

Trzech artystów światła i przestrzeni

MARCIN GIŻYCKI

Kino jako widowisko oparte na rzucaniu obrazów na ekran za pomocą mechanizmu zaopatrzonego w lampę, koła zębate i soczewki, w którym taśma z małymi obrazkami przesuwana z szybkością mniej więcej pół metra na sekundę, jest zjawiskiem, jak wiadomo, stosunkowo młodym. Ale można też spojrzeć na kino jako na jedną z odmian sztuki projekcji, sztuki obrazów będących jedynie mirażem, złudą, refleksją czegoś innego. Ten rodzaj spektaklu ma historię dłuższą niż inne sztuki, wiodącą od jaskini Platona, przez camera obscura, latarnię magiczną, fantasmagorię Robertsona, do praxinoskopu i teatru optycznego Reynauda.

Ojcobójstwa nie było. Kino nie zabiło sztuki projekcji. Aleksander Skriabin, na przykład, w początkach XX wieku eksperymentował z kolorowymi światłami rzutowanymi na ściany i słuchaczy podczas wykonań jego utworów. W celu uzyskania właściwego efektu kompozytor domagał się, aby publiczność przychodziła na koncerty ubrana na biało!¹ Specjalny instrument do projekcji ruchomych wzorów świetlnych zwany klawiluxem skonstruował w latach dwudziestych Thomas Wilfred. Pokazy klawiluxowe stały się atrakcją wystawy sztuki dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku². Podobne spektakle świetlne próbowali też tworzyć w tym czasie między innymi Ludwik Hirschfeld-Mack i Laszlo Moholy-Nagy, a u nas, już po wojnie, Andrzej Pawłowski (czego zapis pozostał w filmie *Kineformy*).

Jak wiele twarzy ma sztuka projekcji dzisiaj, można się przekonać, oglądając realizacje Billa Viola (o którym pisałem już tutaj jakiś czas temu), Krzysztofa Wodiczki, Tony'ego Ourslera czy Jamesa Turrella.

Oursler, który miał niedawno wystawę na Zamku Ujazdowskim, jest znany przede wszystkim z projekcji obrazów twarzy na puste głowy szmacianych lalek. Efekt jest zabawny (co stanowi rzadkość w sztuce wideo) i przejmujący zarazem. Nie tylko dlatego, że skądinąd bardzo proste kukły nabierają cech ludzkich, ale także z powodu tego, co i jak mówią. Są to bowiem lalki gadające.

Postacie Ourslera, które on sam nazywa „pseudofigurami”, prezentują, podobnie jak bohaterowie filmów Woody Allena, pełny asortyment fobii i nerwic współczesnego Amerykanina. Wygłaszają egocentryczne monologi, skarżą się, narzekają. Często plotą bez składu i ładu, co im ślina na język przyniesie. Nie-

które szukają schronienia, chowając się pod łózkami, wchodząc pod krzesła. Inne mają już wszystkiego serdecznie dosyć i pokrzykują na widza: *Hej, ty tam! Co się gapisz? Wynoś się stąd!*

Autor twierdzi, że inspirację do monologów swoich znerwicowanych osobników czerpie z telewizji, przeskakując z kanału na kanał³. Powołuje się na psychiatrów, którzy już nawet zdiagnozowali neurozę telewizyjną, polegającą na utożsamianiu się z bohaterami popularnych programów i filmów. Jeszcze się z tego śmiejemy, ale czy nie śmiejemy się aby sami z siebie?

Oursler rzutuje też obrazy poruszających się oczu w wielkim powiększeniu na zawieszone w powietrzu kule. Wchodząc do sali pełnej takich nieważkich, samoistnych gałek ocznych mamy wrażenie, że znaleźliśmy się w środku czyjejś paranoi, w kosmosie nieufności, podejrzeń, podglądania siebie nawzajem.

Wodiczko, obok Romana Opałki i Magdaleny Abakanowicz najwyżej dziś notowany polski artysta, wyświetla natomiast slajdy (a ostatnio także filmy wideo) na pomniki i fasady domów. Projekcje te z reguły mają charakter polityczny i wiążą się ściśle z miejscem, dla którego zostały zaprojektowane. Oto kilka charakterystycznych przykładów. W 1984 roku Wodiczko nałożył obraz gigantycznego łańcucha spiętego kłódką na budynku na dolnym Manhattanie (mieszczący notabene na dolnych piętrach New Museum of Contemporary Art), którego wyższe kondygnacje stały puste przez wiele lat, w czasie gdy w Nowym Jorku wzrastała dramatycznie liczba bezdomnych. W sylwestra tego samego roku artysta zorganizował projekcję dwóch połączonych łańcuchem rakiet dalekiego zasięgu, amerykańskiej i sowieckiej, na łuk tryumfalny na Brooklynie upamiętniający zwycięską armię Północy w wojnie secesyjnej. Działo to się w okresie zbliżających się rozmów na temat redukcji zbrojeń między Stanami Zjednoczonymi a Związkiem Radzieckim. W kilka miesięcy później Wodiczko umieścił za pomocą projektorów wielkie, poruszające się oko na fasadzie siedziby władz szwajcarskich w Bernie. Oko spoglądało kolejno w stronę banku narodowego, banku kantonálnego, banku miejskiego, następnie w dół, gdzie pod brukiem placu znajduje się szwajcarski skarbiec państwowy, i wreszcie w górę *na czyste, kalwińskie niebo*⁴. Podczas tygodnia poprzedzającego wybory prezydenckie w USA w 1988 roku Wodiczko wyświetlał na fasadę Hirshorn Museum w Waszyngtonie, znajdującego się w pobliżu Białego Domu, obraz dwóch dłoni – jednej dzierżącej rewolwer, drugiej świeczkę – nad baterią mikrofonów. Był to komentarz do poglądów głoszonych przez kandydata republikańskiego, George'a Busha, opowiadającego się za karą śmierci, ale przeciw aborcji, i popierającego prawo do posiadania broni. Mikrofony odnosiły się do wykorzystywania mediów jako narzędzia politycznego w kampanii wyborczej.

Projekcje Wodiczki posługują się plakatowym językiem bliskim fotomontażom Johna Hartfielda. Artysta jednak podkreśla, że nie chodzi mu o wypisywanie rewolucyjnych haseł na murach, lecz o krytyczną analizę funkcji architektury i obrazów w przestrzeniach publicznych. Jego projekcje odzieraają budynki i pomniki z ich codziennego kostiumu, ujawniając ukryte znaczenia. Następnego dnia po zdarzeniu – mówi Wodiczko – projekcja fizyczna zostaje zastąpiona, przynajmniej w głowach tych, którzy ją widzieli, projekcją mentalną⁵.

Turrell, który również miał stosunkowo niedawno wystawę w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, konstruuje za pomocą światła iluzje przestrzeni.

W jego pomieszczeniach nie ma przedmiotów, są czyste ściany z otwarciami na inne puste przestrzenie. Tak się przynajmniej wydaje, o czym przekonała się pewna pani domagająca się teraz w sądach odszkodowania od artysty, za to, że podczas zwiedzania jego wystawy w Whitney Museum oparła się o ścianę, której w rzeczywistości nie było, przewróciła i dotkliwie potłukła. Ale oczywiście Turrellowi nie chodzi o zastawianie pułapek na publiczność. Jego instalacje, jak to się teraz nazywa, mają na celu raczej wprowadzenie widza w pewną rzeczywistość kontemplacyjną. Rzeczywistość współtworzoną przez ludzkie zmysły, niematerialną, ale jednak podlegającą określonym prawom percepcji, mającą swoje właściwości.

Jedna z realizacji Turrella pokazanych w Warszawie, by dać dość typowy przykład oddziaływania tych przestrzeni, była poprzedzona długim, całkowicie ciemnym korytarzem, którym szło się po omacku, wzdłuż prawdziwej ściany. Prowadził on do większego pomieszczenia, również bardzo ciemnego, w którym jednak po przystosowaniu się wzroku można było po chwili dostrzec wyraźny wielki prostokąt „zawieszony” na przeciwległej ścianie. Odnosiło się wrażenie, że obiekt ów, przypominający wielkie monochromatyczne płótna Yves’a Kleina, odstawał od płaszczyzny, do której był przytwierdzony. Oględziny „obrazu” z bliska przynosiły zaskoczenie – wyciągnięta ręka nie napotykała oporu materii i trafiała w próżnię. W ślad za ręką ciekawość nakazywała wysunąć też głowę. Uczucie związane z przekroczeniem powierzchni nieistniejącego płótna zapewne było bliskie doznaniom Alicji przechodzącej na drugą stronę lustra. Nie jestem skory do egzaltacji, ale przez chwilę naprawdę wydawało mi się, że przechodzę w inny wymiar. A po drugiej stronie lustra była jasność, świetlista mgła – nie wiadomo skąd wychodzące, nie mające kierunku, nie rzucające cienia, nieprzeniknione, wszechogarniające światło.

Jest to rzeczywistość jakby poza czasem, przynajmniej poza naszym codziennym jego odczuwaniem. Nawiasem mówiąc, Turrell, zgłębiając przeżycia związane z wyostrozonym postrzeganiem, konstruuje też komory dźwiękoszczelne, w których jest tak cicho, że człowiek słyszy pracę własnego organizmu. Ale to już nie są projekcje, jeśli nie liczyć związanych z doświadczaniem ciszy absolutnej sensacji wzrokowych.

Swoistym filmem „na żywo” jest natomiast praca Turrella zainstalowana na stałe w muzeum PS1 w Nowym Jorku (placówką tą, warto wspomnieć, przed kilku laty kierował polski filmowiec Ryszard Waśko). W suficie jednej z sal ekspozycyjnych, zapewne dawnej klasy, jako że niegdyś mieściła się tu szkoła, artysta przebił kwadratowy otwór, w taki sposób, że nie widać grubości stropu. Tak powstał wielki ekran, na którym, jak powiedziałby Stefan Themerson, *podziwiać można tysiąc dramatów*⁶ – spektakl nieba. Nie jest to jednak ten sam spektakl, który każdy może sobie zafundować, wyglądając przez okno własnego mieszkania. Przede wszystkim ekran Turrella pokazuje wycinek nieba całkowicie wyabstrahowany z kontekstu – dwuwymiarowy, niezakłócony ziemskimi dodatkami, ale też wolny od pośrednictwa instrumentów optycznych. Wycinek ten zostaje nadto specjalnie „oprawiony” w ramę świetlną. Natężenie i zabarwienie światła w pomieszczeniu są starannie skalkulowane, tak by wzmocnić barwę samego nieba. Po zmroku zamienia się ono w miękką, czarną, satynową płaszczyznę, po której od czasu do czasu przesunie się jasny punkcik przelatującego samolotu.

Blisko spokrewniony z tym *ekranem nieba* (którego oficjalna nazwa brzmi *Meeting – Spotkanie*) jest największa i jeszcze nie ukończona, choć rozpoczęta przed ćwierćwieczem realizacja Turrella, czyli przewiercenie nieczynnego wulkanu w Arizonie labiryntem tuneli i otworów, które będą tworzyć rodzaj obserwatorium astronomicznego połączonego z systemem ciemni optycznych (*Roden Crater Project*). Niektóre z otworów w górze są wycelowane w punkty nieba, na których Księżyc lub wybrana gwiazda pojawi się raz w roku lub nawet raz na kilkanaście lat i wyświetli wówczas swój odwrócony obraz na ścianie podziemnej komory. A więc wulkan, podobnie jak megalityczny kamienny krąg w Stonehenge, może służyć za kalendarz. Jeszcze silniejsze skojarzenia nasuwa ten projekt z osiemnastowiecznym obserwatorium wybudowanym dla pewnego maharadży przez astronoma Jai Singha, a opisanym kiedyś pięknie przez Cortazara. Tyle że skala przedsięwzięcia Turrella jest nieporównanie większa.

Już wkrótce (zapewne w 2001 roku) Roden Crater w Arizonie stanie się multiekranowym kinem wyświetlającym całoroczny film rozgrywający się w rzeczywistym czasie. Turrell odżegnuje się w wypowiedziach od nadawania projektowi mistycznych znaczeń. Mówi raczej o *muzyce światła nieba*⁷.

Interesują mnie – wyznał kiedyś, a myśl ta ciekawie kontrastuje z poglądami Wodiczki – *przestrzenie publiczne, które zatraciły swoją funkcję. Na przykład ruiny Majów czy Egipcjan, albo Mesa Verde. (...) Wnętrza gotyckich katedr i wypełniające je światło znacznie bardziej mnie pociągają niż retoryka, której służę*⁸.

Wybitny krytyk John Russell po zapoznaniu się z projektem Turrella zauważył kiedyś: *To nie jest miejsce dziecięcych zabaw, to jest podjęta przez niezwykle utalentowanego i wciąż młodego artystę próba pogodzenia się z naszym uniwersum w sposób i na skalę, które przypadłyby do gustu Waltowi Whitmanowi*⁹.

Turrell ma dzisiaj wielką siwą brodę oraz prezencję i erudycję profesora astronomii przed emeryturą. Z temperamentu pozostał jednak poetą... światła. Czyste światła.

MARCIN GIŻYCKI

¹ W. Moritz, *Abstract Film and Color Music*, w: *The Spiritual Art: Abstract Painting 1890-1985*, New York 1986, s. 298.

² Tamże.

³ L. Neri, *In the Green Room. Tony Oursler and Tracy Leibold in Conversation with...*, „Parkett” 1996, nr 47, s. 22.

⁴ Z wywiadu D. Crimpa, R. Deutsche i E. Lajer-Burchard z artystą („October” 1986, nr 38) cytowanego w katalogu: Krzysztof Wodiczko: *Public Address*, Minneapolis 1992, s. 121. Z tego też źródła czerpię opisy projekcji.

⁵ Z wywiadu R. Schwarze’a z artystą („Dayton Journal Herald”, 21 V 1983). Cyt za: tamże, s. 105.

⁶ S. Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, „f.a.” 1937, s. 36.

⁷ Cyt za: C. Adcock, J. Turrell: *The Art of Light and Space*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1990, s. 183.

⁸ Tamże, s. 196.

⁹ Tamże, s. 197.