, *Adapting Sufism to Video Art: Bill Viola and the Sacred*, „Journal of Com-

parative Poetics” 2008, nr 28 – numer specjalny: *Artistic Adaptations: Approaches and Positions*, red. F. Ghazoul, s. 127-149.

⁷ Tamże, s. 127-128.

⁸ B. Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House*, The MIT Press, Cambridge 1995.

⁹ W istocie w Biblii nie ma mowy o tym, gdzie doszło do przemienienia. Zwyczajowo przyjmuje się jednak, że miało ono miejsce w Dolnej Galilei, na górze będącej do dzisiaj miejscem pielgrzymek.

¹⁰ Roxanne Steinberg jest założycielką studia Body Laboratory działającego w Los Angeles od 1988 r. Od 1990 r. współpracuje ze swoim mężem, którego poznała kilka lat wcześniej podczas występów w Japonii.

¹¹ Abu al-Qasim al-Qusayri, *Ar-Risala al-Qusayriyya, czyli traktat o sufizmie*, tłum. J. Nosowski, Wydawnictwo Akademickie „Dialog”, Warszawa 1997, s. 410.

¹² B. Viola, *Transfigurations*, Kukje Gallery, Seoul 2008, s. 13. Polskie tłumaczenie na podstawie katalogu wystawy „Mediations”: <http://mediations.pl/2012/pl/biennale/artysty/379-bill-viola> (dostęp: 24.07.2014).