

Tylko jedno wspomnienie

Próba autobiografii bez narracji w pracach Billa Viola

ANDRZEJ PITRUS

Zjawisko autobiografizmu jest w sztukach wizualnych – podobnie jak w literaturze – szczególnym przypadkiem biografistyki. Ta zaś, jak zauważają redaktorzy zbiorowego tomu *Biografistyka filmowa*, jest *zagadnieniem bardzo złożonym ze względu na wielość powiązanych ze sobą zagadnień, z których „wierność faktom” jest tylko punktem wyjścia do badań nad filmowym zapisem życiorysu*¹. Biografie filmowe w istocie w bardzo różny sposób odnoszą się do losów swoich bohaterów. Steven Soderbergh starał się drobiazgowo zrekonstruować epizody z życia lidera kubańskiej rewolucji w dwuczęściowym *Che* (2007-2008), Steven Shainberg w intrygującym *Futrze* w sposób ostentacyjny wykreował fikcyjną biografię Diane Arbus – jednej z najważniejszych fotograficzek amerykańskich XX w. Ja natomiast nie mam pewności, czy *wyobrażony portret Diane Arbus* (tak brzmi podtytuł filmu) nie dotarł celniej do istoty życia i działalności bohaterki niż epicki utwór Soderbergha.

Ciekawie wątpliwości te komentuje tekst Marka Hendrykowskiego, który podkreśla, że: (...) *ekranowa biografia to zarazem nieporównanie „mniej” niż ludzkie życie i jednocześnie znacznie „więcej” niż ono. „Mniej” – ponieważ film biograficzny w jego klasycznej postaci wykrawa z ludzkiego życia „historię” zamienianą w ekranowy spektakl. (...) „Więcej” zaś – dlatego, że komunikując o nim, można je za pomocą magii kina uwolnić od ciężaru czyjśgo istnienia. A uwalniając od tego ciężaru, wydobyć jego głębszy sens i odnaleźć ukryty wymiar przez nadanie mu, możliwego tylko w kinie, wewnątrz zorganizowanego kształtu filmowej biografii*².

Zatem biografia filmowa jest opowieścią, narracją zbudowaną na bazie losów konkretnego człowieka, uogólnieniem, którego zadaniem jest nie tylko zdanie relacji z faktów, ale także zbudowanie przesłania, odnalezienie wspomnianego przez Marka Hendrykowskiego „ukrytego wymiaru”. O ile trudniejszym do zdefiniowania fenomenem jest zatem autobiografia. Autor staje się tu jednocześnie bohaterem własnej opowieści. Czy pozbawiony dystansu zdolny jest tak zrelacjonować własne przypadki, by dotrzeć do ciekawych dla innych sensów?

A może właśnie paradoksalnie jedną z możliwości jest rezygnacja z opowiadania – jak czynił to przez lata Jonas Mekas, artysta, który niemal całą swoją twórczość poświęcił „pisaniu” własnej autobiografii nie tylko na kartach zachowanych i zaginionych dzienników, ale także w niezwykłych *film diaries* realizowanych niejednokrotnie w ciągu kilkudziesięciu lat. W tym wypadku to widz staje się kreatorem „ukrytych wymiarów”, scalając w sensowną całość elementy strumienia oferowane przez artystę. Ten zaś jest zwolniony z obowiązku stworzenia *wewnątrz zorganizowanego kształtu filmowej biografii*³. Inną interesującą propozycję znajdujemy w twórczości Billa Viola – artysty działającego w sferze sztuki ruchomego obrazu, która jednak nie jest filmem. Jego prace – kwalifikowane jako *video*

art, video environments, czy instalacje medialne – dostarczają niezwykle bogatego materiału i mogą być interpretowane w bardzo wielu różnych kontekstach. Zaskakujące jest przy tym, w jak wielu znajdziemy tropy autobiograficzne, choć Viola nigdy nie „opowiada”. Raczej nadbudowuje sensory nad jednym, jakże jednak ważnym wydarzeniem z czasów dzieciństwa ⁴.

Artysta wspomina ⁵, że jednym z najbardziej niepokojących momentów w jego życiu był ten, w którym – podczas zabawy z kuzynami – znalazł się na granicy śmierci. Chłopcy bawili się w wodzie, skacząc do niej tak, by w ostatniej chwili uchwycić się nadmuchiwanego ratunku. Bill Viola był wtedy drobnej postury i jego ciało bez trudu prześliznęło się przez otwór w prowizorycznym kole ratunkowym – nieumiejący pływać chłopiec natychmiast zaczął tonąć... Ratunek wprawdzie przyszedł natychmiast, ale młody człowiek uległ podtopieniu. Doświadczenie to było w sposób oczywisty traumatyczne, ale jednocześnie fascynujące. Doznał bowiem wtedy niezwykle wrażeń wizualnych, które były wypadkową wrażeń czysto wzrokowych i sensacji wywołanych chwilowym niedotlenieniem mózgu. Stał na granicy śmierci, a jednocześnie miał okazję być widzem niepowtarzalnego spektaklu fascynującego swym groźnym pięknem.

Motywy nawiązujące do wypadku pojawiają się w twórczości Billa Violi niezwykle często – w różny jednak sposób i na odmiennych poziomach konceptualizacji. Scena z dzieciństwa powraca w sposób dosłowny, ale częściej jako próba dotarcia do – jeszcze raz powróć do propozycji Marka Hendrykowskiego – „ukrytego wymiaru” zdarzenia.

Wypada zacząć od nawiązań na poziomie najbardziej ogólnym, na którym zostają zderzone dwa elementy stanowiące bazę konceptualizacji zdarzenia. Są to: motyw wody i problem percepcji wzrokowej, sytuujący się zresztą w centrum zainteresowań artysty zwłaszcza w latach siedemdziesiątych, kiedy zajmował się on przede wszystkim jednokanałowymi realizacjami wideo, okazjonalnie wkraczając na obszar instalacji. Doskonałym przykładem przepracowania wątku autobiograficznego jest należąca do kanonu sztuki nowych mediów taśma zatytułowana *The Reflecting Pool*. Dostarcza ona licznych kontekstów do interpretacji ⁶, ale jednocześnie dokonuje twórczej rekonstrukcji opisanego wcześniej zdarzenia.

Praca jest rodzajem technologicznego performance'u. Viola nie rejestruje zaistniałej sytuacji, ale dokonuje manipulacji przy użyciu mikserów wizyjnych, pozwalających dokonywać montażu wewnątrz kadrowego. Na pierwszym planie znajduje się basen. Za nim – las, z którego wychodzi mężczyzna, by po chwili wykonać skok do wody. Nie wpada on jednak do zbiornika, lecz zawisa nad nim. Pozostałe elementy kadru nadal jednak pozostają w ruchu, tylko ciało przeczące zasadom fizyki zostaje zatrzymane dzięki zastosowaniu rodzaju selektywnej stopklatki. Widz zauważa wkrótce, że woda w basenie nie odbija zawieszono nad nią mężczyzny. Co więcej – po chwili pojawiają się tam wizerunki postaci przechadzających się nad brzegiem, pozbawione jednak odpowiedników w sferze, którą możemy uznać za „rzeczywistą”.

Viola nie opowiada tu historii. Ukazuje natomiast pewną sytuację, która staje się modelem rozwijającym zdarzenie z przeszłości. Skok do wody (zatrzymanie postaci nad basenem może się odnosić do uratowania tonącego chłopca) jest punktem wyjścia do zbudowania iluzji, w której za pośrednictwem środków technologicznych dokonuje się rekonstrukcja liminalnego „spektaklu”.

Wypadek ten stał się matrycą także dla wielu innych prac przywołujących motyw zanurzenia w wodzie, iluzji, percepcji, a także śmierci i przejścia z jednego stanu w drugi – najczęściej dotyczy to życia i śmierci. Można tu wręcz mówić o pewnej obsesji – woda jest bowiem w połączeniu ze wspomnianymi tropami ulubionym obrazem w pracach artysty. Najczęściej występuje ona w konfiguracji podkreślającej rodzaj niedookreśloności jej semantycznego nacechowania, co wynika wprost z charakteru doświadczenia, jakim był wypadek z dzieciństwa.

Woda jest z jednej strony groźna, ale z drugiej często przynosi uspokojenie, stając się kryjówką albo bramą do innego wymiaru rzeczywistości. Artysta w pełni świadomie poszukuje coraz to nowych kontekstów znaczeniowych fascynującego go żywiołu, sięgając przy tym nie tylko do własnych przeżyć, ale także do licznych kontekstów kulturowych, czy raczej transkulturowych. Cała twórczość Amerykanina jest bowiem przesiąknięta odniesieniami do dziedzictwa kultury zachodniej, jak również filozofii i sztuki Dalekiego Wschodu. Jedynym stałym elementem jest tu paradoksalnie niestabilność. Obrazy wody mogą bowiem przynosić znaczenia wręcz sprzeczne z ustanowionymi we wcześniejszych pracach.

Z uwagi na rozmiary tego szkicu trudno byłoby nawet wymienić wszystkie realizacje, w których Viola próbuje mierzyć się z traumatycznym przeżyciem z dzieciństwa. Warto jednak zwrócić uwagę przynajmniej na te najważniejsze.

Wspomniana wcześniej taśma *The Reflecting Pool* pochodzi z końca lat 70., ale nawiązania do biografii pojawiają się najczęściej w pracach późniejszych, powstałych po 1991 r. Nie oznacza to oczywiście, że wcześniej tropów takich nie było, ale przełom nastąpił wraz z realizacją *The Passing* (1991). To chyba najbardziej osobista realizacja w dorobku artysty – powstała w chwili kryzysu osobistego i twórczego. Paradoksalnie jest ona dziś często wymieniana jako jedno z jego największych osiągnięć.

Motyw ciała zatopionego w wodzie pojawia się tu dosłownie. Tym razem widzimy ten obraz z punktu widzenia kamery umieszczonej pod lustrem wody. Tonący nie walczy o życie, jest spokojny, dryfuje zawieszony między życiem a śmiercią. Obraz ten, ukazujący zresztą nie dziecko, ale dorosłego mężczyznę (to sam artysta), jest łącznikiem między scenami, w których temat życia i śmierci pojawia się w sposób dosłowny: narodziny syna artysty zostają zderzone z przejmującymi obrazami ostatnich chwil życia matki Violi. Jarosław Lubiak tak interpretuje pracę: *Wideo „Odejście”⁷ (1991) jest zanurzeniem się w wodzie śnienia. Obraz śpiącego mężczyzny przeplata się z obrazem mężczyzny zanurzonego w wodzie – z tym stale powracającym obrazem śnienia połączone są obrazy marzeń sennych mężczyzny, gdzie wspomnienia mieszają się z wyobrażeniami, zapamiętane obrazy z majakami. Mężczyzna (artysta) śpi niespokojnie, budzi się w środku nocy, by ugasić pragnienie lykiem wody ze szklanki stojącej na stoliku nocnym. Skrajne przeżycia, jakich doznaje – narodziny dziecka (jeden z obrazów to scena porodu, stale też obecna jest postać małego dziecka) oraz śmierć wiekowej kobiety (pojawia się jej wizerunek w trumnie, powraca również obraz kobiety na łożu śmierci) – są przyczyną niespokojnego snu mężczyzny. Woda staje się tu medium między dwoma terminami skrajnymi: narodzinami i śmiercią⁸.*

The Passing to praca osobista, Viola nie ukrywa w niej odniesień do własnych doświadczeń: nie tylko tych z przeszłości (wypadek ukazany w metaforycznej formie, raczej jako rekonstrukcja niż prosta wizualizacja wspomnienia), ale i teraz-

niejszych. Wykorzystane tu elementy posłużą artyście także do stworzenia dzieł o bardziej uniwersalnych znaczeniach.

Woda u Violi symbolizuje cykl przemian związanych z narodzinami i śmiercią, ale i jeden, i drugi stan znajdują odzwierciedlenie w innych dziełach artysty, wykonanych z zastosowaniem odmiennych symboli, nawiązujących często do tradycji malarstwa średniowiecznego i renesansowego. Viola, korzystając ze spuścizny sztuki dawnej, wydobywa z niej wartości duchowe, archetypy kulturowe czy wyobrażenia kosmologiczne i – na co wskazuje Maria Brewińska – ukazuje je, filtrując przez współczesne obrazy i doświadczenia ⁹.

Potwierdzenie tej tezy znajdziemy w wielu pracach, ale jednym z najciekawszych przykładów jest *The Nantes Triptych* (1992). Jest to w istocie niemal malarzski tryptyk składający się z trzech ekranów ukazujących kolejno narodziny dziecka, obraz zanurzonego w wodzie mężczyzny i umierającą kobietę. Na płaszczyźnie czysto wizualnej Viola wprost sięga do wcześniejszej pracy wideo, wydobywając z niej wybrane obrazy. Tym razem dokonuje jednak uogólnienia, czyniąc z własnych doświadczeń jedynie punkt wyjścia dla refleksji o znacznie szerszym zakresie.

Wizualny motyw ciała zanurzonego w wodzie powraca w wielu wariantach w realizacjach z lat 90. i z początku XXI wieku. Uogólnienia zbliżonego do tego, z którym mamy do czynienia w *The Nantes Triptych*, można się doszukiwać w *Sleepers* (1992). Instalacja ta składa się z siedmiu beczek wypełnionych wodą z zatopionymi w nich monitorami ukazującymi siedem różnych śpiących postaci. Kontemplacyjny charakter dzieła (beczki umieszczono w zaciemnionym pokoju, a jedynym źródłem światła są wspomniane monitory) skłania do refleksji nad przemijaniem – „bohaterowie” dzieła znajdują się w stanie zawieszenia, ich spokój jest zerwany z niepokojem o niemal fizycznym wymiarze – powierzchnia wody przenosi wibracje elektronicznych urządzeń i pokrywa się ledwie widocznymi falami.

W większej skali omawiany tu motyw wizualny jest obecny w *Five Angels for The Millenium* (2001), *The Messenger* (1996), *Stations* (1994), czy wreszcie w wizualizacjach wykonanych dla grupy Nine Inch Nails ¹⁰ (2000) oraz na potrzeby operowej realizacji *The Tristan Project* (2006). Wszystkie te prace ukazują – każda w odrębnej plastycznej formie – obsesyjnie powracający wizerunek tonącego mężczyzny. Choć zachowują one oryginalność, stale powtarza się w nich jeden trop – widz odnosi wrażenie pewnej niejednoznaczności. W wielu wypadkach nie jesteśmy w stanie ustalić, czy postać tonie, czy – wręcz przeciwnie – triumfalnie wylania się z otchłani. Co więcej – użyte przez artystę środki techniczne tylko tę niepewność pogłębiają. Viola korzystał tu bowiem z rozwiązań pozwalających manipulować materiałem wideo. W należących do *The Tristan Project* segmentach *Tristan's Ascension* i *Isolde's Ascension* w istocie zarejestrował aktorów wpadających do wody. Dzięki odwróceniu kierunku projekcji i jej spowolnieniu uzyskał jednak efekt tytułowego wniebowstąpienia. Kiedy indziej – w wizualizacjach dla Nine Inch Nails – odnosimy wrażenie, że postać tonie w morzu... ognia. W rzeczywistości rejestracja ponownie odbywała się w wodzie, a efekt został osiągnięty dzięki wykorzystaniu wyrafinowanego systemu kolorowego oświetlenia planu.

Zawsze mamy tu do czynienia z sytuacjami granicznymi, które można postrze- gać jako mniej lub bardziej bezpośrednie echo ambiwalentnego doświadczenia związanego z wypadkiem podczas zabawy w wodzie. Temat granicy, ponownie

zderzony z obrazem wody, odnajdziemy także w innej grupie prac, bezpośrednio wizualizujących motyw przejścia.

Jedną z najbardziej spektakularnych instalacji jest *The Crossing* (1996), której tytuł należy w tym wypadku tłumaczyć jako *Przejście*. Praca składa się z dwóch wielkoformatowych projekcji wyświetlanych po dwóch stronach ściany umieszczonej pośrodku sali ekspozycyjnej. Widz może oglądać tylko jedną z nich, ale jednocześnie szybko przekonuje się, że zostały one idealnie zsynchronizowane czasowo: jedna pokazuje mężczyznę ginącego w płomieniach, druga zatopionego przez ogromną falę wody. Obrazy wydają się niemal identyczne, różne są w nich tylko żywioły dopełniające rytuału zniszczenia.

W realizacji tej echa wydarzeń z życia Billa Violi są już słabsze. Wydaje się zresztą, że wraz z upływem czasu podlegają one pewnemu roztopieniu, a ich czytelność w kontekście biograficznym zaciera się. Tak jest np. w zrealizowanym w 2008 roku cyklu *Transfigurations* i wcześniejszej o rok pracy *Ocean Without a Shore* – przygotowanej specjalnie na zamówienie Biennale w Wenecji. W obydwu wypadkach Bill Viola wykorzystał skomplikowane urządzenie pozwalające wytworzyć cienką, idealnie jednolitą ścianę wody, przez którą przechodzą zbliżające się w stronę widza postaci. Te wideo-obrazy ujmujące niezwyklej wizualnym pięknem tylko na pozór wydają się jednakowe. Kiedy przyjrzymy się sportretowanym osobom, zauważymy, że dla każdej z nich „przejście” przez ścianę wody ma inne znaczenie. Są wśród nich ludzie młodzi i starzy, tacy, którzy granicę przekraczają samotnie lub w towarzystwie innych. Bodaj najpiękniejsza jest instalacja zatytułowana *Acceptance* ukazująca nagą dojrzałą kobietę. Jej ciało jest piękne, ale jednocześnie naznaczone pierwszymi sygnałami przemijania, uchwyconymi w chwili gdy zaczyna się starość, jeśli ten moment można w ogóle rozpoznać. Kobieta ma krótkie włosy. Może to tylko wybór, a może pierwsze oznaki powrotu do zdrowia... Dopuszczalne są różne spekulacje i odczytania, a Bill Viola z pewnością nie narzuca tego właściwego, licząc raczej na otwarcie się dzieł na odbiorcę. Przemawia za to różnymi formatami: niektóre prace to duże panele plazmowe, inne – wykonane w najnowszej technice OLED – są miniaturowymi ruchomymi bibelotami. Z każdym z tych dzieł obcuje się inaczej...

* * *

Jeśli przyjmiemy, że autobiografia istnieje w dwóch wymiarach – nakierowanych odpowiednio na samego twórcę i na odbiorcę – to odnajdziemy w dokonaniach Billa Violi niezwykle bogatą realizację tak sformułowanego postulatu. Pisząc autobiografię, tworzymy przecież w dużej mierze dla siebie, chcąc wprowadzić porządek i sens we własne życie. Decydując się jednak na jej upublicznienie, pozwalamy, by nasze doświadczenie zaczęło istnieć w innej przestrzeni – jako świadectwo, ale także jako owo wspomniane przez Marka Hendrykowskiego „więcej niż życie”.

Dorobek Billa Violi jest obszerny i zróżnicowany; zawiera wiele innych niewspomnianych tu prac, w których można wskazać obecność wątków autobiograficznych – czasem znacznie przetworzonych, ledwie czytelnych. Już te omówione powyżej pokazują jednak ogromny potencjał, jaki tkwi w nienarracyjnych sztukach ruchomego obrazu. Choć Bill Viola nie oferuje nam narracji, w istocie poszczególne

gólne prace układają się w opowieść o radzeniu sobie z własnymi traumami, lękami, ale także o fascynacjach i tym, co nie do końca uchwytne. Narracja powstaje tu nie w obrębie jednego dzieła, ale między nimi – bo twórczość Billa Viola, niezależnie od jej wewnętrznego zróżnicowania – pozostaje spójnym projektem.

ANDRZEJ PITRUS

¹ *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański, S. Kołos, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2007, s. 9.

² M. Hendrykowski, *Biografizm jako dążenie kina współczesnego*, w: tamże., s. 13.

³ Tamże, s. 13.

⁴ Deirdre Boyle sugeruje, że w twórczości Billa Viola mamy stale do czynienia z motywami autobiograficznymi. Są one związane z różnymi doświadczeniami duchowymi i intelektualnymi. Autorka sugeruje też, że należy traktować je jako jeden z tropów, niekoniecznie najważniejszy. Na użytek tego tekstu skupiam się na jednym wątku, odnoszącym się wprost do konkretnego wydarzenia, a nie do trudnego do zdefiniowania i zrekonstruowania doświadczenia. Por.: D. Boyle, *Post-Traumatic Shock: Bill Viola's Recent Work*, „Afterimage” 1996, nr 24 (Sept.-Oct. 1996), s. 10.

⁵ Wypowiedź została zawarta w filmie dokumentalnym Marka Kidela *Eye of the Heart* realizowanym dla BBC w 2004 r. Por. także: John Walsh, *Emotions in extreme time: Bill Viola's passion project*, w: B. Viola, P. Sellars, J. Walsh, H. Belting, *Bill Viola: The passions*,

The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2003, s. 50; Japan: Mori Art Museum & Tankosha Publishing Co.

⁶ Wieloaspektową interpretację tej pracy przedstawiłem w: A. Pitrus, „*The Reflecting Pool*” *Billa Viola – wymiary obrazu wideo*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64, s. 94-102.

⁷ W cytacie posługuję się tłumaczeniem zaproponowanym w katalogu pod redakcją Marii Brewińskiej i w samym przywołanym artykule. Moim zdaniem jednak oryginalny tytuł jest bardziej złożony. Oznacza bowiem nie tylko „odejście”, ale także przemijanie, przejście, transformację. Autor niesłusznie odnosi go tylko do jednej sfery – umierania.

⁸ J. Lubiak, *Zawieszenie uczuć*, w: *Bill Viola*, red. M. Brewińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007, s. 111-112.

⁹ M. Brewińska, *Świadomość medium*, w: tamże, s. 92.

¹⁰ Były to trzy wideo ilustrujące trzy kompozycje Trenta Reznora wykonywane podczas trasy koncertowej zatytułowanej *And All That Could Have Been*. Projekcje były wyświetlane na ruchomych panelach LED umieszczonych nad sceną.