

The Reflecting Pool Billa Viola – wymiary obrazu wideo

ANDRZEJ PITRUS

Bill Viola ¹ jest dziś bodaj jednym z najbardziej znanych artystów sztuki nowych mediów. Jednym z nielicznych, którym udało się wyjść z niszy i osiągnąć sukces, także komercyjny. Dziś Viola specjalizuje się w realizacjach korzystających z najnowszej technologii High Definition. Tworzy nie tylko dzieła autonomiczne, ale także współpracuje z innymi artystami, przekraczając granice sztuk; interesuje go sztuka wysoka, jak w przypadku inscenizacji *Tristana i Izoldy* przygotowanej wspólnie z Peterem Sellarsem ², jak i obszary bardziej popularne – artysta zdecydował się na „ryzykowną” współpracę z Trentem Reznorem i grupą Nine Inch Nails, dla której zrealizował projekcje do trzech utworów wykonywanych podczas trasy koncertowej *And All That Could Have Been*. W najnowszych pracach amerykańskiego artysty dochodzą do głosu treści do pewnego stopnia obce klasycznej sztuce wideo. Miast odwracać się od tradycyjnych kategorii estetycznych, jak czynili to inni pionierzy *video artu*, Viola tworzy elektroniczne obrazy nawiązujące do malarstwa renesansowego – nie tylko nowatorskie technologicznie, ale po prostu... piękne.

Twórca *Five Angels For the Millenium* jest jednak także jednym z artystów, którzy przyczynili się do zdefiniowania wideo jako nowego środka artystycznego wyrazu. Dziś, pozornie zapominając o własnych eksperymentach z lat 70., nadal pozostaje świadomy narzędzi, którymi się posługuje. Wydaje się więc, że warto powracać do prac sprzed lat, które – choć wydają się tak odmienne – w istocie nadal stanowią wyznaczniki stylu artysty.

Dorobek Viola jest ogromny ³. Obejmuje zarówno liczne realizacje jednomonitorowe (tzw. *single-channel video*), jak i instalacje, w których obraz elektroniczny jest tylko jednym z elementów. Jego twórczość zachowuje także pewien rodzaj ciągłości – niejednokrotnie zdarzało się bowiem, że dzieła, które zakwalifikowalibyśmy do obszaru „czystego” wideo, stawały się podstawą bardziej rozbudowanych instalacji. Wśród dziesiątek prac nadal szczególną pozycję zajmuje krótki film wideo *The Reflecting Pool* ⁴, który wszedł w skład przygotowanej w 1979 roku taśmy o identycznym tytule zawierającej także cztery inne utwory.

The Reflecting Pool, choć trwa niecałe 8 minut, zawiera chyba najpełniejszą i najbardziej spójną deklarację artysty. Jest też utworem najbardziej zwartym myślowo – powszechnie uważanym za arcydzieło, chyba właśnie dlatego, iż nie ma w nim żadnych luk, momentów pozbawionych głębokiego nacechowania znaczeniowego. Podobnie jak w większości utworów wideo z lat 70. Viola odwraca się od narracyjności, chcąc – jak inni działający artyści – zaznaczyć odrębność swojej sztuki wobec tradycji filmowej. Nowa technologia nie była bowiem jedy-

nie alternatywnym sposobem rejestracji obrazu. Twórcy posługujący się nią byli od początku świadomi, że medium wideo to zupełnie inne narzędzie, różniące się od kina przede wszystkim na poziomie ontologicznym.

Film to medium związane z metaforą przeszłości. Generuje obrazy, ale i światy minione, z uwzględnieniem reguł reprezentacji – przedstawiania⁵. Wideo zaś opisuje metafora teraźniejszości – raczej prezentuje, niż re-prezentuje. Wynika to zresztą nie tylko z innego charakteru mediów na poziomie realizowanych przez nie mechanizmów reprezentacyjnych, ale także z prostszych uwarunkowań technologicznych. Obróbka filmu jest trudniejsza i wymaga czasu, stąd uzyskiwane obrazy zawsze są oddalone od chwili obecnej. Technologia wideo jest dużo „łatwiejsza” i daje możliwość natychmiastowego podglądu materiału. Daje wrażenie bycia „tu i teraz”. Dlatego taśma wideo zyskała sobie powodzenie wśród performerów używających jej do zapisu własnych działań. Także Viola obszar ten był nieobcy – choć dziś czasem zapomina się o tym, jego wczesne prace mogą być określone mianem performance’ów wideo. Artysta ten szybko jednak odkrył możliwości medium, które były mniej atrakcyjne dla innych twórców, takich jak John Baldessari, Vito Acconci czy Bruce Nauman. Ci klasycy wideo preformance przyjęli niejako z entuzjazmem ograniczenia nowej technologii polegające – w początkowym okresie rozwoju tej formacji artystycznej – na braku możliwości montażu. Ich wczesne realizacje były zatem jednoujęciowymi zapisami działań ograniczonymi jedynie długością taśmy. Viola bardzo szybko zaczął poszukiwać możliwości edycyjnych i jako jeden z pierwszych artystów włączył je do stosowanych przez siebie strategii.

The Reflecting Pool to praca wideo, w której artysta jednak nie rezygnuje z odniesień do kina. Przede wszystkim dlatego, że jej tematem jest sam obraz elektroniczny, który w naturalny sposób jest następcą obrazu kinowego. Można tu zatem mówić o wspomnianej już ontologicznej odrębności, ale jednocześnie należy pamiętać, że „powierzchnia” obydwu fenomenów jest do pewnego stopnia podobna, choć – na etapie rozwoju w latach 70. – nietożsama⁶. Viola nie interesuje zresztą owa powierzchnia. Różnica pomiędzy kinem i wideo nie sprowadza się bowiem do tego, że obraz na monitorze jest mniej ostry i pozbawiony fotograficznej dokładności. Artysta pomija ten aspekt, jakby zakładał, że ten problem zostanie kiedyś wyeliminowany. Dziś jest to już – jak uważają niektórzy – faktem. Wprowadzenie na rynek lekkiej i niedrogiej kamery RED ONE, sprawiło, iż klasyczna technika filmowa zyskała poważnego konkurenta⁷.

Maria Brewińska pisze: *Wideo nie należy mylić z filmem. Film wywodzi się od fotografii, powstaje z zapisu wielu stopklatek budujących wrażenie ciągłego przepływu obrazów w ruchu (i dlatego istnieje wyłącznie w trakcie projekcji), podczas gdy wideo rejestruje ciągłość naszego widzenia – płynny obraz, niepodzielony na pojedyncze kadry, składające się dopiero w całościowy obraz podczas projekcji. Bill Viola doskonale widzi te różnice. Porównuje też zapis obrazu wideo z zapisem audio i techniką nagrywania za pomocą mikrofonu, przez co właśnie wyda się ono bliższe nagraniu dźwięków i muzyki niż technice filmowej. Wprost nazywa wideo „życiem”, między innymi ze względu na jednoczesność i równoległość zapisu i rzeczywistego dziania się. Słowo wideo dokładnie więc oddaje naturę tego medium⁸.*

Komentarz Marii Brewińskiej nie jest wprawdzie do końca ścisły w sensie technologicznym, gdyż poszczególne kadry wyjęte z taśmy filmowej nie są typowo-

wymi stopklatkami, a raczej „fazami ruchu” (mogą one przypominać „poruszone zdjęcia”), ale w istocie, biorąc do ręki taśmę, jesteśmy w stanie bez trudu wyodrębnić 24 klatki. Zapis na klasycznej taśmie wideo jest natomiast ciągły, tak jak ciągle jest skanowanie powierzchni elektronicznego monitora, a ściślej linii, z których się on składa. Za naistotniejsze w tekście zamieszczonym w katalogu warszawskiej wystawy Violi uważam zwrócenie uwagi na analogie pomiędzy zapisem wideo i rejestracją audio, wielokrotnie przywoływane też przez samego mistrza ⁹. W przypadku reprezentacji filmowej mamy zawsze do czynienia z aspektami procesu, który wytwarza efekt modalnej ramy. W kinie dominującego nurtu są one wprawdzie skrzętnie ukrywane, lecz zawsze obecne. Obraz filmowy jest przecież zawsze zbudowany na zasadzie synekdochy. Rejestracja dźwięku to proces o innym charakterze. Mamy tu wprawdzie ponownie do czynienia z technologicznym utrwaleniem, ale różnica polega na tym, że dźwięk odtworzony z taśmy jest w sensie ontologicznym tym samym, co odgłosy pochodzące z rzeczywistości. I w jednym, i w drugim wypadku mamy bowiem do czynienia z falą dźwiękową pozbawioną jakiegokolwiek ramy. Oczywiście w wielu wypadkach możemy odróżnić np. dźwięk prawdziwych skrzypiec od zapisu na płycie czy taśmie. Wynika to przede wszystkim z faktu, iż w procesie rejestracji dźwięku może dochodzić do ograniczenia pasma lub innej jego degradacji. Chodzi tu jednak o wspomniane już kwestie natury ontologicznej. Co więcej, wykorzystując urządzenia audio klasy Hi End – wysokiej klasy odtwarzacze, wzmacniacze i omnipolarne zespoły głośnikowe – jesteśmy w stanie uzyskać niemal pełną, a dla większości słuchaczy po prostu pełną iluzję prawdziwego brzmienia.

Porównanie wideo i rejestracji audio to oczywiście rodzaj poznawczej metafory. Nie ma tu bowiem mowy o całkowitej zgodności. Obraz wideo nie jest pozbawiony ramy. Co więcej – w pewnym sensie jest ona nawet wzmocniona, gdyż w przypadku klasycznej projekcji monitorowej technologia służąca zbudowaniu spektaklu jest widoczna. Inaczej niż w kinie, gdzie samej ramy, jak i wytwarzającej ją technologii nie jesteśmy w stanie dostrzec. W realizacjach wideo mamy jednak do czynienia z nie do końca uchwytym efektem jednoczesności.

W pewnych wypadkach wideo nie potrzebuje rejestracji – jest w stanie pokazywać obraz, który odzwierciedla to, co j e s t: w innym miejscu, ale w tym samym czasie. Jednocześnie obraz wideo różni się od filmowego tym, że nie ma materialnej podstawy. Należy to rozumieć sposób następujący: w kinie występuje taśma filmowa, na której są zapisane analogowe obrazy, stanowiące bazę projekcji, w wypadku wideo coś takiego nie istnieje, podstawą jest zapis elektryczny, który – na poziomie fizycznego bytu – w niczym nie przypomina tego, co widzimy na ekranie. To paradoks nowego medium. Wideo akcentuje bowiem obecność, a jednocześnie obywają się bez analogowej matrycy, a nawet może pokazywać coś, co nie ma żadnej podstawy materialnej. W niektórych pracach Woody’ego Vasulki obrazy powstają jedynie na zasadzie manipulacji elektrycznymi parametrami wideo. Sam Viola zresztą – we wczesnej pracy zatytułowanej *Information* (1973) – zbliża się do idei czystego obrazu technologicznego, który nie potrzebuje żadnego oparcia w rzeczywistości. Ten sam trop odnajdziemy u Nam June Paika, który w istocie bardzo rzadko posługiwał się kamerą, kreując obrazy na zasadzie *ex nihilo* dzięki manipulacjom o czysto elektrycznym czy elekomagnetycznym charakterze.



The Reflecting Pool, reż. Bill Viola (1991)

Twórca *The Reflecting Pool* ma świadomość, że posługuje się narzędziem opartym na paradoksie. Niematerialnym, a jednocześnie zdolnym wytwarzać nieistniejące światy, a także przeczyć prawom fizyki, którym kino – przynajmniej w klasycznej postaci, nieskażonej ingerencją technik digitalnych – nie może się przeciwstawiać. Oczywiście film niemal od początku swego istnienia pokazywał obiekty nieistniejące w rzeczywistości. Czynił to na dwa sposoby: dokonując manipulacji na poziomie świata profilmowego albo posługując się trikami optycznymi. Znamy to już z dzieł Mélièsa. Ale Billa Violę interesuje sytuacja najprostsza – kamera postawiona wobec fizycznej rzeczywistości, która zapisuje to, co znajdzie się przed jej obiektywem. Upewnia nas o tym struktura *The Reflecting Pool*, która polega na stopniowym przechodzeniu od wrażenia niczym niezakłóconej rejestracji w kierunku elektronicznego *mise-en-page*. Najpierw jesteśmy bowiem przekonani, że to, co widzimy, jest prostym zapisem. Wkrótce jednak przekonujemy się, że tak nie jest.

Obraz kinowy ma jedną ważną cechę, która nie musi dotyczyć wideo na tym etapie jego rozwoju, na którym powstała wspomniana realizacja Violi. Obraz filmowy jest spójny. Ujęcia – będące ruchomymi obrazami ograniczonymi ramą kadru – są montowane w sposób sekwencyjny. Film ma zatem charakter zlinearyzowanej struktury, która rozwija się w czasie. Wideo może tworzyć struktury bardziej skomplikowane. Jest także sztuką czasu i może, a nawet musi realizować się przez trwanie. Jednocześnie narzędzia, jakimi dysponował Bill Viola w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, pozwalały mu traktować obraz elektroniczny jak stronę, na której można umieszczać różne elementy na zasadzie *mise-en-page*: *Przestrzeń wideo jest czystą powierzchnią, dlatego właśnie w przypadku obrazu elektronicznego nie mówi się o „umieszczaniu na scenie” (mise-en-scène), lecz*

o „umieszczaniu na stronie” (*mise-en-page*). Nie ma tu głębi ułożonej warstwami w drabinę planów ani mniej lub bardziej skonfliktowanej – a zatem odpowiedniej dla opowiadania, narracji, dramatu – koegzystencji ciał, lecz bezkonfliktowa inkrustacja, zabawa w wycinanki, tak jak gdyby wszystkie ciała zostały pozbawione głębi i ciężaru i rozłożyły się na powierzchni jak karty¹⁰. Kadr wideo nie musi bowiem odzwierciedlać porządku podpatrzonego w naturze. Niejednokrotnie dane mu jest kreować autonomiczne przestrzenie.

The Reflecting Pool zaczyna się od przywołania przestrzeni, którą moglibyśmy określić mianem ciągłej – filmowej. Na pierwszym planie widzimy wypełniony wodą basen. Z tyłu znajdują się drzewa tworzące niemal jednolitą ścianę oddzielającą scenerię od świata zewnętrznego. Jedyne śladem jej obecności są dźwięki, wśród których można odnaleźć np. dźwięk przelatującego samolotu, ale także diegetyczne odgłosy dobiegające od strony lasu.

U podstaw wszystkich teorii filmowych leżało werbalizowane bądź milcząco przyjęte założenie, iż każdy przedmiot przedstawiony na ekranie musi się znaleźć w odpowiednim czasie i miejscu przed kamerą. Spory dotyczyły jedynie kwestii, czy „przedstawić” znaczy: odtworzyć, odwzorować, zreprodukować czy też jedynie oznaczyć. Dotyczyło to jednakże kwestii relacji między przedmiotem rzeczywistym i przedmiotem przedstawionym, nie godziło natomiast w istotę samej zasady przedstawiania. Niemniej zawsze wylaniała się kwestia fundamentalnej różnicy związanej z faktem niejednorodnego statusu tego, co w filmie może być przedstawione. Za specyficzną dla kina uchodziła zawsze relacja polegająca na przedstawieniu poprzez odzwierciedlenie tego, co rzeczywiście istnieje w otaczającym nas materialnie świecie, niezależnie od intencji artysty, który w ten świat nie ingeruje jedynie poprzez prosty fakt jego filmowania. Jeśli model ten niekiedy realizowano w stanie czystym lub starano się o zbliżenie do tego wzorca bądź przynajmniej stworzenie wrażenia, iż mamy do czynienia z takim właśnie faktem, to nie mniej oczywista była sytuacja przedstawiania świata, który na użytek kina został uprzednio wykreowany bądź w atelier, bądź – znacznie później – za pomocą technik komputerowych. Choć w jednym i drugim przypadku mamy do czynienia z przedstawieniem świata uprzednio nieistniejącego w rzeczywistości, w której i my żyjemy, różnica dotycząca statusu przedstawienia ma charakter fundamentalny. Ingerencja technik elektronicznych w świat kina, o którego ontologii przesądzała dotychczas reprodukcja fono-fotograficzna, przynosi rewolucyjną zmianę, z której teoria filmu nie wyciągnęła dotąd w pełni wniosków. W istocie nie mamy już do czynienia z przedstawianiem w rozumieniu koncepcji renesansowych, których kino nie przekreśliło, a jedynie je przejęło i zmodyfikowało, zastępując zręczność ręki malarza sprawnością aparatu¹¹.

Pierwsze kadry *The Reflecting Pool* realizują klasyczny model przedstawiania wywiedziony wprost z filmu. Oglądamy bowiem świat, który – przez swą ciągłość i fotograficzny, jak się początkowo wydaje, charakter – sprawia wrażenie odbitki rzeczywistości. Nie możemy wprawdzie z całą pewnością stwierdzić, czy przedstawiona sceneria jest integralną częścią istniejącego wcześniej świata, czy ma charakter profilмовy. To jednak – z punktu widzenia ontologii obrazu – nie ma tu fundamentalnego znaczenia.

Sytuacja jednak szybko się zmienia. Z lasu wychodzi mężczyzna, który usiłuje wskoczyć do basenu. Zanim jednak wpadnie do wody, jego ciało zawisa nad jej

lustrem. Nie jest to efekt działania stopklatki. Wszystko wokół niego pozostaje w ruchu – tylko on jest wyłączony z ciągłości kadru. Powierzchnia wody nie odbija już jego ciała, które zresztą po krótkim czasie znika, rozplywając się w tle na skutek zastosowania efektu przenikania i wygaszania.

Obraz ten uruchamia dwa podstawowe tropy interpretacyjne. Pierwszy rozwija się na poziomie metafory: *Często używałem wody jako metafory, była dla mnie powierzchnią, która odbija świat, a jednocześnie jest barierą oddzielającą nas od niego. Jeśli nie istnieją granice, nie może wytworzyć się energia: fizycy nauczyli nas bowiem, że to właśnie granice są jej źródłem*¹².

Należy do tego dodać trop autobiograficzny. Motyw wody i zanurzenia w niej odsyła do często przywoływanego przez artystę doświadczenia z dzieciństwa, kiedy to omal nie utonął podczas zabawy z rówieśnikami. Ten dramatyczny wypadek uświadomił mu kruchość życia, a jednocześnie – na poziomie percepcyjnym – dostarczył fascynujących i niezwykłych przeżyć wizualnych, które przez lata próbował rekonstruować w swoich dziełach. Z perspektywy problematyki podejmowanej w tym artykule ciekawsza jest jednak inna możliwość interpretacji, istniejąca potencjalnie – co interesujące – także w oderwaniu od tego, co pokazuje realizacja Billa Violi. Choć twórca ten nie należy do ściśle rozumianego kręgu sztuki konceptualnej, jego utwór do pewnego stopnia wpisuje się w podstawowe strategie tego kierunku. W ramach układu konceptualnego obserwujemy swoiste rozdwojenie bytu, który tradycyjnie zajmował centralną pozycję w obrębie sytuacji estetycznej i był określany mianem dzieła sztuki. Rozpada się ono w obrębie wariantu konceptualnego na dwa oddzielne obiekty, powiązane ze sobą, ale zarazem wyraźnie przeciwstawne, posiadające odmienną charakterystykę ontyczną, odmienne funkcje i sens. Obiekt pierwszy jest tworzony przez rozmaite materialne elementy zaaranżowane w pewien znaczący układ przez artystę (wykresy, rysunki, fotografie, filmy, zapisy wideo, teksty werbalne, dźwięki etc.). W obrębie struktury sytuacji estetycznej spełnia on w istocie jedynie funkcję znaku indeksowego, odniesienia, czy wreszcie kontekstu, w ramach którego odbiorca powinien ukształtować obiekt drugi, semantyczny – tekst. Pierwszy obiekt będziemy nazywać artefaktem, a drugi – dziełem artystycznym (dziełem sztuki). Jeśli odwołamy się do klasycznego sformułowania Josepha Kosutha: „sztuka jest definicją sztuki”, to możemy wobec powyższego stwierdzić, iż artefakt odgrywa rolę explanansu, a dzieło spełnia funkcję explanandum. Z tego więc powodu należy również uznać, że pomimo ich zróżnicowanego sposobu istnienia, statusu i funkcji oba należą do zakresu (wyznaczają zakres) tradycyjnie rozumianego dzieła sztuki. Odnosząc się do nich, zespolonych w jedną całość, będą je także określał jako dzieło w ogólnym sensie¹³.

Sytuacja „przedstawiona” przez Billa Violę jest w tym rozumieniu jedynie pretekstem. Ciało staje się tu obiektem, który na dobrą sprawę mógłby zostać zastąpiony innym. Cały zaś układ wizualny należy interpretować, uwzględniając nie proste rozpoznanie poszczególnych „reprezentacji”, ale ich wzajemne relacje. Ryszard Kluszczyński pisze dalej: *Nie tylko artefakt posiada charakter relacyjny, wyrażający się w odsyłaniu do dzieła/tekstu. Również i samo dzieło jest znamionowane przez ową szczególną, specyficzną intencjonalną właściwość; ma ono bowiem charakter metadyskursywny. Będąc wytworem zainicjowanych przez artefakt i podjętych przez odbiorcę rozważań na temat istoty sztuki jako takiej, na temat charakteru danego medium bądź natury komunikowania artystycznego*

*dzieło konceptualne samo również podejmuje ów dyskurs nieuchronnie, odsyłając ostatecznie odbiorcę na powrót ku swemu źródłu – artefaktowi. Ten przestaje być w rezultacie jedynie przedmiotem eksplikującym, ale w pewnym sensie uzyskuje także status przedmiotu eksplikowanego; będąc źródłem i początkiem refleksji metaartystycznej, jest zarazem – w wymiarze ogólnym, abstrakcyjnym, a nie fenomenalnym – jej przedmiotem. Można by wręcz rzec, iż to owe obustronne, dwukierunkowe relacje stanowią najważniejszy wymiar tej dwoistej całości*¹⁴.

Pierwszym sygnałem, jaki otrzymujemy od artysty, jest zaznaczenie odrębności dwóch światów: tego, który rządzi się prawami natury i tego, który jest zeterminowany przez technologię. Wyodrębnienie wpadającego do wody ciała z całości przedstawienia jest już wystarczającą wskazówką, jego zatrzymanie, które przeczy prawom fizyki, potwierdza, z jakiego typu operacją mamy do czynienia. To, że mężczyzna miast wpaść do wody zawisa nad jej lustrem, jest możliwe tylko dzięki wykorzystaniu technologii pozwalającej w sposób dowolny układać elementy na karcie kadru i następnie manipulować nimi.

W dalszej części pracy wizualność *The Reflecting Pool* staje się jeszcze bardziej złożona. Ciało mężczyzny znika, stapiając się z tłem. W lustrze wody natomiast zaczynają pojawiać się obrazy, które nie są odbiciem tego, co się znajduje wokół basenu. Bez trudu rozpoznajemy nieadekwatność oświetlenia obydwu przestrzeni, a także dostrzegamy zarysy postaci „przechadzających” się nad brzegiem zbiornika. Istnieją one jednak tylko jako refleksy na powierzchni wody, nie mając fizycznego źródła w – skądinąd fikcjonalnej – rzeczywistości.

Viola wygrywa tu fundamentalną różnicę między mechanizmami, które rządzą spektaklem kinematograficznym i produkcją obrazu elektronicznego. Pierwsze kadry *The Reflecting Pool* odzwierciedlają porządek filmowy. Kadr jest spójny i sprawia wrażenie odbitki rzeczywistości. Z czasem jednak jego poszczególne obszary autonomizują się, a powierzchnia wody – będąca tu metaforą elektronicznego ekranu-monitora – zaczyna generować obrazy istniejące tylko jako rodzaj elektrycznego przebiegu. Obraz wideo jest bowiem pozbawiony analogowej matrycy w sensie, w jakim dysponuje nią kadr filmowy. Choć nie zawsze jesteśmy tego w pełni świadomi, oglądając film, uczestniczymy w transformacji realnego przedmiotu, jakim jest taśma filmowa, w spektakl teatru cieni. Trop ten zresztą powracał w realizacjach wielu artystów awangardowych, np. Stana Brakhage’a, który zaznaczał obecność taśmy, jak również próbował negować funkcję kadru jako podstawowej „jednostki” przekazu filmowego, traktując kinowy nośnik jak rodzaj płótna malarskiego.

Wideo może się obyć bez jakiejkolwiek bazy – zarówno w postaci rzeczywistości, jak i nośnika. Eksperymenty Nam June Paika, które możemy oglądać między innymi w *Electronic Moon No 2* (1969), pokazują, że obraz elektroniczny może istnieć w oderwaniu od realnego świata. By go wytworzyć, niepotrzebna jest nawet kamera – wystarczy układ generujący impuls elektryczny sterujący np. oscyloskopem. Nie jest także potrzebny nośnik. W prostym układzie kamera – monitor dochodzi do wykreowania obrazu, który w żaden sposób nie jest zapisany. Mamy tu więc do czynienia z transmisją, rodzajem przestrzennego przesunięcia pozwalającego po McLuhanowsku przedłużać widzenie człowieka.

Nawet jednak w sytuacji, w której zapis wideo zostaje utrwalony, relacja między nośnikiem a obrazem nie ma nic wspólnego z tą, którą znamy z klasycznego

kina¹⁵. Kasetą, a dziś płyta nie jest bowiem matrycą w sensie fizycznym. Zawiera jedynie sygnał, który może zostać zinterpretowany przez odpowiedni układ elektroniczny tak, by odtworzyć utrwalaony kamerą lub wygenerowany inaczej obraz wideo. Ta właśnie różnica czy też moment przejścia pozostają w centrum refleksji artysty. Bill Viola dostrzega zmianę, jaka nastąpiła z chwilą udostępnienia nowego medium artystom. Należy jednak pamiętać, że w swej pracy raczej zadaje pytania, niż udziela ostatecznych odpowiedzi. Choć opowiada się za rozumieniem monitora wideo jako rodzaju płótna pozwalającego artyście kreować obrazy niemal *ex nihilo* – potwierdzą to jego późniejsze „malarskie” prace – zadaje sobie sprawę, że elektroniczna kamera może także kierować obiektyw na rzeczywistość. Zbiera ona w ten sposób dane, które później stają się elementem opisanego przez Pascala Bonitzera „wycinanki”. Nieprzypadkowo w zakończeniu *The Reflecting Pool* z wody wychodzi jednak mężczyzna, który – czego byliśmy „świadkami” – wcale do niej nie wpadł. Nieprzypadkowo także jest on tym razem nagi – choć wcześniej miał na sobie ubranie. Jego ciało uległo transformacji, by powrócić do rzeczywistości. Niekoniecznie tej namacalnej, raczej do rzeczywistości elektronicznych obrazów.

ANDRZEJ PITRUS

¹ Bill Viola, ur. 1951, to amerykański pionier sztuki mediów. Początkowo, w latach 70., zajmował się typowym video artem, choć eksperymentował także na polu performance'u medialnego. Dziś jest najbardziej znanym artystą w swojej dziedzinie, korzystającym z najnowszej technologii elektronicznego przetwarzania obrazu. Autor kilkudziesięciu wystaw indywidualnych oraz samodzielnych instalacji, znany również jako teoretyk. Jego sztuka była pokazywana w najznamienitszych galeriach i muzeach – m.in. MOMA i Whitney Museum w Nowym Jorku – a także podczas najważniejszych imprez artystycznych, jak Biennale w Wenecji czy Documenta. Od 1978 roku współpracuje z Kirą Perov – prywatnie żoną, a w życiu zawodowym kuratorką i producentką. Ostatnio zainteresował się bliżej sztuką interaktywną, realizując pracę *The Night Journey* przeznaczoną na konsolę Playstation 3 firmy Sony.

² Sellars pracował wcześniej z Violą, aranżując jego wystawy.

³ W Polsce był on prezentowany jedynie w skromnym wyborze w warszawskiej „Zachęcie” w 2007 roku. Niewiele jest też polskojęzycznych publikacji poświęconych jego twórczości. Pisał o nim na łamach „Kwartalnika Filmowego” Marcin Giżycki. Jego tekst jest jednak tylko opisowym sprawozdaniem z wystawy w Whitney Museum (1998), na

której pokazano wiele najważniejszych realizacji artysty. Por. Marcin Giżycki, *Quo vadis video?* „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23, s. 233-239.

⁴ Pozostawiam tytuł bez tłumaczenia z uwagi na niemożność zgrabnego przełożenia go na język polski. Cytowany wcześniej Marcin Giżycki proponuje *Odbłyki na wodzie w basenie*. Jest to jednak tłumaczenie zdecydowanie błędne, gdyż w tytule nie chodzi o odbłyki, ale o zdolność odbijania światła. Tak więc *The Reflecting Pool* to raczej „Basen w którym coś się odbija” czy wręcz „Basen odbijający światło”. Żadna z tych propozycji nie brzmi jednak dobrze po polsku.

⁵ O mechanizmach reprezentacji piszę w obszernym haśle poświęconym temu problemowi. Por. Andrzej Pitrus, *Przedstawianie*, w: Alicja Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 6, *Wiedza o kulturze*, Wrocław 1994, s. 7-45.

⁶ Dziś problem ten prezentuje się inaczej. Projekcja wideo w systemie High Definition na powierzchni nie różni się w sposób znaczący od tej, która zostałaby zrealizowana z użyciem klasycznego projektora. W niektórych kinach używa się z powodzeniem projektorów elektronicznych. Również filmy kinowe powstają z wykorzystaniem kamer HD, a przeciętny widz nie zdaje sobie sprawy, iż w procesie realizacji nie używano taśmy fil-

mowej. Odrębność ontologiczna obydwu fenomenów nadal jednak pozostaje aktualna. W latach 70. obraz wideo cechował się znacznie niższą rozdzielczością. Różnica w fakturze samego obrazu była więc natychmiast zauważalna.

⁷ Do największych entuzjastów nowego sprzętu należy znakomity reżyser amerykański Steven Soderbergh. W wielu wypowiedziach podkreślał on, że RED ONE jest poważną alternatywą dla sprzętu filmowego. Nazwał ją wręcz „kamerą, na którą czekał całe życie”. Por. np. <http://www.reducer.net/forum/showthread.php?t=3108>.

⁸ M. Brewińska, *Świadomość medium*, w: Bill Viola, red. M. Brewińska, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007, s. 78.

⁹ O problemach interesujących Marię Brewińską Viola pisze w swoich notatkach. Por. B. Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House*, The MIT Press, Cambridge 1995, s. 158 (rozdział zatytułowany *The Sound of One Line Scanning*): *W wideo nieruchomy obraz nie istnieje. Materia wszystkich obra-*

zów wideo, poruszających się, czy statycznych, jest aktywowana przez pojedynczy strumień elektronów uderzający w ekran od tyłu... [tłum. Andrzej Pitrus].

¹⁰ P. Bonitzer, *Powierzchnia wideo*, tłum. I. Ostaszewska, w: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1997, s. 310.

¹¹ A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 9.

¹² B. Viola, dz. cyt., s. 180.

¹³ R. Kluszczyński, *Od konceptualizmu do sztuki hipermediów*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 1999, s. 80.

¹⁴ Tamże, s. 80.

¹⁵ Należy przy tym pamiętać, że w latach 70. punktem odniesienia dla Billa Violi było kino oparte na fotografii. Dziś, w dobie kina bazującego na technikach komputerowych, opozycja ustanowiona przez artystę nieco się zaciera.