

# Andrzej Pitrus

---

## Film - wideo - malarstwo: "The Passions" Billa Viola

---

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (27), 27-39

---

2013

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Film—video—malarstwo: *The Passions* Billa Viola

Sztuka wideo u swych początków w zdecydowany sposób odcinała się od tradycji filmowej, nie tylko tej związanej z kinem mainstreamowym, ale także awangardowym. Choć niektórzy twórcy próbowali realizować prace z wykorzystaniem obydwu technik, większość w konsekwencji decydowała się eksplorować tylko jeden z obszarów. W wypadku twórców zainteresowanych wideo wynikało to w dużej mierze z przekonania, że nowe narzędzia muszą niejako dokonać zdefiniowania własnych możliwości, często przez wyraźne zanegowanie związków z medium pod wieloma względami podobnym, ale jednak nietożsamym – zarówno na powierzchni, jak i w swej najgłębszej istocie, związanej z ontologicznym jego wymiarem.

Bill Viola nie był wyjątkiem. Należąc do pokolenia pionierów sztuki mediów, choć wyraźnie młodszy od Nam June Paika, czy Wolfa Vostella, nadal miał istotny wpływ na kształtowanie się nowej formuły. Debiutował młodo, jego najwcześniejsze realizacje, do dziś pokazywane – choć bardzo okazjonalnie – w ramach wystaw i przeglądów, pochodzą jeszcze z czasów studenckich i są dziełem człowieka ledwie dwudziestoletniego. W latach siedemdziesiątych, podobnie jak wielu innych artystów, wierny był nowoodkrytemu medium, realizując niemal wyłącznie prace z obszaru *single channel*, sporadycznie tylko zajmując się instalacją.

Viola odrzucał nie tylko film, uznając, że wideo jest całkowicie samodzielnym środkiem wyrazu, do pewnego stopnia bliższym rejestracji audialnej niż kinu<sup>1</sup>. Odwracał się również od tradycji sztuk plastycznych, nie poszukując klasycznie rozumianego piękna, lecz raczej intrygujących „konceptów”, rozumianych wprawdzie inaczej niż w klasycznej sztuce konceptualnej, ale jednak ocierających się o styl myślenia Bruce’a Naumana, czy też wspomnianego już Nam June Paika, którego Viola do dziś uważa za jednego z najważniejszych swoich mistrzów. Tym większym zaskoczeniem okazała się prezentacja cyklu *The Passions* zapoczątkowanego w roku 2000, a zwieńczonego wystawami prezentowanymi w kilku miastach w roku 2003 i później<sup>2</sup>. Projekt Viola, zrealizowany przy współpracy

---

1. Pisałem o tym szerzej w: Andrzej Pitrus, *VIDEO-DRONE – dźwięk we wczesnych pracach Billa Viola*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 1, s. 87–96.

2. Autor artykułu oglądał wystawę w 2003 roku w National Gallery w Londynie. Po raz pierwszy pokazano ją w Getty Institute w Los Angeles, potem dotarła ona m.in. aż do Australii (2005).

z Peterem Sellarsem – znanym reżyserem teatralnym i operowym, który opracował tu koncepcję wystawienniczą – jest bowiem powrotem do „zakazanych” dla media artu sfer. W wielu – choć nie we wszystkich – realizacjach należących do cyklu artysta wykorzystał na etapie produkcji kamerę filmową, by dopiero później dokonać transferu materiału na nośnik wideo. Jednocześnie inspiracją dla twórcy było malarstwo – przede wszystkim średniowieczne i renesansowe, „odkryte” zresztą już nieco wcześniej podczas realizacji wideo zatytułowanego *Greeting* (1995), skądinąd włączonego potem do omawianego tu cyklu<sup>3</sup>.

Wyjaśnienia wymaga już sam tytuł – *The Passions*. Można go tłumaczyć i rozumieć na wiele sposobów. *Passion* to bowiem jednocześnie pasja, namiętność, pożądanie, ale także Męka Pańska. Najwłaściwszym polskim przekładem – w kontekście pokazanego na wystawie materiału – byłyby, jak sądzę, *Emocje*. Bo to właśnie one stały się „bohaterem” wszystkich prac. Są to – dodajmy – emocje krańcowe: ból, rozpacz, zwątpienie. Często jednak pozostają one do pewnego stopnia nie zdefiniowane, jakby Viola zastanawiał się nad możliwością ich ukazywania jakie daje mu medium, ale również nad zdolnością odbiorcy do ich rozpoznawania i współprzeżywania.

Choć oficjalnie prace nad *The Passions* rozpoczęły się w roku 2000<sup>4</sup>, z cyklem korespondują także dwie wcześniejsze prace: wspomniana już *The Greeting*, oraz późniejsza o rok *The Crossing*<sup>5</sup> (1996) – przy czym to pierwsza z wymienionych ma szczególnie przełomowy charakter. Artysta po raz pierwszy w swojej karierze w tak jednoznaczny sposób nawiązał tu do inspiracji malarstwem, wykorzystując jednocześnie efekt, który do dziś jest znakiem pozwalającym bez trudu rozpoznać pracę amerykańskiego twórcy: ruch oglądany na ekranie jest w radykalny sposób zwolniony, czego konsekwencją jest zawieszenie obrazu między strategiami malarstwa, filmu i wideo. Progresja ruchu jest na tyle niewielka, że widz zmuszony jest także zastosować inną optykę widzenia.

Scena przedstawiona w *The Greeting* jest banalna i wydaje się wyrwana z kontekstu. Viola ukazał w niej trzy kobiety: dwie z nich, starsza i młodsza, stoją na rogu ulicy i rozmawiają, po chwili dołącza do nich trzecia, obejmuje starszą i szeptem o czymś informuje. Projekcja trwa około dziesięciu minut, ale w rzeczywistości jest to zaledwie 45 sekund, rozciągnięte dzięki zastosowaniu technologicznego triku. Viola, korzystając z kamery filmowej i bardzo jasnego

---

3. Praca ta została przygotowana jako część ekspozycji „Buried Secrets” pokazanej w 1995 w amerykańskim pawilonie podczas Biennale w Wenecji. Bill Viola był wtedy reprezentantem swojego kraju na tej prestiżowej imprezie.

4. Por. John Walsh, *Emotions in Extreme Time. Bill Viola's Passions Project*, w: John Walsh, red., *Bill Viola: The Passions* (katalog wystawy), Los Angeles: Getty Publications 2003, s. 25.

5. W *The Crossing* artysta stosuje technikę zwolnionego ruchu i malarski sposób obrazowania. Tematycznie jednak praca ta odstaje od cyklu i nie skupia się na analizie stanów emocjonalnych.

obiektywu utrwalił działania aktorów z prędkością trzystu klatek na sekundę, by potem, już po przepisaniu materiału na nośnik wideo, zwolnić projekcję do standardowych dla systemu NTSC trzydziestu.

Sceneria ruchomego obrazu Violi jest w pewnym sensie umieszczona poza czasem: stroje kobiet są współczesne, ale jednocześnie poddane pewnej stylizacji. Kolorowe i powłóczyste szaty przywodzą na myśl postaci z renesansowych płócien. I w istocie – Viola nie ukrywa tego rodzaju inspiracji, wskazując konkretny obraz, który nałożył się na scenę zaobserwowaną na ulicy w Long Beach, niemal dosłownie odtworzoną w pracy.

Obraz będący inspiracją dzieła Violi można oglądać w kościele parafialnym w Carmignano niedaleko Florencji. Jego twórcą jest Jacopo Pontormo (właściwie Jacopo Carrucci). W *Nawiedzeniu* (*La Visitazione*, 1528–30) przedstawił on scenę opisaną w Ewangelii Św. Łukasza, następującą bezpośrednio po zwiastowaniu. Maria, nie rozumiejąc jeszcze niepokalanego poczęcia odwiedza Elżbietę. Ona także jest brzemienna – mimo starszego wieku i wcześniejszej bezpłodności.

Bill Viola nie dokonuje tu uwspółcześnienia biblijnej sceny, co podkreśla wspomniane już zawieszenie jej w beczasowej przestrzeni. Artysta dokonał tu do pewnego stopnia powtórzenia strategii przyjętej przez renesansowego malarza, który w swoim obrazie dokonał swobodnej reinterpretacji tekstu Biblii. W Ewangelii czytamy bowiem: „Weszła do domu Zachariasza i pozdrowiła Elżbietę”<sup>6</sup>, podczas gdy obraz w sposób jednoznaczny ukazuje sytuację rozegraną w scenerii miejskiej, a nie w jakimkolwiek wnętrzu: Maria i Elżbieta spotykają się na ulicy, za nimi widzimy dwie postaci, których także nie jesteśmy w stanie zidentyfikować. W Ewangelii nie ma żadnej wzmianki o tym, kto był świadkiem spotkania Marii i Elżbiety. Możemy jedynie spekulować, że przedstawione na obrazie dwie kobiety znajdujące się na drugim planie są przypadkowymi świadkami spotkania i nie mają świadomości jego wagi i doniosłości. Malarz dokonał więc wpisania nowotestamentowej sceny w sytuację realistyczną, kładąc tym samym nacisk na jej ludzki wymiar, a przede wszystkim na rodzącą się więź emocjonalną, która połączy dwie kobiety doświadczające macierzyństwa w nieoczekiwany dla nich sposób.

Podobnie robi Viola. Choć projekcja – inaczej niż większość pokazanych w ramach wystawy *The Passions* – uzupełniona jest dźwiękiem, nie jesteśmy w stanie zrozumieć słów wypowiedzianych przez kobiety. Widzowie słyszą przede wszystkim podmuchy wiatru skutecznie zagłuszającego szept. Wydaje się to zresztą nieistotne: Viola odchodzi od sytuacji opisanej w Ewangelii Św. Łukasza jeszcze dalej niż uczynił to Pontormo. Interesuje go sam moment rodzenia się emocji, być może wywołanej banalnym faktem spotkania, być może nawet

---

6. Łuk 1:40

będącej jedynie wyrazem towarzyskiej konwencji. Dla artysty równie ważna jak obraz włoskiego mistrza była scena zaobserwowana na kalifornijskiej ulicy. Spotkanie trzech nieznanych kobiet, jakaś niezdefiniowana więź między dwoma z nich, gesty, które jednocześnie ujawniają i skrywają porządek rzeczy niedostępny postronnemu obserwatorowi.

W pracach powstałych z myślą o cyklu *The Passions* powracają wszystkie elementy obecne w *The Greeting*: zwolnione zdjęcia, malarskie potraktowanie postaci i obiektów, mniej lub bardziej wyraźne nawiązania do obrazów starych mistrzów. Przede wszystkim jednak uderza jeszcze bardziej wyraźne pragnienie ukazania emocji jako takich, w oderwaniu od konkretnych sytuacji. To zdecydowany przełom w twórczości Billa Violi. Jeszcze dziesięć lat wcześniej kierował kamerą m.in. na ciało swej umierającej matki, w *The Passions* zatrudnia aktorów każąc im odgrywać precyzyjnie opracowane „choreografie”.

Właściwy cykl *The Passions* obejmuje dwadzieścia różnych prac, połączonych tematem ludzkich emocji i odniesieniami do tradycyjnych technik sztuk plastycznych. Idea stworzenia cyklu zrodziła się w 1998 roku podczas warsztatów w Getty Institute poświęconych właśnie możliwości reprezentowania emocji w sztuce. To wtedy Bill Viola zapoznał się z publikacjami, ukazującymi przemiany artystycznych strategii w różnych okresach w historii sztuki, a także z nieznanymi mu wcześniej dziełami – między innymi Caspara Davida Friedricha, Dierica Boutsy oraz Andrei Mantegni. Kolejnym impulsem dla artysty było zaproszenie ze strony londyńskiej National Gallery do udziału w projekcie zatytułowanym *Encounters*, polegającym na zbudowaniu sytuacji dialogu między klasycznymi obrazami będącymi własnością muzeum a pracami artystów współczesnych, zainspirowanych w mniej lub bardziej bezpośredni sposób dziełami z odległej przeszłości. Pracą, która najbardziej zainteresowała Violę był obraz Hieronima Boscha znany jako *Christ Mocked* lub *Crowning with Thorns*. Dzieło powstałe na przełomie XV i XVI w. jest rodzajem zbiorowego portretu: w centrum znajduje się postać Chrystusa otoczona przez czterech oprawców gotowych poddać go torturom. Niderlandzki malarz nie przedstawił tu jednak sceny realistycznej: kompozycja ma charakter portretowy i oparta jest na napięciu między przepelnioną spokojem twarzą zbawiciela, a wyrażającymi gwałtowne emocje okrutnikami. Co więcej – scena ma jednoznacznie symboliczny charakter. Jeden z oprawców przedstawiony jest w najeżonej kolcami psiej obroży, co ma przywoływać figurę bestii, drugi natomiast ma na chuście znak *hilar* – charakterystyczny półksiężyc z gwiazdą, który postrzegany był w czasach kiedy powstał obraz jako symbol islamu, uznawanego wtedy za naczelnego wroga chrześcijaństwa. Ten oczywisty

anachronizm<sup>7</sup> ma tu szczególne znaczenie: po pierwsze dodatkowo podkreśla umowność sytuacji, po drugie zaś – obrazuje sposób myślenia współczesnych Boscha i samego artysty.

Bill Viola, traktujący chrześcijaństwo bardziej jako tradycję dostarczającą strategii przedstawiania, niż inspiracji o czysto religijnym charakterze potraktował obraz mistrza nieco przewrotnie, przejmując z niego ideę pięcioosobowego portretu oraz skupienie się na możliwości „odegrania” emocji, oderwanych od konkretnej, dającej się wpisać w jakąś narrację, sytuacji. Tym samym dokonał paradoksalnego zderzenia wątków przejętych ze sztuki związanej z chrześcijaństwem z elementami wywiedzionymi z bliższych mu tropów religii i systemów filozoficznych Wschodu. Potwierdzają to notatki artysty, opublikowane we fragmentach przez Johna Walsha<sup>8</sup>, a poczynione przez artystę podczas pobytu w Getty Institute i National Gallery.

Efektem podjęcia propozycji londyńskiej galerii była seria *Quintets*, stanowiąca bodaj najważniejszy element cyklu *The Passions*. Pierwsza praca zatytułowana *The Quintet of the Astonished* (2000) przeznaczona była na wystawę *Encounters*, pozostałe stały się częścią solowej ekspozycji. Viola przedstawił *Kwintetach* pięcioosobowe grupy ludzi we współczesnych strojach. Podobnie jak w *The Greeting* zaprosił do współpracy aktorów i wykorzystał zwolniony ruch. Zdanie okazało się jednak trudniejsze niż praca nad dziełem zrealizowanym dla weneckiego biennale. Tam bowiem artysta miał do dyspozycji rodzaj mikronarracji – w *Quintets* jedynie twarze i fragmenty ciał odkrywające swe role performerów.

Prace nad *The Quintet of the Astonished* zaczął od prób z Sussaną Peters – jedną z aktorek występujących w *The Greeting*. Wzięła ona udział w zdjęciach do pierwszego z kwintetów, a wcześniej wystąpiła w serii dziewięciu „video studies” – stanowiących odpowiednik ołówkowych szkiców realizowanych w celach użytkowych przez wielu artystów, dziś jednak traktowanych często jako autonomiczne i wartościowe dzieła sztuki. W ten sposób, dostrzegając tę analogię, Viola przygotował grunt pod jeszcze jedno dzieło należące do *The Passions*: *Six Heads*. W obrębie jednego plazmowego panelu połączył w nim sześć portretów mężczyzny odgrywającego różne stany emocjonalne.

*The Quintet of the Astonished* przedstawia grupę, w której skład oprócz wspomnianej aktorki wchodzi czterech mężczyzn w średnim wieku. Postaci ukazane są na czarnym tle w szerszym planie portretowym, pozwalającym nam widzieć nie tylko ich twarze, ale także część tułowia. Wszyscy zapatrzeni są w punkt,

---

7. Islam powstał dopiero w 7 wieku n.e, symbol półksiężyca i gwiazdy był początkowo związany nie z islamem, a z kalifatem. To chrześcijanie przypisali go początkowo wyznawcom Mahometa, ci zaś zaczęli posługiwać się nim znacznie później – dopiero w XIX w.

8. Por. John Walsh, *Emotions in Extreme Time...*, s. 32.

który można utożsamić z kamerą, widz jednak nie dowiaduje się, na co spoglądają, mogąc jedynie śledzić różne, indywidualne dla każdej postaci emocje, rozwijające się w ciągu kilkunastu minut. Rzeczywisty czas rejestracji to mniej niż minuta: stąd też mimika twarzy pozbawiona zostaje jakiegokolwiek „zasłony”. Każde, nawet najdrobniejsze drgnięcie mięśni staje się widoczne, co oczywiście dodatkowo utrudniało zadanie artyście mającemu w tamtym okresie bardzo niewielkie doświadczenie w pracy z aktorami.

Inspiracją dla pierwszego kwintetu był nie tylko obraz Boscha. Bill Viola nawiązał też do innego dzieła, z którym zetknął się jeszcze podczas spotkań i warsztatów w Getty Institute. Płótnem tym jest praca Andrei Mantegni *Adorazione dei Magi*. Viola nawiązał do jego kompozycji, a także przejął od włoskiego mistrza sposób oświetlenia z punktowym źródłem w lewym górnym rogu oraz charakterystycznym czarnym tłem, pozwalającym skupić się na samych postaciach. Mantegna znany był z niezwyklej zdolności obrazowania układów dynamicznych. Jego obraz, choć w sposób oczywisty pozbawiony elementu kinetycznego, sugeruje ruch i napięcie między przedstawionymi na nim biblijnymi postaciami, w pewnym sensie zapowiadając szczególnie dynamizm prac Violi, niejako zawieszonych między formułą statycznego portretu, a charakterystycznym dla wideo realistycznym obrazowaniem ruchu.

*The Quintet of the Astonished* stał się matrycą dla stworzenia trzech kolejnych projekcji: *The Quintet of Remembrance*, *The Quintet of the Silent* oraz *The Quintet of the Unseen*. Pojawiają się w nich odpowiednio: trzy postaci kobiece i dwóch mężczyzn, grupa pięciu mężczyzn oraz grupa składająca się z trzech mężczyzn i dwóch kobiet.

Wszystkie wspomniane prace realizują podobny wzorzec: postaci ukazane są w identycznym planie, zawsze na czarnym tle i oświetlone w sposób, zapewniający rodzaj hiperrealistycznego obrazowania, które artysta zaprojektował już na etapie pierwszych notatek. Spoglądając na poruszające się w zwolnionym tempie postaci, widz zapewne zastanawia się, co jest przyczyną niezwyklej reakcji ukazanych na tych wideo-obrazach ludzi. Viola jednak nie daje łatwych odpowiedzi i wręcz nie zachęca do spekulacji. Wskazówką mogą być jedynie enigmatyczne tytuły: nie wiemy przecież, o czym pamiętają zgromadzeni przed kamerą bohaterowie, dlaczego pięciu zasmuconych mężczyzn pograżonych jest w milczeniu. Być może najwięcej materiału do interpretacyjnych spekulacji daje ostatni tytuł; przede wszystkim z uwagi na swoją wieloznaczność. *The Quintet of the Unseen* to bowiem jednocześnie „Kwintet niewidzianego”, jak i „Kwintet niewidzianych”. Praca ta podsumowuje cały cykl, jeszcze raz podkreślając umowność sytuacji i dążenie do dotarcia do samej istoty obrazowania emocji bez konieczności poszukiwania anegdoty i opowieści. Ale jednocześnie delikatnie sugeruje obecność wątku egzystencjalnego i eschatologicznego. Jeśli bowiem

postaci z ostatniego kwintetu patrzą na kogoś, kto nie może odwzajemnić ich spojrzenia, to być może to śmierć jest przyczyną milczenia, przedmiotem pamięci, a także impulsem dla ich zdumienia.

*The Quintet of the Astonished* jest najczęściej, zgodnie z intencją twórcy, prezentowany w formie projekcji – zwykle tylnej, ale niejednokrotnie również przedniej, jeśli tylko takie są możliwości galerii. Stwarza to szczególne wymagania i determinuje sposób odbioru, narzucony przez zaciemnione wnętrza, zachęcające do kontemplacji i sprzyjające immersji. Studiując malarstwo Renesansu, artysta zetknął się jednak także z małymi obrazami wotywnymi i dostrzegł możliwości płynące z wykorzystania nowego formatu. W okresie tym dostępne stały się też niewielkie płaskie panele LCD, pozwalające uzyskać nie tylko bardzo dobrą jakość obrazu, ale i jasność umożliwiającą umieszczenie ich w normalnie oświetlonym pomieszczeniu. Stwarzało to szansę znalezienia innej przestrzeni dla sztuki wideo, która mogła stać się współczesnym wariantem obrazów umieszczanych już nie tylko w świątyniach, ale również we wnętrzach świeckich i mieszkalnych. Paradoksalnie także mały format mógł stwarzać sytuację większego zaangażowania i bardziej intymnego kontaktu. Viola zwrócił na to uwagę obserwując użytkowników laptopów, którzy – mimo korzystania z niewielkich ekranów, zdolni są całkowicie oderwać się od impulsów zewnętrznego świata, by oddać się pracy lub rozrywce. Jedną z realizacji wykorzystujących niewielkie panele LCD jest *Dolorosa*. Tu bezpośrednią inspiracją były dwa niewielkie obrazy z pracowni Dierica Boutsy przedstawiające Matkę Boską Bolesną i Chrystusa w koronie cierniowej. Prace te, powstałe najprawdopodobniej w ostatnim dwudziestowiecznym piętnastego wieku, znakomicie wpisują się w obszar eksplorowany przez Billa Violę w cyklu *The Passions*. Ponownie mamy do czynienia z osobliwymi „portretami”, w których postaci Chrystusa i jego matki wyjęte zostały z pierwotnego, oryginalnego kontekstu. Chrystus w koronie cierniowej nie został ukazany na krzyżu lecz w szczególnej, przeznaczonej dla oczu artysty pozie, ze złożonymi do modlitwy dłońmi. Podobną pozę przyjmuje Maria, także „odgrywająca” swoją rolę dla malarza.

Bill Viola nie powieła obrazów anonimowego twórcy, zastępując postaci biblijne młodą kobietą i trzydziestoparoletnim mężczyzną. Ubrani są oni w codzienne, współczesne stroje – do malarskiego pierwowzoru zbliża je tylko głęboki smutek malujący się na ich twarzach. Aktorzy, którzy zagrali role zasmuconych w pewnym sensie w niewielkim stopniu różnią się od Chrystusa i Maryi z piętnastowiecznych obrazów. Choć nie zostali w żaden sposób ucharakteryzowani, są w takim samym stopniu normalnymi ludźmi, którym jedynie zadano określone role. Nie zapominajmy, że postaci biblijne, oglądane na obrazach starych mistrzów to przecież w istocie portrety modeli, nierzadko wywodzących się ze społecznych nizin, a nie wizerunki prawdziwych świętych.



W innych realizacjach cyklu Bill Viola jeszcze bardziej oddala się od pierwowzoru, rezygnując z bezpośrednich odniesień i zadowolając się jedynie zapożyczeniami formalnymi. Najbliższy malarstwu jest tryptyk zatytułowany *Anima*, będąc studium czterech emocji prezentowanych przez dwie kobiety i mężczyznę, znanego w „rolu” w *Kwintetach*. Viola posłużył się tu materiałem trwającym minutę – tyle czasu aktorzy otrzymali, aby wyrazić kolejno radość, smutek, gniew i strach – ale projekcja w galerii trwa ponad osiemdziesiąt minut. Obraz, zarejestrowany najpierw na taśmie filmowej, a potem przepisany na nośnik HD jest niemal statyczny. Ruch jest praktycznie niezauważalny i można go dostrzec jedynie powracając do obrazu po kilku minutach: wtedy następuje zmiana mimiki ukazanych w zbliżeniach postaci.

Z tradycji malarskiej przejmując tu Viola formę portretu, a jednocześnie ideę wieloczęściowej kompozycji: w tym wypadku tryptyku. Tematyka zostaje niejako uwolniona od pierwotnych skojarzeń. Nie oznacza to, że te nie powracają w innych realizacjach należących do cyklu *The Passions*. Tak jest na przykład w *The Locked Garden*, będącym z jednej strony wariacją na temat portretów małżeńskich, z drugiej nawiązaniem do fragmentu *Pieśni nad pieśniami*. Realizuje się ono poprzez tytuł: *The Locked Garden*, przywołujący znany dobrze wers:

Ogrodem zamkniętym jesteś, siostró ma, oblubienico,  
ogrodem zamkniętym, źródłem zapieczętowanym<sup>9</sup>.

Twarze dojrzałych bohaterów dyptyku nie wyrażają emocji tak gwałtownych, jak większość prac cyklu. Radykalnie spowolnione portrety ewokują raczej tajemnicę i niemożność zgłębienia emocji bliskiej osoby, o których mowa w biblijnym poemacie. Choć technika wykorzystana we wszystkich pracach może wydawać się podobna, w istocie jednak Bill Viola w każdej z nich mierzy się z nieco innym aspektem malarskiego warsztatu niejako tłumacząc go na język sztuki wideo. Rodzajem warsztatowego ćwiczenia są dwa studia: *Six Heads* i *Four Hands*. W pierwszej pracy na jednym panelu plazmowym ukazano symultanicznie sześć wizerunków tego samego mężczyzny, nawiązujących do pochodzącego z połowy siedemnastego wieku malarskiego studium Antonio de Peredy *Estudio de Cabezas*. Hiszpański malarz posłużył się strategią szkicu dla zobrazowania emocji będących reakcją na zewnętrzne bodźce, które w żaden sposób nie zostały ujawnione. Dzieło to doskonale koresponduje z ideą Billa Violi, zainteresowanego emocjami jako takimi, a nie ich źródłem. Innym wideo-szkicem jest praca *Four*

---

9. Pnp 4, 12

*Hands* zainspirowana rysunkami z *Chirolonii* Johna Bulwera<sup>10</sup>. Siedemnastowieczny filozof był jednym z pionierów badań nad językiem ciała i swej książce przedstawił rodzaj klucza do kodu gestów rąk, o którego istnieniu był przekonany. Viola oczywiście nie powtarza dosłownie układów znalezionych w starej księdze: ręce jego syna, żony Kiry, własne i aktora Loisa Starka wykonują gesty, mogące przywołać na myśl zarówno modlitwę chrześcijan, jaki buddyjskie mudry – podobnie jak w pracach ukazujących twarze aktorów, artysta ucieka tu od jednoznaczności, ukazując ciało człowieka raczej jako zasłonę duszy, niż jako instrument skutecznie komunikujący jej stany.

W cyklu *The Passions* znalazły się też dalsze portrety, w różny sposób i w różnym stopniu odwołujące się do odkrytej w Getty Institute tradycji malarstwa późnego średniowiecza i renesansu. Niektóre, jak *Man of Sorrows* i *Mater*, powstały odpowiednio jako wariacja na temat portretowych przedstawień Chrystusa i Matki Boskiej Bolesnej, inne jak tryptyk *Witness* nie miały być w założeniu samodzielnymi dziełami, lecz jedynie studiami. W rezultacie jednak artysta zdecydował się przedstawić publiczności również te materiały, które – zaprezentowane w radykalnym zwolnieniu znanym także z *Animy* – zyskały zupełnie nowy wymiar. Szczególnie interesująca jest w tym gronie praca *Mater*, będąca dyptykiem. Bill Viola analizuje w niej emocje rysujące się na twarzy dwóch kobiet – młodej i starej. Dzieło to ponownie otwiera się na wielość interpretacji: można je odczytywać jako dialog matki i córki, albo dwa portrety tej samej kobiety w różnych fazach życia i macierzyństwa. Przejmujący jest *Man of Sorrows* nawiązujący do tradycji *Imago Pietatis*, przedstawiających Chrystusa cierpiącego. Tytuł, który należy przetłumaczyć jako „Mąż boleści” nawiązuje do księgi Izajasza zapowiadającej nadejście Mesjasza:

Wzgardzony i odepchnięty przez ludzi, Mąż boleści, oswojony z cierpieniem, jak ktoś, przed kim się twarze zakrywa, wzgardzony tak, iż mieliśmy Go za nic<sup>11</sup>.

„Chrystus” Billa Viola ponownie jest współczesnym człowiekiem ubranym w dzinsową koszulę...

Efekt radykalnego zwolnienia ruchu został użyty przez Billa Violę w pracach o charakterze portretowym. Nieco mniej skrajne są manipulacje dokonane w tych dziełach należących do cyklu, w których aktorzy posługują się ekspresją całego ciała. Tu ruch zwolniony jest w stosunku około 1/15. Oprócz wspomnianych już

---

10. John Bulwer, *Chirolonia: or the naturall language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: or, the art of manuall rhetoricke. Consisting of the naturall expressions, digested by art in the hand, as the chiefest instrument of eloquence*, Thomas Harper, London 1644.

11. Iz 53, 3.

Kwintetów, w zestawie znalazły się jeszcze kolejne cztery nagrania, wszystkie prezentowane jako pionowe panele plazmowe: *Observance*, *Silent Mountain*, *Union* oraz *Surrender*. Najbardziej bezpośrednio nawiązania do malarstwa znajdziemy w pierwszej z wymienionych tu prac zainspirowanej ostatnim dużym dziełem Albrecht Dürera – *Die vier Apostel*. Obraz ten jest dyptykiem przedstawiającym czterech apostołów podarowanym przez artystę władzom Norymbergi. Dzisiaj wystawiany jest w pinakotece w Monachium i stanowi jeden z najcenniejszych eksponatów galerii. Malowidło łączy elementy czysto portretowe z treściami alegorycznymi. Apostołowie przedstawiani są charakterystycznymi dla siebie przedmiotami, a przy tym reprezentują cztery podstawowe typy temperamentu: Jan – sangwiniczny, Piotr – flegmatyczny, Marek – choleryczny, a Paweł – melancholijny.

W pierwotnym zamysłu *Observance* Violi także miało być dyptykiem. W trakcie prac artysta zrezygnował z tego pomysłu i w zamian zrealizował pojedyncze wideo: osiemnaście osób ustawionych w kolejce podchodzi w nim do krawędzi kadru, poza którym znajduje się nieokreślony obiekt, wywołujący u zgromadzonych uczucie smutku i żalu. Inaczej niż w omówionych wcześniej portretach, nie mamy tu do czynienia z przejściem pomiędzy różnymi stanami emocjonalnymi. Wszyscy aktorzy otrzymali identyczne zadania, każdy z nich dokonał jednak innej jego „cielesnej interpretacji”.

John Walsh<sup>12</sup> doszukuje się nawiązań do malarstwa także w *Union* i *Silent Mountain*. W tym wypadku są one niepotwierdzone i zapewne niezamierzone przez artystę wychodzącego od konkretnych inspiracji, ale jednocześnie dokonującego zderzenia ich z własną wrażliwością. Choć eksponowane często oddzielnie wspomniane panele stanowią rodzaj dyptyku dyptyków. W obydwu oglądamy parę postaci przeżywających silne negatywne emocje, których rezultatem jest gwałtowna fizyczna ekspresja. *Union* ukazuje dojrzałą kobietę i młodszego od niej mężczyznę. Oboje są obnażeni od pasa w górę. Niezidentyfikowany impuls powoduje, że ich ciała „ekspłodują”, przechodząc później od gwałtownego skurczu do uspokojenia i wyciszenia. W *Silent Mountain* eksplozja doprowadza do gestu pełnego bólu i cierpienia. Dyptyk ten, ukazujący młodą kobietę i młodego mężczyznę był realizowany z każdym aktorem oddzielnie, dopiero na etapie ostatecznej synchronizacji artysta wybrał dwa najlepsze ujęcia i dokonał zestrojenia ich tempa.

Interesującym przykładem zderzenia nowych fascynacji artysty z tropami obecnymi we wcześniejszej jego twórczości jest ostatni z dyptyków cyklu *The Passions* zatytułowany *Surrender*. Zestawia on ponownie postaci kobiety i mężczyzny; tym razem jednak w układzie wertykalnym, w sposób sprawiający, że ciało znajdującej się na dole kobiety stanowi niejako lustrzane odbicie postaci

---

12. Por. John Walsh, *Emotions in Extreme Time...*, s. 44–45.

męskiej. Dodatkowo, ich wizerunki ukazane są za pośrednictwem odbicia w tafli wody, więc w chwili, kiedy ich ciała skręcają się w agonalnych paroksyzmach obraz ulega zakłóceniu, gdyż poruszona zostaje tafla wody, wcześniej nie ujawniająca się widzowi. Motywy akwaticzne obecne były w niemal całej wcześniejszej twórczości Billa Violi, gdzie występowały w kontekście problematyki percepcji (tafla wody jako figura dyspozytywu medialnego), ale także jako topos odnoszący się do tematyki eschatologicznej<sup>13</sup>. W *Surrender* mamy więc do czynienia z efektem znaczeniowego rezonansu, sprawiającego że dzieła twórcy pochodzące z różnych okresów jego działalności wchodzą w sobą w fascynujący dialog.

W ramach wystawy *The Passions* zostały zaprezentowane cztery prace nieco odstające charakterem od omówionych wcześniej. Dwie z nich – jako jedyne w całym cyklu – odnoszą się do sfery materialności sztuki – zarówno tej tradycyjnej, jak i technologicznej. Bardziej osobisty charakter ma *Memoria* zrealizowana w 2000 r. Artysta odwołał się do doświadczeń z dzieciństwa, kiedy – zasypiając w swoim pokoju – odkrył fascynujące zjawisko optyczne polegające na pojawianiu się fantomowych, czarnobiałych obrazów w słabo oświetlonych pomieszczeniach. Wiele lat później Viola dostrzegł analogię między tymi „zjawami” a obrazami, jakie wytwarzają kamery przemysłowe przy minimalnym oświetleniu. *Memoria* jest wideo-rekonstrukcją jego doświadczeń z przeszłości: na zwisającej swobodnie tkaninę, przywodzącą na myśl chustę świętej Weroniki, rzutowany jest obraz twarzy cierpiącego mężczyzny. To elektroniczne *veraeikon* odwołuje się oczywiście do bogatej tradycji malarstwa ukazującego świętą z przynależnym jej atrybutem (jeden z bardziej znanych to portret autorstwa Hansa Memlinga ze zbiorów National Gallery of Art w Waszyngtonie). Viola zainteresował tu meta poziom reprezentacji malarskiej: portret Weroniki z chustą jest przecież przykładem obrazu w obrazie, świadectwem samoświadomości sztuki będącej – zwłaszcza w obszarze *media artu* – często jedynie „przedstawieniem przedstawienia”. Ale *Memoria* nawiązuje także do innej sfery, na co wskazuje sam twórca

---

13. Artysta wspomina, że jednym z najbardziej traumatycznych 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 nadmuchanej dętki. Bill Viola był wtedy drobnej postury i jego ciało bez trudu prześliznęło się przez otwór w prowizorycznym kole ratunkowym – nieumiejący pływać chłopiec zaczął natychmiast tonąć... Ratunek wprawdzie przyszedł natychmiast, ale młody człowiek doznał podtopienia. Doświadczenie to było w sposób oczywisty niepokojące ale jednocześnie fascynujące. Twórca doznał bowiem niezwyklej wrażeń wizualnych, które były wypadkową doznań czysto wzrokowych i sensacji wywołanych chwilowym niedotlenieniem mózgu. Stał na granic śmierci, a jednocześnie miał okazję być widzem niepowtarzalnego spektaklu fascynującego swym groźnym pięknem. W twórczości Violi obrazy nawiązujące do tego wydarzenia pojawiają się z obsesyjną wprost regularnością.

w treści jednego ze swoich wykładów<sup>14</sup>. Tytuł pracy jest zgodnie z jego sugestią odwołaniem do jednej z trzech średniowiecznych strategii malarskich – *historii*, *imago* i *memorii* – których zadaniem było odpowiednio przedstawianie losów świętych, ich uniwersalnych wizerunków (portrety) oraz interpretacji działań (często w formie alegorycznej). *Memoria* Bill Violi wprowadza zatem kolejny trop do dyskusji o możliwości ukazania ludzkich emocji: są one tu tylko odbiciem odbicia, zamazanym refleksem pamięci.

Materialność dzieła ujawnia też dyptyk *Unspoken (Silver and Gold)*. Twórca ponownie posługuje się w nim nietypowymi ekranami. Ruchome portrety mężczyzny i kobiety są tu rzutowane na pokryte złotem i srebrem płaszczyzny o nierównomiernej powierzchni. Jednym z możliwych wariantów interpretacji jest ten, który odwołuje się do wartości dzieła sztuki wykraczającej poza obszar artystycznego doświadczenia i zyskującej wymiar czysto materialny. Jest on przy tym w szczególony sposób paradoksalny w wypadku sztuki wideo: gdy wyłączymy projektory fantomowe obrazy znikną, pozostawiając jedynie szlachetne kruszce.

W inny sposób szczególny charakter mając dwie ostatnie prace cyklu *The Passions*. Odróżniają się one od omówionych wcześniej wideo-portretów obecnością elementu inscenizacji: strojów i rozbudowanych rekwizytów.

*Catherine's Room* i *Emergence* ponownie w bezpośredni sposób czerpią z malarstwa. Składający się z małych paneli LCD pentaptyk odwołuje się do pięcioczęściowej predelli Andrei di Bartoli przedstawiającej modlitwę św. Katarzyny ze Sieny. Święta ta jest patronką Włoch oraz osób zajmujących się opieką nad chorymi. Sama należała do zakonu Sióstr od Pokuty św. Dominika, gdzie zajmowała się trędowatymi. Znana była z upodobania samotności i skłonności do umartwień, które doprowadziły ją do śmierci, najprawdopodobniej na skutek zagłodzenia. Katarzyna Billa Violi jest postacią współczesną. Ukazana została w skromnie umieszczonym pokoju rozjaśnionym jedynie przez snop światła wpadający do środka przez małe okno: każda z części odpowiada innej porze dnia, a także porze roku. Katarzyna zawsze jest sama i oddaje się codziennym czynnościom: je skromny posiłek, wykonuje pracę fizyczną, później twórczą, zapala dziesiątki świec ustawionych na stole<sup>15</sup>, by w końcu ułożyć się do snu, będącego tu figurą śmierci.

W pracy tej Bill Viola również posłużył się ruchem zwolnionym. Manipulacja ma jednak bardzo subtelny charakter. W rezultacie widz ma jedynie wrażenie,

---

14. Bill Viola wyjaśnił to w wykładzie wygłoszonym 7.03.2007 na University of Utah. Por. Bill Viola, *Presence and Absence. Vision and the Invisible in the Media Age* w ramach cyklu *The Tanner Lectures on Human Values*, tekst niepublikowany, dostępny w archiwum autora tego artykułu.

15. Są to świece przypominające te, które wierni zapalają w kościołach, najczęściej w intencji swoich zmarłych bliskich.

że wszystkie czynności – choć przecież codzienne – odgrywane są z wielkim namaszczeniem. Po raz kolejny treści wywiedzione z religijnego malarstwa zostają w specyficzny sposób przetłumaczone na świeckie kategorie. Predella Andrei di Bartoli miała charakter użytkowy, stanowiąc część ołtarza i była przeznaczona do ekspozycji w przestrzeni publicznej służącej modlitwie. Katarzyna nie modli się, choć w czwartej części pentaptyku nadaje przestrzeni swego domu niemal sakralny charakter. Viola skupia się przede wszystkim na kwestii samotności, pozwalającą zbudować niejednoznaczną analogię między postacią czternastowiecznej świętej i współczesnej kobiety przygotowującej się na nadchodzącą śmierć.

Równie niejednoznaczny charakter ma *Emergence*, wielkoformatowa projekcja, w której amerykański artysta nawiązał do formuły piety. Także w tym wypadku można wskazać bezpośrednio źródło inspiracji: dzieło Tomasso di Cristofano pochodzące z lat dwudziestych XV w.

Viola do pewnego stopnia zrekonstruował elementy wizualne obrazu, choć usunął z niego akcenty o charakterze jednoznacznie sakralnym. *Pieta* włoskiego mistrza ukazuje postać Matki Boskiej, Jana Ewangelisty i Chrystusa w momencie, kiedy jego ciało składane jest do grobu. Nad całością góruje wysoki krzyż. Ciekawy jest tu sposób ukazania postaci Zbawiciela, który nie wydaje się martwy. Jego ciało jest wyprostowane, a on sam odbiera pokłon św. Jana całującego jego dłoń. W realizacji Billa Violi św. Jan został zastąpiony przez drugą, niezidentyfikowaną kobietę. Postać z lewej strony ubrana, podobnie naj na obrazie, w ciemny strój może przywoływać figurę Matki Boskiej, choć nie jest to jednoznaczne. Graficzny układ całości jest podobny, ale w istocie scena ukazana przez Amerykanina jest piętą *a rebours*. Oto bowiem nagi mężczyzna wyłania się z marmurowego grobowca wypełnionego wodą, by spocząć w ramionach dwóch kobiet...

\* \* \*

*Emergence*, bez wątpienia jedna z najbardziej efektownych prac cyklu, w sposób najdoskonalszy chyba wyjaśnia strategię twórcy. Bill Viola nie przyjmuje bowiem pozycji kopisty. Spotkanie ze sztuką dawnych mistrzów jest dla niego jedynie punktem wyjścia dla własnych wizualnych spekulacji. *The Passions* to nie tylko świadectwo możliwości spotkania różnych obszarów sztuki i dowód na aktualność nieco zapomnianej problematyki dla sztuki współczesnej. To także przełom w artystycznej biografii Billa Violi, który w późniejszych pracach po zostanie w kręgu działań, zbliżających jego prace do „elektronicznego malarstwa”, w coraz większym stopniu zasługując na miano „Rembrandta wideo”.