

# Zamknięte przestrzenie Billa Violi

ANDRZEJ PITRUS

Lata 70. to w dorobku Billa Violi przede wszystkim prace z obszaru *single channel video*. Już wtedy jednak artysta zainteresował się nową formułą wykonywania elektronicznych obrazów – instalacją. Choć nie był pierwszym twórcą tego rodzaju prac, bez wątpienia należy mu się miano pioniera; to Viola bowiem może zostać uznany za współwynałazcę formuły medialnej instalacji immersyjnej. Odbiorca zostaje tu postawiony w sytuacji, w której warunkiem skutecznego dialogu z dziełem staje się zgoda na szczególnie rodzaj zanurzenia w przestrzeni wyznaczającej granice pracy prezentowanej przez artystę.

Sama idea instalacji jest w pewnym sensie przedłużeniem formuły asamblażu, rozpowszechnionej przede wszystkim przez twórców z kręgu dadaizmu. Asamblaż opiera się na zestawieniu obiektów, realizowanym na zasadzie podobnej do tej, która jest stosowana w kolażu. Kolaż bazuje jednak na reprezentacjach, najczęściej wyrwanych z pierwotnego kontekstu i poddanych przewartościowaniu, natomiast asamblaż wykorzystuje przedmioty – często niemające pierwotnie artystycznego charakteru. Instalacja zaś wzbogaca dadaistyczną ideę o elementy podkreślające wagę aranżacji przestrzennej.

Pierwsza instalacja wideo zrealizowana w 1976 r. przez Billa Violę była wariantem jego jednokanałowej pracy zatytułowanej *Migration*. Artysta zatytułował ją *He Weeps For You*. Realizacja ta nawiązywała tematycznie do słynnego wideo *The Reflecting Pool*, choć – przynajmniej w wersji jednokanałowej – wydawała się skromniejsza pod względem technicznym.

W *Migration* widzimy postać siedzącą przed pojemnikiem, do którego spadają powoli krople wody. Poszczególne ujęcia to coraz większe zbliżenia, przy czym pierwsze z nich w pewien sposób ujawnia technologiczny aspekt zbliżenia wpisany w wideo. Obraz jest bowiem podzielony na linie odwzorowujące sposób, w jaki obraz jest generowany na elektronicznym monitorze. Nie jest to przy tym odwzorowanie do końca dosłowne. Linie na monitorze zachowują bowiem układ poziomy – tu Viola dokonuje odwrócenia układu o 90°, być może w celu bardziej skutecznego zaznaczenia tego efektu, który – przy zachowaniu właściwego ukierunkowania – mógłby stopić się z liniowym obrazem generowanym przez sam monitor. Ścieżkę dźwiękową wypełniają uderzenia gongu, które choć nie odzwierciedlają odgłosu kapiącej wody, w pewien sposób imitują wzmocniony dźwięk wykorzystany we wspomnianej wcześniej instalacji.

Zarówno wideo, jak i instalacja eksplorują ciekawy obszar do pewnego stopnia powiązany z kwestią reprezentacji w sferze wizualnej i zapisu audio. Mają jednak – jak już wspominałem – także charakter bardziej szczegółowy. Przedmiotem ref-

leksji jest tu problem amplifikacji i zbliżenia, które są do pewnego stopnia operacjami równoległymi, jednak pierwsza jest związana z dźwiękiem, zaś druga z obrazem. Viola dostrzega tu ciekawą korespondencję: amplifikacja i zbliżenie są ukazane jako procesy należące do sfery natury i technologii jednocześnie. Wzmocnienie dźwięku może podlegać prawom akustyki, ale także wynikać z działania obwodu elektronicznego. Podobnie jest w sferze obrazu – zbliżenie jest bowiem konsekwencją wypracowania specyficznego sposobu patrzenia, ale też określonej technologii, która umożliwia przyglądanie się oddalonym obiektom w sposób niedostępny dla nieuzbrojonego oka.

Obrazy w *Migration* zostały połączone ze sobą na podobieństwo technik stosowanych w kinie – Viola rezygnuje tu z kształtowania „strony wideo” i buduje układ składający się z następujących po sobie ujęć. W kinie struktura taka służy zwróceniu uwagi na znaczący szczegół. Przechodząc od planu ogólnego do zbliżenia, definiujemy przestrzeń, w jakiej rozgrywa się przedstawiona sytuacja, kierujemy spojrzeniem widza, dokonując za niego określonych wyborów. W układzie tym nie dochodzi do zakłócenia ciągłości na planie relacji rzeczywistość – przedstawienie. Manipulacja optyką kamery filmowej nie powoduje bowiem zmiany rozdzielczości, która jest zresztą wartością zmienną i w istocie zależy od czułości zastosowanego materiału, o czym przekonał się na przykład bohater *Powiekszenia* Antonioniego.

W technice wideo mamy natomiast do czynienia ze swoistą hybrydą – lepiej nawet widoczną dziś, gdy w powszechnym użyciu są np. aparaty oferujące tzw. cyfrowy zoom. Zbliżenie oferuje nam bowiem nie tylko lepsze poznanie rzeczywistości znajdującej się przed obiektywem, ale także rozpoznanie struktury samego obrazu wideo, który – w przeciwieństwie do klasycznego filmu opartego na fotografii – cechuje się obecnością stałej bariery rozdzielczości determinowanej przez samą technologię. Oczywiście dziś – w dobie *high definition* – bariera ta jest ustawiona gdzie indziej. Nadal jednak ma charakter wartości niezmiennej, której nie da się w sposób płynny modelować.

*Migration* po raz kolejny zaznacza odrębność wideo wobec filmu. Wskazuje jednak nieco inny aspekt. W *The Reflecting Pool* Viola wskazywał na swoiste napięcie między ciągłością i atomizacją, jakie są wpisane w kino – na poziomie reprezentacji i technologii. Tu ukazuje paradoksalną nieciągłość obrazu elektronicznego, która w zaskakujący sposób jest konsekwencją... ciągłości skanowania. Obraz powstaje bowiem w konsekwencji wzbudzenia pojedynczych punktów, których wymiary oraz liczba podlegają ścisłemu określeniu.

Znaczenia instalacji *He Weeps For You* do pewnego stopnia nakładają się na te, które odnajdujemy w *Migration*. Wiele elementów zostało tu powtórzonych: w pomieszczeniu tworzącym przestrzenne ramy pracy została zainstalowana kamera i zawór, z którego spadają pojedyncze krople wody uderzające potem w niewielki bębenek. Dźwięk jest także amplifikowany elektronicznie dzięki zastosowaniu mikrofonu, wzmacniacza i głośników. Pojawia się jednak także element nowy: na jednej ze ścian jest wyświetlany obraz z kamery obserwującej odrywające się od zaworu krople. Całość pracy zestawiona jest tak, że wchodzący do pomieszczenia obserwatorzy widzą na ekranie samych siebie; krople wody działają jak miniaturowe soczewki skupiające światło, dalszej transformacji obrazu dokonuje natomiast już układ optyczny kamery.

*He Weeps For You* to praca przynosząca namysł nad interesującą Violę problematyką percepcji. Tym razem jednak pojawiają się w niej także wątki nowe: widz nie jest bowiem jedynie skonfrontowany z określonym konceptem, ale sam ma okazję stać się częścią dzieła. Choć w dzisiejszym rozumieniu instalację tę trudno byłoby nazwać interaktywną, w istocie realizuje ona pewne funkcje tego typu prac, zawsze tematyzujących obecność odbiorcy na obszarze działań artysty. Niepostrzeżenie wprowadza także trop egzystencjalny<sup>1</sup>, który jednak w sposób bardziej wyrazisty ujawni się dopiero w pracach stworzonych w następnej dekadzie.

Należy do nich instalacja *Reasons for Knocking At an Empty House* (1982). Nosi ona tytuł, który został także nadany jednej z taśm Billa Viola<sup>2</sup>, ale tym razem mamy do czynienia z całkowicie odrębnym dziełem. Taśma jest bowiem zapisem eksperymentu artysty, który zdecydował się spędzić trzy doby w pustym apartamencie, rezygnując ze snu, ale także z wszelkiej aktywności. Instalacja ponownie zaprasza odbiorcę do współtworzenia dzieła, także tym razem w sposób odchodzący od tradycyjnie rozumianych strategii sztuki interaktywnej.

Podobnie jak w innych instalacjach immersywnych Viola zamknął obiekty tworzące jego dzieło w niewielkim pokoju. Widzowie wchodzi do niego w określonej sekwencji: kiedy poprzedni zasiada przed niewielkim monitorem, zakładając na uszy duże słuchawki skutecznie odcinające dźwięki otoczenia, kolejny przyjmuje pozycję obserwatora. Na monitorze jest widoczna twarz artysty, który przez jakiś czas „wpatruje” się w widza, choć oczywiście nie ma z nim faktycznego kontaktu. Nagle ktoś uderza go w tył głowy gazetą, a widza poraża głośny i nagły dźwięk w słuchawkach.

Ta prosta instalacja, która może kojarzyć się z instrumentem tortur, jest w istocie próbą zmierzenia się z problemem obecnym w sztuce od zawsze: w jaki sposób ustanowić wspólną płaszczyznę doświadczenia sztuki między artystą a odbiorcą?

Nieco bardziej złożony charakter ma *Room for St. John of the Cross* (1983), będący bodaj najważniejszą pracą artysty stworzoną w latach 80. Viola odchodzi tu od tematyki eksplorowanej w poprzedniej dekadzie i w sposób bardziej zdecydowany zwraca się ku inspiracjom filozoficznym, w tym wypadku z kręgu chrześcijaństwa. Rola widza została tym razem zredukowana do obserwacji, został zachowany immersywny, a nawet kontemplacyjny charakter dzieła.

„Bohaterem” pracy jest tytułowy św. Jan od Krzyża. Violę interesuje on przede wszystkim jako mystyk, ale także jako autor miłosnej liryki niosącej w istocie przesłanie wiary, nadziei i miłości. Postać karmelity prześladowanego przez kościelnych zwierzchników nie pojawia się tu dosłownie. Viola w sposób symboliczny zrekonstruował przestrzeń, w której znalazł się uwięziony mnich: we wnętrzu zamkniętego pomieszczenia, na którego ścianach są wyświetlane dynamiczne, czasem wręcz gwałtowne monochromatyczne obrazy, umieścił rodzaj miniaturowej celi. Przez niewielkie okno widać w niej stół, a na nim dzban, szklankę z wodą oraz miniaturowy monitor ukazujący kolorowy, niemal całkowicie statyczny pejzaż. Z umieszczonych wewnątrz głośników słychać recytowane po hiszpańsku wiersze napisane w okresie uwięzienia św. Jana.

Instalacja nie tylko wskazuje nowy krąg inspiracji artysty zwracającego się w stronę problematyki filozoficznej, egzystencjalnej, ale także buduje rodzaj pomostu między sztuką technologii a klasycznymi formami artystycznej ekspresji, dowodząc, że artyści odcinający się od kulturowych korzeni w istocie pozbawiają się ważnego punktu odniesienia. Po raz pierwszy w twórczości Billa Viola pojawiają się także

emocje, choć twórca oczywiście nie rezygnuje z podejścia intelektualnego, będącego niewątpliwie pochodną luźnych związków artysty ze sztuką konceptualną.

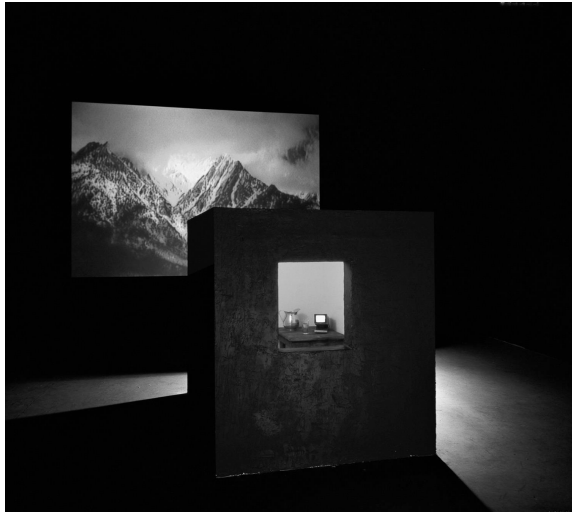
Postawa św. Jana od Krzyża prefiguruje strategie, które Bill Viola stara się realizować w swoich immersywnych instalacjach. Mają one odcinać widza od zewnętrznego świata, wprowadzać go w przestrzeń, gdzie obrazy wideo stają się przedłużeniem „wewnętrznego widzenia”, które – podobnie jak wcześniej Stan Brakhage – Bill Viola będzie starał się obrazować w ciągu następnego dziesięciolecia. Hiszpański mistyk uciekał od okrucieństwa oprawców w świat wyobraźni i poezji. Dziś sztuka zachowuje tę moc, dając człowiekowi możliwość zbudowania azylu zdolnego obronić go przed chaosem codzienności.

Jednym z powracających w twórczości Billa Violi motywów jest sen. Artysta, najwyraźniej zafascynowany tym pośrednim stanem zawieszenia między życiem i śmiercią, ukazuje go jako przestrzeń ucieczki od rzeczywistości, wyzwolenia, ale jednocześnie obszar, w którym tracimy kontrolę nad własną percepcją. Najwyraźniej widoczne jest to w pracy *The Sleep of Reason* (1988). Instalacja ta ponownie skłania odbiorcę do wejścia w wydzieloną, zamkniętą przestrzeń: w oświetlonym pokoju znajduje się skrzynia, na której ustawiono kilka przedmiotów – lampkę nocną, wazon ze sztucznymi kwiatami, budzik elektroniczny i niewielki monitor wyświetlający naprzemiennie obrazy ukazujące twarze śpiącego mężczyzny i kobiety także pogrążonej we śnie. Spokój tej ascetycznej kompozycji zostaje przerywany, kiedy światło nagle gaśnie, monitor zostaje wyłączony, a na ścianach pokoju pojawiają się zmieniające się szybko projekcje: płonące budynki, agresywne psy, ludzie zanurzeni w wodzie, ptaki. Po kilku minutach spokój powraca, by wkrótce ponownie ustąpić gwałtownym obrazom przypominającym senny koszmar.

Praca jest z jednej strony próbą zobrazowania sennego marzenia, ale z drugiej – analizą procesu twórczego. Sam jej tytuł nawiązuje do słynnej grafiki Francisca Goi z cyklu *Los Caprichos*. Praca nosząca numer 43 została zatytułowana *El sueño de la razón produce monstruos* (*Kiedy rozum śpi, rodzą się demony*). Goya przedstawił w niej śpiącego mężczyznę, nad którego głową unoszą się ptaki i nietoperze, zaś z tyłu siedzi groźnie wyglądający pies. Niepokojące dzieło hiszpańskiego artysty ukazuje moment, w którym budzą się przerażające senne wizje. *Wyobraźnia pozbawiona rozumu może wytworzyć niezwykle monstra. Rozum wsparty wyobraźnią jest natomiast podstawą sztuki i wszystkich jej cudów* – komentował swe dzieło malarz<sup>3</sup>. Także w ujęciu Billa Violi sen jest groźny i niepokojący, wymyka się bowiem kontroli rozumu. Jednocześnie właśnie tam może się zrodzić oryginalna wizja artysty.

*The Sleep of Reason* w pewnym sensie sięga do autobiograficznych tropów, a ściślej do wspomnienia z dzieciństwa związanego z wypadkiem, podczas którego kilkuletni Viola otarł się o śmierć<sup>4</sup>. Obrazy, które sytuują się tuż za granicą świadomości, kuszą nieoczekiwanym pięknem i zaskakującymi znaczeniami, a jednocześnie nieodmiennie przerażają.

Sen w instalacjach Violi nie zawsze jest niepokojący. W *Sleepers* (1992) artysta zrezygnował z jakiegokolwiek progresji narracyjnej, której szczytkowa forma występuje w *The Sleep of Reason*. Praca jest bliska idei wideo-rzeźby i składa się z siedmiu beczek wypełnionych wodą umieszczonych w ciemnym pomieszczeniu. W każdej z nich został zatopiony niewielki monitor pokazujący twarz śpiącej osoby. Aktorzy zostali sfilmowani podczas rzeczywistego snu, uważny obserwator dostrzeże niekontrolowane ruchy gałek ocznych wskazujące na to, że dana osoba



*Room for St. John of the Cross, real.* Bill Viola (1983)

faktycznie w danym momencie śni, znajdując się w fazie REM. Widz jest tu intruzem zakłócającym odpoczynek elektronicznych śpiących, ale jednocześnie charakter dzieła skłania do traktowania wirtualnych bytów jak prawdziwych istot ludzkich. W pokoju panuje cisza, jedynym dźwiękiem jest delikatne buczenie wydobywające się z drgających monitorów, będących także jedynymi źródłami światła. Zwiedzający wystawę zwykle milkną, wchodząc do pokoju, w którym jest eksponowana instalacja, jakby nie chcieli obudzić pogrążonych we śnie bohaterów pracy. Thomas Ettl<sup>5</sup> sugeruje, że Viola nawiązał tu do wizji Goethego z jego ballady pt. *Rybak*, w której wylaniająca się z wody syrena wciąga w głębiny zafascynowanego nią mężczyznę. Być może – jak sugeruje niemiecki autor – obrazy wideo są współczesnymi syrenami sprawiającymi, że zapominamy o rzeczywistości, zanurzając się coraz bardziej w ułudzie elektronicznego obrazu<sup>6</sup>.

*Sleepers* również ewidentnie nawiązują do dramatycznego wydarzenia z dzieciństwa artysty, ale jednocześnie – co zresztą jest dla Billa Viola charakterystyczne – uczestniczą w bardziej rozbudowanej strukturze, w której dzieła odnoszą się do siebie wzajemnie, niejako dopowiadając treści ledwie zasygnalizowane wcześniej. Obrazy śpiących ludzi – tym razem jednak wyświetlone na ścianach pokoju, w którym jest umieszczona instalacja – powracają w pracy zatytułowanej *Threshold*. Można się w niej doszukiwać publicystycznych akcentów, gdyż jako jedna z niezliczonych w dorobku artysty nawiązuje do wydarzeń rzeczywistych. Praca wyraźnie rozgranicza dwie przestrzenie: zewnętrzną i wewnętrzną. Pierwszym elementem, jaki przykuwa uwagę widza, jest display LED, na którym są wyświetlane skrótkowe komunikaty zaczerpnięte z agencji informacyjnych, a odnoszące się do bieżących wydarzeń, przede wszystkim politycznych. Poniżej znajduje się szczelina w ścianie, która – jak się okazuje – prowadzi do wnętrza pomieszczenia, w którym na trzech ścianach są wyświetlane zbliżenia twarzy dwóch śpiących mężczyzn i jednej kobiety. Podobnie jak w *Sleepers* nie ma tu żadnej progresji. Instalacja dostarcza przede wszystkim przestrzeni do kontemplacji. Obrazom towarzyszy jednostajny, wzmocniony odgłos czyjegoś oddechu, te zaś są nie tylko monochromatyczne, ale

jakby „rozpuszczone” dodatkową dawką światła, pozbawiającą wizerunki śpiących ludzi kontrastu i czyniącą całość jeszcze bardziej odrealnioną.

Na najbardziej podstawowym poziomie dochodzi tu do zderzenia chaosu „zewnątrza” ze spokojem „wnętrza”, w istocie chodzi jednak nie o publicystyczną krytykę chaosu współczesnego świata <sup>7</sup>, ale o zapewnienie przestrzeni, w której można nie tylko „konsumować” znaczenia oferowane przez sztukę, ale także oddawać się medytacji. Nie bez znaczenia jest również manipulacja percepcją odbiorcy: dłuższe przebywanie w słabo oświetlonym pomieszczeniu powoduje, że odbiorcy mogą doznawać osobliwych przekłamań sprawiających, że na monochromatyczne obrazy zostaną nałożone barwne powidoki.

Ten eksperyment zrealizował zresztą Viola w pracy *Tiny Deaths* (1993), w której w zamkniętym i zaciemnionym pomieszczeniu na ścianach pojawiają się najpierw niewyraźne wizerunki ludzi, by po chwili rozbłysnąć na moment białym światłem, atakując zmysł wzroku widza. W tym wypadku interpretacja jest niezwykle trudna i zakłada aktywny udział odbiorcy; wskazówki udzielane przez artystę zarówno w samym dziele, jak i komentarzach są bardzo skąpe. W tomie *Reasons for Knocking At an Empty House* zestawia on jedynie kadr z wideo wykorzystanego w instalacji z wierszem Jallaludina Ruimiego poświęconym relacji cielesności i duchowości. Tytuł można rozumieć dosłownie jako „małe śmierci”. Rozbłyskujące obrazy ukazujące ciała roztopiające się w białym świetle, a potem zapadające w nicłość mogą symbolizować niespodziewane rozstania z bliskimi osobami, powidoki generowane przez układ percepcyjny widza stają się metaforą pamięci i jej zacierania się. Ale *Tiny Deaths* to także kalka francuskiego *petit mort* – idiomatycznego określenia, które oznacza orgazm, ale także uwolnienie życiowej energii. Nałożenie tych dwóch znaczeń tytułu uruchamia ciekawą konfrontację znaczeń: koniec staje się tu jednocześnie początkiem, jak w procesie reinkarnacji, postrzeganym jako ogólnie obowiązująca zasada zachowania energii. Śmierć, będąc końcem czegoś istnienia, staje się także impulsem dla nowego życia. Warto pamiętać, że określeniem *petit mort* posługiwał się również Roland Barthes <sup>8</sup>. Francuski filozof odszedł od pierwotnego znaczenia idiomu, wskazując jego inny sens. „Mała śmierć” jest stanem, jaki towarzyszy obcowaniu z dziełem literackim, czy szerzej – utworem artystycznym. Być może ten kontekst także należy wziąć pod uwagę, dokonując interpretacji jednej z najbardziej zagadkowych instalacji amerykańskiego artysty.

Problematyka eschatologiczna pojawia się także w innej pracy. *Heaven and Earth* (1992) ma charakter nieco odbiegający od pozostałych instalacji immersywnych, będąc w istocie wideo-rzeźbą. Zalecany sposób prezentacji (w oddzielnym zaciemnionym pomieszczeniu) <sup>9</sup> sprawia jednak, że można ją postrzegać jako przynależną do prezentowanej tu grupy realizacji. Dzieło Violi to wykonana z drewna kolumna, w środku której zamontowano dwa monitory skierowane ku sobie ekranami. Zostały one przy tym pozbawione obudowy: widzimy jedynie kineskopy wyświetlające dwukanałowe wideo; wszystkie obwody elektroniczne zostały ukryte we wnętrzu drewnianych bloków.

Obrazy pojawiające się na ekranach mają skrajnie minimalistyczny charakter: jeden pokazuje twarz starej umierającej kobiety, drugi – niemowlaka. Obydwie osoby są powiązane blisko z artystą: to jego matka oraz drugi syn. Wideo wykorzystane w instalacji nawiązuje do materiału, który jest znany z wcześniejszej realizacji artysty – *The Passing* (1991), jednokanałowego monochromatycznego

wideo, po raz pierwszy tak otwarcie nawiązującego do wydarzeń z życia twórcy. Zarówno *The Passing*, jak i *Heaven and Earth* powstały w bardzo dramatycznym momencie naznaczonym stratą bliskiej osoby, ale także narodzinami dziecka.

W pracach realizowanych w latach 80. i później wyraźne są fascynacje filozofią Dalekiego Wschodu, z którą zetknął się podczas podróży odbytych w towarzystwie żony Kiry Perov: najpierw do Japonii, gdzie spotkał się z mistrzem *siatsu* Shuya Abe oraz studiował zen jako uczeń mnicha i malarza Daien Tanaka, a następnie do Ladakhu w Himalajach, gdzie odwiedził buddyjskie klasztory. Dlatego w *Heaven and Earth* panuje pewien eklektyzm: zestawienie nieba i świata doczesnego nawiązuje zdecydowanie do wyobraźni chrześcijańskiej, podczas gdy przywołanie sekwencji, w której następuje ciągle odrodzenie życia, wskazuje raczej na dalekowschodnie inspiracje.

Są one obecne także w wielu innych pracach. Spośród instalacji immersyjnych w największym stopniu ujawniają się w *The Stopping Mind* (1991). Realizacja ta ma bardzo duże znaczenie dla artysty, ponieważ jako pierwsza stała się eksponatem zakupionym przez galerię do stałej ekspozycji. Można ją oglądać w Museum für Moderne Kunst we Frankfurcie. Przestrzenią wyznaczającą granice instalacji stało się pomieszczenie na pierwszym piętrze muzeum. Bill Viola zabudował je ekranami rozpiętymi na metalowych ramach. Otaczają one widza, który wchodzi do pomieszczenia ciemnym korytarzem skutecznie blokującym dostęp światła z zewnątrz. Kiedy na ekranach nie pojawiają się obrazy, w pomieszczeniu panuje całkowita ciemność. Z nicości wylaniają się jednak migotliwe sekwencje zrealizowane w ponad 20 lokacjach: miejscach publicznych i w domu artysty. Czasem obrazy są na tyle ulotne, że trudno rozpoznać, co w istocie przedstawiają. Rytm projekcji jest rwany i nerwowy, przypomina wizualny strumień świadomości, zapis czyjejś pamięci niepoddany żadnej porządkującej obróbce.

Warstwie wizualnej towarzyszy ścieżka dźwiękowa: tekst wypowiedzany szeptem przez samego artystę: ... *there is nothing but black. There is nothing but silence. I can feel my body. I am lying in a dark space. I can feel my body lying there. I can feel my breathing...*<sup>10</sup>

Choć w warstwie audialnej wykorzystano tekst mówiony, można odnieść wrażenie jego pewnej muzyczności. Artysta recytuje go w równym rytmie, jak mantrę, budując rodzaj kontrapunktu wobec atakujących zmysł wzroku obrazów wideo.

Największy wpływ na *The Stopping Mind* wywarł taoizm, zdefiniowany przez Laozi w księdze *Tao Te Ching* w następujący sposób: *Tao jest tajemnicą. Patrzymy na nie, lecz nie widzimy. Jego światło jest zbyt łagodne. Sluchamy go, lecz nie słyszymy. Jest niesłyszalne. Próbuje się je pochwycić, lecz nie możemy utrzymać w ręku. Jest zbyt delikatne. Z tych też powodów nie możemy go opisać, dlatego zamiast wielu słów używamy tego jednego: Tao.*

*Nie ma żadnego kształtu, toteż jego wierzchnia część nie jest oświetlona, a dolna część nie jest pogrążona w cieniu. Nieustające w działaniu, jednak nie może zostać określone. Po zakończonej pracy powraca do naturalnego stanu – nicości. (...)*

*Jeśli spotkamy Tao, nie zobaczymy jego twarzy. Jeśli za nim podążymy, nie zobaczymy jego pleców*<sup>11</sup>.

Laozi określa tao jako znaczenie i nicość jednocześnie, jako pełnię i sytuację całkowitego niebytu. Ten paradoks stara się także uchwycić Viola, konstruując podmiot z tysięcy obrazów, które stapiają się w jedno z widzem. Granica między

zewnątrzem a wnętrzem zaciera się: *I feel myself submerge. Submerging In to blackness. Letting go. Sinking down into a black mass. Submerging In to void...*<sup>12</sup>

Mimo niewątpliwego nowatorstwa – także czysto technologicznego – immersyjnych instalacji Billa Viola, większość z nich nie eksponuje sfery eksperymentu, która niewątpliwie była ważna dla artysty w latach 70. Jednak w dwóch pracach Viola wyraźnie poszukuje nowych form projekcji, nie zadowolając się zwykłym rzutowaniem obrazów na ekran czy projekcją monitorową. W *Veiling* (1995) w oryginalny sposób aranżuje przestrzeń, umieszczając w zaciemnionym pokoju dziewięć półprzezroczystych zasłon, na które z przeciwnych stron pomieszczenia są rzutowane półgodzinne filmy wideo przedstawiające dwie postaci – kobietę i mężczyznę wędrujących w nocnej scenerii. Michael Hierholzer<sup>13</sup> zauważa tu kolejne odniesienie do systemów filozoficznych Wschodu – tym razem do sufizmu. W istocie Viola wielokrotnie odwoływał się do pism sufickich, a jednym z jego przewodników duchowych jest Rumi – trzynastowieczny myśliciel i poeta uważany za największy autorytet tej mistycznej odmiany islamu.

W myśli sufickiej zasłona jest jedną z centralnych metafor. Oddziela ona człowieka od Boga, ale jednocześnie zbliża go paradoksalnie do ostatecznego poznania. Bez niej człowiek nie byłby w stanie spojrzeć w oblicze Stwórcy, który jest jak słońce: gdy popatrzymy nań bezpośrednio, możemy jedynie oślepnąć.

Eksperymentalny charakter ma też jedna z wcześniejszych prac – *Slowly Turning Narrative* (1992), w której projekcje są rzutowane na nietypowy dwustronny ekran umieszczony w centralnym punkcie pokoju i obracający się wokół osi. Ekran jest z jednej strony pokryty lustrem, obrazy są więc czytelne tylko wtedy, kiedy padają na jego białą powierzchnię. Lustro odbija jedynie światło, rzutując projekcję na ściany oraz ciała widzów znajdujących się w pomieszczeniu.

Sekwencje wideo ilustrują tu czynności życia codziennego od narodzin do śmierci, w ścieżce dźwiękowej wykorzystano ponad pięćset prostych zdań opisujących banalne czynności, jakie może podejmować człowiek:

*The one who goes*  
*The one who does*  
*The one who feels*  
*The one who breathes*  
 (...)  
*the one who helps*  
*the one who hurts*  
*the one who eats*

i w końcu:

*the one who is*

Należy pamiętać, że praca powstała niedługo po bardzo osobistych realizacjach: *The Passing* i *Heaven and Earth*. Dlatego powraca tu refleksja nad przemijaniem, wzbogacona dodatkowo o kolejny wątek: w jaki sposób możemy wpisać się w cudzą pamięć i cudzą refleksję. Obracający się ekran ujawnia obrazy stworzone przez artystę, ale także odbija ciała widza, czyniąc go częścią artystycznej kompozycji.



*Veiling* i *Slowly Turning Narrative* należą zapewne do najbardziej intrygujących wizualnie instalacji z przełomu lat 80. i 90. Ich niemal malarski wymiar zapowiada kolejny przełom, który nastąpił w połowie lat 90. Artysta niemal całkowicie porzucił wtedy formułę instalacji immersyjnej, zwracając się w stronę technologii wysokiej rozdzielczości pozwalającej mu tworzyć video-panele nawiązujące do tradycji malarstwa europejskiego, przede wszystkim okresu renesansu. Dziś bardzo rzadko powraca do strategii z okresu *Sleepers*. Ostatnio uczynił to przy okazji wystawy *Bodies of Light* zorganizowanej w 2009 r. przez nowojorską James Cohan Gallery. Dziełem, które widzowie oglądali tam jako rodzaj wstępu do całej ekspozycji, była *Pneuma* będąca przeróbką wideo zrealizowanego w 1994 r. Viola wykorzystał w niej kamerę telewizyjną przemysłowej dającej interesujący obraz o obniżonej rozdzielczości, który w określonych warunkach – przy słabym oświetleniu – skutecznie imituje wykorzystanie narzędzi malarskich, zaznaczając obecność *elektronicznego pędzla*<sup>14</sup> w obrazie stworzonym przez artystę. Instalacja ta jednak miała przede wszystkim wprowadzić widzów w świat obrazów, w których prymitywna technologia CCTV spotyka się z najnowszymi rozwiązaniami: zapisem HD i wyświetlaczami OLED.

ANDRZEJ PITRUS

<sup>1</sup> Na wątek ten wskazuje np. Hans Ulrich Reck, *He Weeps for You*, w: *Bill Viola, Europäische Einsichten / European Insights*, red. R. Lauter, Museum für Moderne Kunst / Prestel, Frankfurt 1999, s. 109. Jego zdaniem obrazy wyświetlane na ścianie układają się w rodzaj sekwencji życia zmierzającej nieuchronnie ku śmierci w powtarzającym się cyklu. Niezależnie od kontrowersyjności takiej interpretacji, obecność wizerunku widza w obrębie instalacji skłania do poszukiwania możliwości wykroczenia poza czysto konceptualny wymiar pracy.

<sup>2</sup> Co ciekawe, artysta zatytułował tak także tom swoich zapisków i komentarzy: *B. Viola, Reason for Knocking At an Empty House, Writings 1973-1994*, The MIT Press, Anthony d'Offay Gallery, London-Cambridge 1995.

<sup>3</sup> *Francisco Goya* (katalog wystawy), Museo d'Arte Moderna della Città di Lugano, Lugano, Villa Malpensata 1996, s. 70.

<sup>4</sup> Artysta wspomina, że wrażenia, jakie towarzyszyły podtopieniu, któremu uległ podczas zabawy nad wodą, stały się jednym z impulsów do zajęcia się sztuką. Piszę o tym więcej w: A. Pitrus, *Tylko jedno wspomnienie. Próba autobiografii bez narracji w pracach Billa Viola*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 73, s. 200-205.

<sup>5</sup> T. Ettl, *The Sleepers*, w: *Bill Viola, Europäische Einsichten / European Insights*, dz. cyt., s. 291.

<sup>6</sup> Interpretację Ettl cytuję jako przykład różnych możliwości odczytań dzieł Billa Viola. Nie zga-

dzam się jednak z autorem sugerującym obecność wątków krytycznych w *Sleepers*. Artysta nie interesował się bowiem tego typu problematyką, szukał raczej tematów uniwersalnych i ponadczasowych. We wcześniejszym okresie interesowała go wprawdzie natura samego medium, ale raczej na płaszczyźnie ontologicznej niż ideologicznej.

<sup>7</sup> Oczywiście takiego wątku nie należy całkowicie wykluczać. Instalacja była na przykład prezentowana w holu budynku giełdy we Frankfurcie, co pozwoliło wskazać na wymienność treści odnoszących się do sfery „zewnątrza”.

<sup>8</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

<sup>9</sup> Z doświadczenia wiem, że zalecenia artystów nie zawsze są przestrzegane przez wystawców. Dotyczy to również renomowanych galerii.

<sup>10</sup> Zapis fragmentu tekstu na podstawie własnych notatek.

<sup>11</sup> Laozi, *Tao Te Ching*, tłum. W. P. P. Zieliński, Segment, Poznań 2009, s. 38.

<sup>12</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej instalacji na podstawie własnych notatek.

<sup>13</sup> M. Hierholzer, *The Veiling*, w: *Bill Viola, Europäische Einsichten / European Insights*, dz. cyt., s. 201.

<sup>14</sup> Wynika to z efektu smużenia będącego konsekwencją konstrukcji przetwornika kamer starego typu.