

Andrzej Pitrus

Poza granice percepcji: "Memory Surfaces and Mental Prayers" Billa Viola

Civitas et Lex nr 1, 7-14

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

NAUKI O MEDIACH / MEDIA STUDIES**ANDRZEJ PITRUS****POZA GRANICE PERCEPCJI:
„MEMORY SURFACES AND MENTAL PRAYERS”
BILLA VIOLI**

Bill Viola (ur. w 1951 r.) znany jest dzisiaj przede wszystkim jako autor wideoinstalacji. Jego prace gościły niemal we wszystkich najważniejszych galeriach i muzeach, ostatnio zaś jego dzieło trafiło do słynnej londyńskiej katedry św. Pawła, gdzie będzie stale eksponowane. Prace Amerykanina budzą żywe emocje, a on sam jest jednym z nielicznych artystów sztuki współczesnej, gwarantującym kolejki przed kasami sal wystawowych, w których pokazywane są jego prace. Paradoksalnie – tylko nieliczne wczesne realizacje tego twórcy istnieją w świadomości odbiorców, choć niewątpliwie zasługują na uwagę.

Jednym z rzadziej pokazywanych cykli jest „Memory Surfaces and Mental Prayers” (1977). Bill Viola zawarł w nim trzy realizacje, których wspólnym mianownikiem jest próba wykroczenia poza ograniczenia percepcji. Jest to także następne świadectwo zainteresowań artysty filozofią i systemami religijnymi Wschodu.

„The Wheel of Becoming”, praca otwierająca cykl, już na pierwszy rzut oka wydaje się realizacją nietypową. Artysta ujawnia w niej ingerencję technologii na płaszczyźnie *mise-en-page*: pierwszy kadr ukazuje pejzaż niemal całkowicie przesłonięty przez wygenerowane elektronicznie koło podzielone na pięć części na podobieństwo optycznego celownika. Część centralna jest szara, a pozostałe, oddzielone poziomymi i pionowymi liniami, są odpowiednio w kolorach: czerwonym, zielonym, niebieskim i żółtym. Wkrótce kompozycja zmienia się w sposób radykalny, choć jej graficzny układ zostaje zachowany. Oto bowiem poszczególne pola, z wyjątkiem centralnego, zostają wypełnione czterema odrębnymi obrazami ukazującymi wiejskie pejzaże. Obrazy nie są wprawdzie statyczne, ale początkowo ruch w ich obrębie jest niewielki; widać pasące się bydło czy przechodzącą w poprzek kadru osobę. Po chwili we wszystkich obszarach pojawiają się postaci ludzkie, a szare koło w centrum wypełnia się obrazem przedstawiającym tarczę księżyca. Postaci ukazane są w planie ogólnym, lecz po upływie kilkunastu sekund wszystkie kamery dokonują gwałtownego zbliżenia, tak że widoczne są jedynie fragmenty ich twarzy układające się

ANDRZEJ PITRUS, prof. dr hab., pracownik naukowy Instytutu Sztuk Audiowizualnych na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego; e-mail: andrzej@pitrus.com.pl.

– w obrębie wypełniającego kadr koła – w osobiwy portret złożony z czterech wzajemnie uzupełniających się detali. Następnie Viola powraca do ujęć pejzażowych i powtarza operację warsztatową z poprzedniej sekwencji. Zamiast twarzy skomponowanej z czterech wizerunków, w poszczególnych obszarach elektronicznej mandali ukazane zostają cztery kamienie. Kolejna sekwencja ponownie ukazuje fragmenty twarzy dwóch kobiet i dwóch mężczyzn. Teraz jednak są to ich usta przedstawione podczas wykonywania przypominających mantrę zaśpiewów. Kamery ponownie dokonują zmiany perspektywy, by ukazać bohaterów w planie amerykańskim. Gdy wychodzą oni z pola widzenia kamery, ujawniona zostaje nieczytelna wcześniej spójność pejzażu będącego tłem przedstawionych sytuacji. Cztery przestrzenie kadru zostają wypełnione obrazem dopalającego się ogniska widzianego jednak z czterech różnych perspektyw. Na koniec twarze mężczyzn i kobiet pojawiają się w kadrze ponownie – tym razem uwaga czterech kamer skupiona jest na ich oczach. Ostatni kadr pracy wypełnia obraz tarczy księżycy w pełni.

„The Wheel of Becoming” to dzieło charakteryzujące się ogromnym uporządkowaniem i – jak się okazuje – wielką precyzją wykonania. Zaskakuje też rygorystyczną kompozycją plastyczną, wpisując się w zestaw tych wczesnych prac artysty, które stanowią zapowiedź dokonań dojrzałych, cechujących się niemal malarską wrażliwością.

Pierwszą wskazówką interpretacyjną jest zapewne sam tytuł pracy. Odnosi się on do „koła stawania się” czy też „koła życia”, czyli Bhavacakry będącej symbolicznym przedstawieniem samsary. W tradycji buddyjskiej, zwłaszcza w mahajanie powstałej w I w. p.n.e., obraz ten przypisywany jest samemu Buddzie, który stworzył go rzekomo w celach edukacyjnych, by móc skuteczniej nauczać o mechanizmach reinkarnacji.

Billa Violę zainteresowało w tym nurcie buddyzmu jego nakierowanie na dwie praktyki: medytacyjne wyciszenie określane jako *szine* oraz doskonale widzenie – *laktong*¹. Ta ostatnia kategoria wiąże się z wykroczeniem poza sferę tradycyjnie rozumianych zmysłów, które dają nam jedynie fragmentaryczny i w rezultacie zafałszowany obraz rzeczywistości. *Laktong* nie jest bowiem pochodną widzenia, ale medytacji i analitycznej wiedzy.

Tradycja przywołana w pracy jest żywa do dzisiaj. Pewne elementy mahajany zostały włączone w obręb buddyzmu zen, którym już w 1977 r. Viola był zainteresowany, a z którym bliżej zapoznał się kilka lat po zrealizowaniu pracy.

Bhavacakra nie została przywołana w „The Wheel of Becoming” w sposób dosłowny – to zresztą strategia charakterystyczna dla amerykańskiego artysty. Nie stara się on w sposób literalny ilustrować swoich inspiracji, lecz raczej uruchamia ciąg kreatywnych skojarzeń. W tym wypadku diagram Buddy, składający się z czterech koncentrycznych okręgów podzielonych dodatkowo na mniejsze pola, został sprowadzony do formy znacznie uproszczonej. Artystę interesuje nie tyle dokładna forma koła życia, co jego edukacyjna i poznawcza funkcja.

¹ Na temat buddyzmu tybetańskiego por. np. J. Powers, *Wprowadzenie do buddyzmu tybetańskiego*, przeł. J. Janiszewska, Kraków 1999.

Bhavacakra ma wyjaśniać w sposób schematyczny porządek rzeczywistości, a jednocześnie przynosić instrukcję, w jaki sposób wyzwolić się z samsary i osiągnąć ostateczne spełnienie, a tym samym zrozumienie sensu istnienia. Ciekawe jest to, że jedynym elementem przejętym w sposób bezpośredni z Bhavacakry jest obraz księżyca, który jednak w wersji oryginalnej znajduje się nad kołem życia, u Violi zaś jest wpisany w jego centrum. Jest to jeden z najważniejszych symboli – to on² odnosi się bowiem do możliwości wyrwania się z cyklu skazującego jednostkę na odradzanie się w coraz to nowej formie.

Ilustracje wpisane w Bhavacakrę mają do pewnego stopnia „komiksowy” charakter – tzn. w sposób sekwencyjny ukazują różne elementy buddyjskiej kosmogonii. Najważniejszym elementem jest tu zobrazowanie sześciu obszarów, które określane są następująco:

Deva: sfera bogów

Asura: sfera pół-bogów

Manusya: sfera człowieka

Toiryagoni: sfera zwierząt

Preta: sfera głodnych duchów

*Naraka: sfera piekielna*³.

Trzy pierwsze reprezentują sferę pozytywną, pozostałe – negatywną. Koliistość całego układu symbolizuje nieuchronną powtarzalność cyklu. To właśnie dlatego księżyc symbolizujący wyzwolenie znajduje się poza tym układem. Budda wskazuje go dłonią, definiując nie tylko zadanie dla człowieka, ale także swoje miejsce w relacji z nim. Budda nie jest sam wyzwoleniem – jest jedynie nauczycielem wskazującym kierunek, w jakim należy podążać.

Układ stworzony przez Violę jest zdecydowanie odmienny. Lunarny symbol wyzwolenia znajduje się w środku, co można postrzegać jako znaczące przesunięcie wynikające z faktu, iż buddyjski diagram odczytany zostaje z perspektywy kultury Zachodu waloryzującej pozytywnie centrum. Viola przywołuje także obrazy mogące kojarzyć się z wybranymi reprezentacjami koła życia (np. zwierzęta, ogień, postaci ludzkie), ale jednocześnie neguje zawartą w oryginale cykliczność. Sekwencja, w której cztery kamery ukazują ten sam obraz z różnych perspektyw, „dochodząc” do niego poprzez techniczne operacje (zoom oraz płynna zmiana kąta widzenia), ujawnia, że – pomimo pozorów rozproszenia obrazów rzeczywistości – w istocie mamy do czynienia z rozgrywającym się w jednej przestrzeni performansem. Kamera wideo jest tu narzędziem poznania, ale także możliwej manipulacji wynikającej z zastosowania operacji edycyjnych.

Bhavacakra była dla Buddy jedynie narzędziem nie tyle dosłownie oddającym porządek kosmosu, co tłumaczącym go na użytek tych, którzy nie dostąpili oświecenia. Viola w zbliżony sposób ukazuje wideo – jako narzędzie, które z jednej strony naśladuje „rozczłonkowane” postrzeganie świata ujawniającego

² Por. np. Dalai Lama, *The Meaning of Life. Buddhist Perspectives on Cause and Effect*, transl. and ed. by J. Hopkins, Boston 1992, s. 43.

³ Tamże, s. 5–8.

się człowiekowi poprzez poszczególne zmysły, a z drugiej strony jest zdolne (w swej głębszej strukturze) przywrócić mu właściwą spójność. W pracy zwrócono uwagę na wzrok i słuch, czyli dwa podstawowe kanały obcowania z bardziej wielowymiarową, a jednocześnie bardziej spójną rzeczywistością. Choć wideo jawi się nam jako utwór audiowizualny, czyli niejako z definicji dwukanałowy, w istocie jest jedynie zapisem przebiegu energii. My jednak zwykle nie jesteśmy w stanie tego dostrzec, bo widzenie i słyszenie przesłaniają nam *laktong* – widzenie doskonałe.

Druga praca zapisana na taśmie nosi tytuł „The Morning After the Night of Power”. Ma ona pozornie bardzo minimalistyczny charakter, choć z upływem czasu okazuje się, że jej realizacja była zapewne czasochłonna i złożona pod względem technologicznym. Trwająca nieco ponad dziesięć minut etiuda wypełniona jest niemal w całości obrazem ukazującym wnętrze domu urządzonego w klasycznym amerykańskim stylu. Na pierwszym planie znajduje się stół ustawiony na wprost okna. Najważniejszym rekwizytem jest tu prosty wazon umiejscowiony w centrum kadru. Początkowo obraz jest niemal zupełnie statyczny, a jedyne akcenty ruchu wprowadzane są dzięki zmianie oświetlenia. Proces ten wydaje się naturalny, jednak już wkrótce okazuje się, że całość zrealizowano przy użyciu techniki *time lapse*, pozwalającej rejestrować zmiany zachodzące w dłuższym czasie. Jest ona bardzo często wykorzystywana w filmach naukowych, np. przyrodniczych (dla prezentacji rozwoju roślin oraz innych procesów). Bill Viola nie obserwuje jednak wyłącznie przyrody, lecz raczej rodzaj „naturalnego środowiska człowieka” – jego dom, w którym zresztą pojawiają się ludzie. Choć nie widzimy ich bezpośrednio w kadrze, świadectwem ich obecności są cienie, odbicia, a także odgłosy, a nawet rozmowy (nieczytelne). Zastosowana technologia sprawia, że kadr ożywa: zmienia się już nie tylko światło, ale także na stole pojawiają się i znikają różnego rodzaju przedmioty codziennego użytku. Za oknem widać zarysy postaci ludzkich, przebiegające zwierzęta, a na stole dwukrotnie pojawia się kot. Najbardziej zaskakujący i jednocześnie efektowny jest jednak finał. Zostaje w nim zanegowana spójność całego kadru: wazon okazuje się odrębnym obiektem. Kiedy kamera dokonuje transfokacji, by ukazać trawnik znajdujący się za oknem, przedmiot ten nie zmienia swojej wielkości i lokalizacji w kadrze. Dzięki tej operacji zostaje przeniesiony w inną przestrzeń. Tym razem jednak staje się jej częścią, a obraz odzyskuje jednolity charakter: najpierw zostaje wypełniony wodą przez postać, której twarzy nie widzimy, następnie zaś jest wyniesiony przez nią z kadru.

Ta „magiczna” sztuczka robi tym większe wrażenie, że została zderzona z pozornie minimalistycznym pomysłem. Pierwsze minuty pracy zapowiadają bowiem rodzaj medytacyjnego „ożywionego” obrazu, w którym brak technologicznej manipulacji. W istocie jednak została ona zrealizowana dzięki precyzyjnej kombinacji dwóch trików stworzonych za pomocą analogowego miksera wizyjnego. Viola posłużył się tu efektem maskowania, pozwalającym wyodrębnić dowolny kształt z jednego kadru i nałożyć go na inny oraz przenikania, dzięki któremu wazon (przeniesiony ze stołu do otaczającego dom ogrodu) mógł stać się integralną częścią innego obszaru przestrzeni.

Praca jest efektowną wprawką zapowiadającą stworzony nieco później utwór „The Reflecting Pool” (1977–1979). Także tam zostały zastosowane wspomniane triki, a efekty, jakie artysta dzięki nim osiągnął, okazały się jeszcze bardziej spektakularne. „The Morning After the Night of Power” niesie jednak ze sobą także zindywidualizowane znaczenia i jest zdecydowanie czymś więcej niż tylko „ćwiczeniem warsztatowym” i pokazem nowych technicznych możliwości, jakie zostały udostępnione przez miksery wideo. Artystę interesuje problem, który rozwinie w następnych latach – zapośredniczona technologicznie percepcja i pytanie o możliwą korelację między widzeniem nieuzbrojonym okiem a tym, które realizuje się z pomocą technologii dokonujących McLuhanowskiego przedłużenia zmysłów człowieka. To ważny trop zawarty w pracy, ale niejedyny, a być może także nie najważniejszy.

Ponownie podstawową wskazówkę interpretacyjną przynosi tytuł. Tym razem odwołuje się on do Koranu, w którym jest mowa o przywołanej w tytule pracy Violi „nocy przeznaczenia”, określanej także jako „noc mocy”, a w języku arabskim jako Lailat ul-Qadr. Ten szczególny dzień jest częścią najważniejszego okresu w muzułmańskim roku – ramadanu. Właśnie w noc przeznaczenia wierni otrzymali od Boga świętą księgę islamu:

Zaprawdę, zesłaliśmy ten Koran
w Noc Przeznaczenia!
A co cię pouczy,
czym jest Noc Przeznaczenia?
Noc Przeznaczenia
jest lepsza niż tysiąc miesięcy!
Aniołowie i Duch zstępują tej Nocy,
za pozwoleniem swego Pana,
by wypełnić wszelkie rozkazy.
Pokój! Aż do nastania świtu.
[Koran, 97.1–5]

Noc przeznaczenia jest dla wyznawców momentem szczególnym. Modlitwa w trakcie trwania Lailat ul-Qadr ma wielką moc i równa jest ponad tysiącowi „zwykłych” miesięcy religijnych praktyk. Niestety wierni nie otrzymują precyzyjnej informacji, kiedy spodziewać się nadejścia najważniejszej nocy w roku. Jediną wskazówką jest informacja, że zwykle przypada ona po jednym z siedmiu nieparzystych dni w końcówce ramadanu. Jej nastanie można także rozpoznać następnego dnia: istnieje wierzenie, że światło słoneczne ma wtedy wyjątkowy charakter. Choć dzień jest pogodny, promienie słońca są w pewien sposób rozproszone, a dzieje się tak dlatego, że zasłaniają je skrzydła aniołów, które przyniosły wiernym Koran.

Muzułmanin, chcąc skorzystać z dobrodziejstw mocy przeznaczenia, musi zachować czujność. Gdy bowiem nadejdzie wspomniany poranek, może się okazać, że jest za późno. Nie można cofnąć czasu, by nadrobić modlitewne zaległości, stąd najbardziej pożądaną postawą jest wyczekiwanie, gotowość na przyjęcie objawienia i żarliwa modlitwa w trakcie ramadanu, a zwłaszcza w trakcie ostatnich jego nocy.

Praca Billa Vili nie ma charakteru religijnego. Odwołanie do nocy przeznaczenia jest tu jedynie pretekstem do przywołania stanu czuwania, przy czym artystę interesuje przede wszystkim otwartość percepcyjna. Pozornie nudna obserwacja banalnego wycinka rzeczywistości nieoczekiwanie przeradza się w swoisty festiwal cudów będący nagrodą dla uważnego widza.

Taśmę „Memory Surfaces and Mental Prayers” zamyka najbardziej znana z niej praca – „Sweet Light”. Tym razem tytuł utworu nie odwołuje się do skojarzeń natury religijnej. „Słodkie światło” to środowiskowe określenie, używane wymiennie z *blue hour*, odnoszące się do momentu przejścia dnia w noc. Dla fotografików jest to chwila tyleż ulotna, co bardzo atrakcyjna. Oświetlenie, jakie można wtedy uzyskać bez wsparcia ze strony źródeł sztucznych, jest szczególnie efektowne i wyraziste.

Realizacja Violi składa się z trzech segmentów. W pierwszym kamera wykonuje rodzaj panoramy zaczynającej się od zbliżenia parapetu, na którym widocznych jest kilka owadów, a kończącej się na ogólnym planie ukazującym samego Billa Violę przy stole. Artysta pogrążony jest w zadumie. Niewykluczone, że został uchwycony w chwili twórczego kryzysu. Zrazu nieruchomy, nieoczekiwanie zgniata kartkę papieru i odrzuca ją gwałtownym gestem. Z papierowej kuli wychodzi ćma...

W kolejnej sekwencji rzeczywistość ukazana jest z perspektywy, którą możemy przypisać temu owadowi. Viola ukazał w niej grupę osób – najprawdopodobniej przyjaciół (twarze są nieczytelne) – siedzących wokół stołu, na środku którego ustawiona jest świeca. Kamera wiruje wokół płomienia, imitując niejako punkt widzenia ćmy, coraz bardziej zbliżającej się do źródła światła, które może jej przynieść zagładę. Ciągłość sceny zakłócana jest jedynie przez czarno-białe przebitki ukazujące fragmenty twarzy artysty i (najprawdopodobniej) innych biesiadników.

Ostatnia część została zrealizowana w konwencji monochromatycznej. Na tle nocnego nieba przemieszczają się świetliki pozostawiające za sobą smugi światła dodatkowo uwypuklone przez bezwładność matrycy elektronicznej kamery. W zakończeniu na horyzoncie pojawiają się zarysy postaci, w ostatnim ujęciu natomiast widzimy rozświetloną nagłym błyskiem twarz mężczyzny, w którym możemy jednak bez trudu rozpoznać samego artystę.

W strukturze powierzchniowej praca ukazuje „błękitną godzinę”. Pierwsza część rozgrywa się bowiem pod koniec dnia, po części w świetle naturalnym. Drugą nakręcono we wnętrzu przy świetle sztucznym, trzecia natomiast rozgrywa się na zewnątrz, w nocy, przy minimalnym oświetleniu, jakie niezbędne jest dla uzyskania obrazu za pomocą sprzętu wideo.

Światło jest tu niewątpliwie „bohaterem” pracy. Bill Viola ukazał je jako prawdziwą materię swojej sztuki, poszukując momentów liminalnych, kiedy światło spotyka się z ciemnością. Praca ma zdecydowanie najbardziej formalny charakter z całego zestawu, a sam artysta określa ją mianem „pieśni” czy też „wiersza” – zindywidualizowanej wypowiedzi niejako z definicji nieprze-

kładalnej na język interpretacji⁴. Za podobną lekturą opowiada się też Gene Youngblood⁵, który pisze o „Sweet Light” jako o próbie eksploracji niedostępnych człowiekowi perspektyw widzenia – najpierw z pozycji zwierzęcia, a w ostatniej sekwencji z perspektywy samej technologii, która pozwala, dzięki zwiększonej czułości i szerszemu pasmu widzialności, dostrzegać to, co niedostępne jest nieuzbrojonomu oku.

Warto jednak dodać do powyższych propozycji jeszcze jeden kontekst, który wyznacza wcześniej zrealizowany utwór eksperymentalny – *Mothlight* (1963) Stana Brakhage’a. W swym słynnym non-camerowym filmie artysta wykorzystał m.in. znalezione skrzydła owadów, których odciski zostały utrwalone na taśmie, aby stworzyć migotliwą kompozycję uzupełnioną barwnymi plamami kolorowej emulsji. Dzieło Brakhage’a można odczytywać nie tylko jako eksperyment mający na celu znalezienie niecodziennych środków wyrazu, ale także jako metaforę odnoszącą się zarówno do mechanizmów kina, jak i porządku życia i śmierci. Światło jest zarówno źródłem życia, jak i śmierci – zwabione przezeń owady niebezpiecznie zbliżają się do świecy, by zginąć od nadmiernie wysokiej temperatury. Brakhage’a interesował jednak także – podobnie jak Violę – sam akt percepcji oderwany od ograniczeń, które narzuca nam „ludzka” perspektywa: „Wyobraźmy sobie oko nieskrępowane stworzonymi przez człowieka regułami perspektywy, nieskażone logiką kompozycji, oko, które nie widzi w przedmiotach nazw, ale każdą napotkaną rzecz musi poznawać przez fascynujący akt percepcji. Ile kolorów ma trawa dla raczkującego niemowlęcia, które nie zna pojęcia »zieleni«? W ile tęczy układa się światło przed nieuczonym okiem? Do jakiego stopnia oko to zauważa różnice w falach elektromagnetycznych? Wyobraźmy sobie świat pełen niezrozumiałych przedmiotów, mieniący się nieograniczoną różnorodnością ruchu i nieskończoną gradacją barw. Wyobraźmy sobie świat, zanim „na początku było słowo”⁶.

Choć Bill Viola posługuje się inną technologią, w istocie jego poszukiwania są do pewnego stopnia zbieżne z eksperymentami Stana Brakhage’a. Potwierdza to jedna z jego późniejszych prac – monumentalne dzieło „I Do Not Know What It Is I Am Like” (1986), w którym ponownie dokonał konfrontacji różnych możliwych aktów percepcji – tych ludzkich i tych, które na zasadzie spekulacji możemy przypisać zwierzętom.

Bill Viola oczywiście uwikłany jest w inny dyskurs niż Stan Brakhage. Dla autora „Dog Star Man” (1964) punktem odniesienia była materialność. Jego filmy były jednocześnie obiektami nie tyle reprezentującymi rzeczywistość, co zawierającymi – na podobieństwo malarstwa Antoniego Tapiesa – jej faktyczne

⁴ Por. komentarz artysty zamieszczony na stronie internetowej Video Data Bank: <http://www.vdb.org/titles/sweet-light>.

⁵ G. Youngblood, *Metaphysical Structuralism: The Videotapes of Bill Viola*, „Millennium Film Journal” 1988–1989, no. 20/21 (fall/winter), pp. 80–114. Tekst pierwotnie ukazał się jako komentarz do wydania płyty laser disc: *Bill Viola: Selected Works*, Los Angeles 1987.

⁶ S. Brakhage, *Metaphors on Vision*, New York 1963. Polski przekład za katalogiem *Stan Brakhage*, wydanym z okazji przeglądu filmów artysty zorganizowanego przez Kino.Lab CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie (2003). Przeł. D. Szczęsna, s. 2.

świadczenia. Bill Viola doskonale zdaje sobie sprawę, że jego „materia” są elektryczne impulsy. Stąd też jego poszukiwania uwikłane są w większym stopniu w dyskurs technologii. Prace zawarte w cyklu „Memory Surfaces and Mental Prayers” stanowią natomiast rodzaj wstępu do najważniejszych realizacji artysty z lat 70., w których w centrum uwagi znalazła się kwestia zapośredniczonej technologicznie percepcji.

**BEYOND PERCEPTION:
BILL VIOLA’S „MEMORY SURFACES AND MENTAL PRAYERS”**

SUMMARY

Andrzej Pitrus analyzes and interprets Bill Viola’s tape „Memory Surfaces and Mental Prayers” (1977). The cycle was created as one of the earlier works by Viola, and deals with the issue of perception. The artist also refers to his fascination with cultures, philosophy, and religions of the East. All three pieces included in the tape are discussed: „The Wheel of Becoming”, „The Morning After the Night of Power” and „Sweet Light”. Each of them uses different techniques and creative strategies to explore the medium, which was a relatively new artistic tool in the second part of the seventies. Bill Viola’s work seems to be quite unique as it combines explorations of technology with musings about the very nature of human perception. The artist is quite convinced that a human being is not able to see the world as it really is. His perception is limited both by his own senses, and technologies he creates and uses.

KEY WORDS: Bill Viola, video art, perception, contemporary art, religions of the East