

Andrzej Pitrus

"The Passing": obrazy z soli i pieprzu

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 9, 163-171

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Andrzej Pitrus

The Passing: obrazy z soli i pieprzu

Słowa kluczowe: Bill Viola, sztuka wideo, sztuka mediów, autobiografia

Key words: Bill Viola, video art, media art, autobiography

The Passing (1991) to praca *single channel video* uważana za jedną z najważniejszych w dorobku Billa Violi. Jest to o tyle paradoksalne, że powstała ona w dużym pośpiechu, w warunkach zdecydowanie niekomfortowych dla artysty, a także nie jako wynik przemyślanego planu, ale niejako „zamiast” realizacji, która miała zostać przygotowana dla ZDF. Niemiecka stacja telewizyjna zamówiła autorskie wideo u Violi, nie stawiając mu żadnych konkretnych wymagań i ograniczeń. Artysta był już bowiem wtedy na tyle znany, że jego udział w projekcie „Das kleine Fernsehspiel” miał charakter prestiżowy dla nadawcy.

Niestety, okoliczności osobiste sprawiły, że prace nad kolejnym długometrażowym wideo, mającym zająć miejsce obok wcześniejszych, *Hatsu Yume: The First Dream* (1981) i *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986), utknęły w martwym punkcie. Artysta dysponował wprawdzie pewnym materiałem, ale nie układał się z niego żaden spójny utwór. Choroba matki, pogrążonej przez dłuższy czas w śpiączce, a także jej późniejsza śmierć pogrążyły Billa Violę w żałobie i pozbawiały twórczej inwencji. W tym samym roku został on również – to już radosna okoliczność – po raz drugi ojcem, co skądinąd ponownie skupiło jego uwagę w większym stopniu na życiu rodzinnym niż na twórczości. Niemieccy sponsorzy nie chcieli jednak słyszeć o opóźnieniach i domagali się albo skończonego dzieła, albo zwrotu funduszy. Viola rozważał drugą okoliczność, lecz jednocześnie uświadomił sobie, że osobiste przeżycia mogą stać się bezpośrednią inspiracją dla jego pracy. Choć nigdy wcześniej nie nawiązywał wprost do epizodów z własnego życia, postanowił sięgnąć po dramatyczne doświadczenia 1991 roku, by opowiedzieć o własnych emocjach, ale i zbudować wypowiedź o wyższym stopniu uogólnienia.

Podczas choroby matki Viola – za zgodą innych członków rodziny – realizował materiał wideo ukazujący ją w ostatnich dniach życia. Przejmujące obrazy ukazujące bezwładne ciało, podtrzymywane przy życiu przez aparaturę medyczną, nie miały być początkowo wykorzystane w jakiegokolwiek dostępnej szerszej publiczności pracy. W końcu zostały one włączone do *The Passing*, jako jeden z powracających motywów. Dzieło to jednak nie opowiada wyłącznie o pożegnaniu z matką artysty.

The Passing to utwór w radykalny sposób odchodzący od wcześniejszych strategii Billa Violi, czy też – być może byłoby to celniejsze sformułowanie – nakładający na zestaw zainteresowań i fascynacji artysty nowe treści, a także

wizualne formy. Bill Viola powrócił tu do stylistyki monochromatycznej. To zresztą chyba również niezbyt precyzyjne określenie, bo wcześniejsze czarno-białe realizacje – pochodzące z samego początku lat siedemdziesiątych – nie były pozbawione koloru na skutek artystycznego wyboru, ale po prostu dlatego, że takie były możliwości dostępne w momencie, kiedy technologia wideo dopiero wkraczała na rynek nieprofesjonalny (czytaj: niezwiązany z instytucjonalną telewizją). To zatem nie tyle powrót, co odkrycie – o tyle ważne, że po raz pierwszy Viola wyraźnie deklaruje chęć wizualnej stylizacji, skierowania uwagi także na stronę plastyczną swoich prac. Oczywiście wielu wcześniejszym utworom nie można odmówić dbałości o warstwę obrazową, ale wtedy była ona zawsze w sposób jednoznaczny podporządkowana płaszczyźnie intelektualnej czy też koncepcyjnej¹. Tu obraz ma dużo większe znaczenie, zdecydowany nacisk został położony również na stronę emocjonalną: nigdy wcześniej i nigdy później Bill Viola nie postawił tak wiele na sferę afektywną. W rezultacie *The Passing* to utwór z całą pewnością mniej nasycony wyrafinowanymi kontekstami niż na przykład wymieniony wcześniej *I Do Not Know What It Is I Am Like*. Z drugiej jednak strony – być może tym trudniejszy w interpretacji. Tam bowiem widz miał do rozwiązania arcytrudną łamigłówkę złożoną z odniesień do kilku tradycji filozoficznych i wielu tropów estetycznych, tu – w dużej mierze musi zmierzyć się z zsubiektywizowanym idiolektem, niejednokrotnie wymykającym się jednoznaczному wyjaśnianiu. *The Passing* zainspirowało zresztą wielu autorów do analiz, dość przywołać rozbudowane studia Seana Cubitta² i Rainera Usselmanna³.

Autor artykułu zamieszczonego w czasopiśmie „Screen”, mający zresztą w dorobku wiele innych prac poświęconych wykorzystaniu wideo w sztuce, dostrzega związki pracy z wcześniejszymi realizacjami artysty przede wszystkim dlatego, że – niezależnie od wyeksponowania tropów egzystencjalnych – powraca tu problem reprezentacji i percepcji, fascynujący Billa Violę przede wszystkim w latach siedemdziesiątych. W ujęciu Cubitta podstawowym pojęciem i zjawiskiem interesującym Violę jest światło: możliwości jego technologicznej materializacji przez użycie techniki wideo. Autor zwraca także uwagę na pozajęzykowy charakter utworu, faktycznie odrzucającego jakiegokolwiek słowo na rzecz wizualnej poezji stanowiącej manifestację subiektywnej percepcji rzeczywistości, będącej potem bazą dla wysoce zindywidualizowanych odczytań całości przez widzów. Dostrzega też – co w istocie może okazać się interesującym tropem, zwłaszcza w kategorii późniejszych poszukiwań Violi – próbę odniesienia się do problematyki piękna. Przywołując rozróżnienia

¹ Celowo unikam terminu „konceptualny”, by wskazać na pewien dystans, jaki Bill Viola zachowywał wobec ściśle rozumianego konceptualizmu.

² S. Cubitt, *On Interpretation: Bill Viola's "The Passing"*, „Screen” 1995, vol. 36, nr 2, s. 113–130.

³ R. Usselmann, *Flow and Presence in Bill Viola's 'The Passing'*, [online] <<http://www.rainerrusselmann.net/2009/03/flow-and-presence-in-bill-violas.html>>, dostęp: 10.11.2012.

Kanta⁴, wskazuje, że Viola dostrzega je nie tyle w samym przedmiocie, co w akcie percepcji, w procesie widzenia i nadawania przedmiotom znaczenia.

Erudycyjny tekst Cubitta przynosi sporo ciekawych sugestii, choć jednocześnie zawiera treści ocierające się o kuriozalną nadinterpretację – jak w kilku paragrafach, w których relacje między artystą, jego matką i synami wyjaśniane są za pomocą całkowicie nieadekwatnego klucza psychoanalitycznego – ale jego podstawowym mankamentem jest brak uspoźnienia i wskazania faktycznej dynamiki znaczeń w utworze Violi. W ujęciu Cubitta praca artysty jawi się jako worek pełen idei nieukładających się w jeden kompletny wzór. A przecież – mimo emocjonalności dzieła – amerykański artysta ani na moment nie utracił nad nim kontroli.

Wątpliwości może budzić także interpretacja Usselmanna, choć oczywiście jest do pewnego stopnia uprawniona. Autor nie tyle stara się zrekonstruować znaczenia wideo Violi, co poszukuje jego ukrytych ideologicznych treści. Jego zdaniem, utwór Amerykanina – powstały w momencie upowszechnienia się technologii 8 mm, pozwalających niemal każdemu dokumentować swoje życie codzienne – dokonuje narcystycznego przesunięcia treści prywatnych w obszar publicznego dyskursu instytucjonalnych mediów. Autor w dość karkołomny sposób sięga po narzędzia psychoanalizy, argumentując, że figura snu wykorzystana w pracy pozwala Violi osiągnąć stan pierwotny, stan dystrybucji libido, rodzaj pierwotnego i doskonałego narcyzmu, gdzie libido i ego uzyskują stan całkowitego zjednoczenia.

Wspomniane interpretacje, które – choćby z racji swych rozmiarów i ambientacji – nie powinny zostać pominięte milczeniem, zdają się w niewytłumaczalny sposób odsuwać na bok treści obecne w najbardziej powierzchniowej strukturze dzieła, czyniąc je – nie wiadomo dlaczego, zwłaszcza w interpretacji Cubitta – niemal pretekstowymi. Tymczasem okazuje się, że gdy interpretacja przyjmie te właśnie najprostsze komponenty za punkt wyjścia dla dalszych eksploracji, dzieło Billa Violi niemal natychmiast odzyskuje spójność i wewnętrzną logikę.

Odczytanie pracy Billa Violi, zbudowanej na zasadzie asocjacji obrazów nieukładających się jednak w narrację typu filmowego, wymaga znalezienia elementu mającego stać się osią całej interpretacji. Brak klasycznie rozumianej struktury narracyjnej utrudnia znalezienie takiego elementu. Sprawia też, że widz może dokonać wyboru: jego uwaga może paść na przykład na elementy powtarzające się, stanowiące rodzaj refrenu, ale także na te, których ładunek emocjonalny, a tym samym siła oddziaływania, jest największy.

Wydaje się, że wskazanie ujęć przedstawiających umieranie matki artysty jako takiej osi nie jest obarczone zbyt wielkim ryzykiem popełnienia nadużycia. Jeśli zaś przyjmiemy założenie, że to właśnie one stały się fundamentem, na którym twórca zbudował całość swojego dzieła, powinniśmy zastanowić się, jakie najważniejsze tropy wprowadzają one do znaczeniowej struktury

⁴ Chodzi o problem rozróżnienia piękna przedmiotu i jego przedstawienia diskutowany w: I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 291.

pracy. W tym wypadku oczywisty jest wątek eschatologiczny; kadry ukazujące faktyczną śmierć nie są figurą czegokolwiek innego, lecz – również z uwagi na świadomość widza, czyje odejście ogląda – stawiają odbiorcę oko w oko z konkretnym wydarzeniem. Nie ze śmiercią jako taką, ale z konkretną agonią, umieraniem konkretnej osoby.

Zaskakujące, że w tomie zawierającym komentarze i notatki artysty do jego prac⁵ nie znajdziemy niemal nic, co przybliżyłoby znaczenia *The Passing*. Strony poświęcone tej realizacji zawierają jedynie kadry – kluczowe obrazy. Są to w kolejności: zbliżenie twarzy śpiącego mężczyzny (sam Bill Viola), wjazd do ciemnego tunelu, biegnący chłopiec na plaży (starszy syn artysty), matka artysty z twarzą wykrzywioną bólem – jeszcze w domu, obraz pustyni, porzucona przyczepa kempingowa, mężczyzna wpadający z impetem do wody, zalany wodą pokój – przewracający się stół i spadające z niego przedmioty, noktowizyjny obraz drzewek Jozuego⁶ i wreszcie obraz zanurzonego w wodzie mężczyzny (ponownie jest to sam Bill Viola) – w półzbliżeniu, twarzą zwrócony do dna. Serię kończy faksymilowa odbitka kartki z notatnika zawierająca krótką notatkę: „O 6.00 12 lutego 1991 roku MATKA opuszcza swoje ciało”. Co ciekawe, w zestawie zdjęć przywołującym *The Passing* zabrakło tego najbardziej przejmującego, na którym widzimy umierającą kobietę już na szpitalnym łóżku, podłączoną do respiratora i innych urządzeń podtrzymujących życie.

Brak komentarza jest tu paradoksalnie... najdoskonalszym komentarzem. Wydaje się, że artysta zrezygnował z publikacji notatek – których zawsze powstaje bardzo wiele – nie z powodu ich braku, lecz dlatego, by podkreślić prywatny charakter swojego dzieła. Viola zwraca zatem uwagę, że kolejnym kluczem, oprócz problematyki śmierci, będzie jego doświadczenie, jego subiektywna perspektywa.

Oglądając *The Passing*, znajdziemy potwierdzenie powyższego odkrycia. Inne motywy wizualne odwołują się bowiem także do biografii Billa Violi⁷, przy czym wskazanie na subiektywny, a jednocześnie do pewnego stopnia oniryczny charakter prezentowanych w pracy obrazów, następuje już w pierwszych dwóch ujęciach. Viola zestawia wizerunek nocnego nieba nad pustynią z dużym zbliżeniem własnej twarzy. Zamknięte oczy i miarowy oddech sugerują, że mężczyzna śpi.

⁵ B. Viola, *Reason for Knocking at an Empty House. Writings 1973–1994*, London – Cambridge, Anthony d'Offay Gallery 1995, s. 184–195.

⁶ Właściwie jukka krótkolistna (*Yucca brevifolia*). W istocie nie jest drzewem, lecz rośliną z gatunku agawowatych. Jej żywotność szacuje się na 900 lat, choć dokładne określenie wieku nie jest możliwe. Roślina ta została nazwana drzewem Jozuego przez mormońskich osadników, którym jej kształt kojarzył się z dłońmi wzniesionymi ku niebu w modlitwie. Jest jednym z symboli Kalifornii (gdzie mieszka i pracuje Bill Viola), jako że występuje tam endemicznie – przede wszystkim na pustyni Mohave.

⁷ O wspomnianych epizodach artysta opowiada w filmie dokumentalnym Marka Kidela poświęconym jego życiu i twórczości. Por. *Eye of the Heart*, BBC 2004. Por. także: J. Walsh, *Emotions in Extreme Time: Bill Viola's Passion Project*, w: *Bill Viola: The Passions*, red. B. Viola, P. Sellars, J. Walsh, H. Belting, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2003, s. 50.

Już trzecie ujęcie odnosi się jednak w sposób bezpośredni do wspomnień artysty. Viola zrealizował je, wykorzystując kamerę przemysłową, dającą charakterystyczny efekt „śnieżenia” – zwłaszcza przy zbyt słabym oświetleniu. Obraz jest tu zamglony i nieczytelny – zawieszony niejako pomiędzy jawą a śnieniem. Inspiracją do jego stworzenia było doświadczenie z dzieciństwa, które sam Viola traktuje jako pewien rodzaj inicjacji w sferę audiowizualności: moment, kiedy po raz pierwszy zafascynowały go zjawiska związane ze światłem i percepcją. Będąc dzieckiem, Viola lubił zasypiać jako ostatni z domowników, jakby chciał się upewnić, że jego „domowy kosmos” funkcjonuje prawidłowo, że wszyscy członkowie rodziny bezpiecznie zakończyli swój dzień i mogą udać się na spoczynek. Leżąc już w łóżku w niemal całkowicie zaciemnionym pokoju, wpatrywał się w sufit i często dostrzegał tam fantasmagoryczne obrazy, które wyglądały jakby zostały usypane z tysięcy ziarenek soli i pieprzu. To niezwykle zjawisko faktycznie można zaobserwować w miejscach słabo oświetlonych, najlepiej zaś widoczne jest tam, gdzie dociera jedynie rozproszone światło⁸.

Także kolejne kadry znajdują wyraźne zakorzenienie we wspomnieniach artysty. Po niemal nieczytelnych obrazach mających przywoływać złudzenia optyczne, które tak zafascynowały małego Billa, na ekranie ukazuje się motyw pojawiający się w różnych wariantach zarówno we wcześniejszych, jak i (zwłaszcza) w późniejszych realizacjach artysty: do wody wpada ciało mężczyzny, by potem unosić się swobodnie w wodzie, aż do momentu, kiedy jej powierzchnia odzyska spokój. Scena ta odwołuje się do innego wspomnienia z dzieciństwa. Bill, mając sześć lat, uległ wypadkowi podczas zabawy z kolegami. Chłopcy wskakiwali do wody tak, by trafić w światło dużej dętki, która tuż przed tym, jak mieli zanurzyć się w głębinie, służyła im za rodzaj koła ratunkowego. Podczas jednego ze skoków nieumiejący pływać Bill nie zdążył uchwycić się dętki i zaczął tonąć. Choć został szybko odratowany nie ponosząc uszczerbku na zdrowiu, doświadczenie to było dla niego dość traumatyczne... ale jednocześnie na swój sposób piękne. Światło padające na taflę jeziora, rośliny i zwierzęta w nim się znajdujące, a być może także obrazy generowane przez niedotleniony mózg tworzyły razem fascynującą kompozycję, sprawiającą, że pragnienie pozostania w głębinach dłużej było silniejsze niż strach przed utonięciem.

Nieprzypadkowo w najbardziej osobistej pracy Viola buduje „sekwencję inicjalną” z obrazów nie tylko wprost odwołujących się do biografii samego artysty, ale również odnoszących się do momentów, które stały się – zgodnie z opinią samego Violi – formatywne dla jego wrażliwości i być może nawet decydujące o przyszłych wyborach artysty. W pewnym sensie aktywność Amerykanina w obszarze działań artystycznych jest nieustannym poszukiwaniem

⁸ Viola przypadkowo uzyskał takie warunki oświetleniowe w swojej sypialni, mnie udało się – także w dzieciństwie – zobaczyć te osobliwe obrazy podczas wieczornych spacerów w lesie. Zafascynowani odkryciem – wraz z moim przyjacielem – celowo przymykaliśmy oczy, by intensyfikować wrażenia i potem opowiadać sobie o niezwykłych rzeczach, które byliśmy zdolni zobaczyć.

ulotnych obrazów, których nie możemy wywołać na życzenie. One muszą przyjść do nas same – jak Muza do artysty.

Oglądając kolejne sceny *The Passing*, trzeba stale mieć na uwadze perspektywę ustanowioną na początku: twórca w bardzo wyraźny sposób waloryzuje poszczególne kadry, ale także rekonfiguruje ich znaczenia, na przykład poprzez zaskakujące zestawienia. I tak bezpośrednio po ujęciu z mężczyzną wpadającym do wody pojawia się „dokumentalny” kadr ukazujący starszego syna Violi w sposób sugerujący, że małe dziecko biegnące po piasku na plaży właśnie wyłonił się z wody. Bardzo trudno jasno określić znaczenie tego zestawienia. Twórca pracy sugeruje raczej, by nie domykać go i zadowolić się zaskakującym semantycznym rezonansem: w ścieżce dźwiękowej słyszymy nadal miarowy oddech, sugerujący, że zarówno poprzednie kadry, jak i ten ukazujący chłopca są zapisami sennego marzenia. Nie chodzi przy tym o – znane z wielu filmów – obrazowanie oniryczne, które mogłoby zachęcać do Freudowskiej lektury, lecz o proste przywołanie mechaniki snów niewątpliwie niosących ze sobą znaczenia, ale jednocześnie opartych na paradoksalnej i niemożliwej do zracjonalizowania logice.

Znaczna część ujęć występujących w pracy powstała w plenerach – w okolicach, gdzie twórca do dzisiaj mieszka. Viola bardzo związany jest z pejzażem pustyni, którą często wybiera jako miejsce kontemplacji, odosobnienia niezbędnego w chwili kreacji, ale również jako rodzaj ulubionego pleneru: w jego realizacjach znajdziemy zarówno krajobrazy jego rodzinnej Kalifornii i pobliskiej Nevady oraz Utah, jak i odległej o tysiące kilometrów Sahary. W *The Passing* obrazy te mają szczególny charakter, Viola wybiera bowiem zdjęcia nocne, jakby po raz kolejny chciał odzyskać ulotne obrazy z pieprzu i soli. Wie jednak, że kamera nie dubluje ludzkiej percepcji, a tylko stara się ją naśladować. Stąd eksperymenty polegające na wykorzystaniu kamer szczególnego rodzaju: przemysłowych, przeznaczonych do realizacji materiału w skrajnie niekorzystnych warunkach oświetleniowych, a także tych, które światła widzialnego nie wymagają w ogóle, zadawałając się pasmem podczerwonym.

Poszukiwania te służą nie tylko wspomnianemu celowi. Przynoszą one również refleksję na temat wielości perspektyw widzenia; tu Viola pragnie odzyskać swoje dziecięce spojrzenie, które uczyniło go wrażliwym na sferę wizualności, ale jednocześnie odkrywa, że świat jest tylko taki, jakim go zobaczymy: inaczej pustynię widzi ptak, inaczej człowiek, a w odmienny sposób ktoś uzbrojony w technologie rozszerzające, a może po prostu zmieniające nasz sposób oglądu rzeczywistości.

Również kadry ukazujące matkę Violi i jego nowonarodzonego syna zderzone są ze sobą bezpośrednio. Ona – ukazana jest jeszcze w ostatnich chwilach spędzonych w domu, cierpiąca, ale zachowująca wymiar tego cierpienia jeszcze możliwy do wyobrażenia, ludzki. Głowa spoczywa na poduszce, kołnierz nocnej koszuli obszyty jest koronką... Dziecko także cierpi: krótkie ujęcie zrealizowane zostało tuż po jego wyjściu z łona. Chłopiec ma zamknięte oczy, być może **jeszcze** nie widział światła, którego matka artysty **już** nie zobaczy.

To bardzo proste zestawienie. Można wręcz uznać je za banalne. Wydaje się jednak, że Viola nie obawia się oskarżeń tego rodzaju, skutecznie uciekając przed melodramatyzacją. Ujęcia są bardzo krótkie, ponownie jak migawki wyjęte z czyjegós snu. Podobnie jak to, które pojawia się po chwili: wejście do ogromnego tunelu i maleńki człowiek próbujący oświetlić sobie drogę latarką.

The Passing pozbawione jest czytelnej logiki przyczynowo-skutkowej. Viola wykorzystał tu także własne *home movies*, ale sposób ich użycia sprawiał, że tracą one walor dokumentalny. Logika snu narzucona w pierwszej sekwencji pozwala swobodnie przeskakiwać w czasie i przestrzeni, dlatego kolejne ujęcia nowonarodzonego dziecka spotykają się z obrazami zdrowych jeszcze rodziców, monumentalnej przyrody, a także pozostałości po ludziach, porzuconych przez nich na ciągnącej się w bezkres pustyni.

Mniej więcej około dwudziestej minuty projekcji po raz pierwszy wykorzystane zostają ujęcia pokazujące matkę w szpitalnym pokoju. Najpierw jest to krótkka, prawie nieczytelna migawka, dopiero po kilku minutach parosekundowe ujęcie, a następnie przejmująca panorama pozwalająca niemal dotknąć umęczonego ciała starej kobiety. Zanim to nastąpi, powrócą jednak i obrazy nocnej wędrownicy przez pustynię, i sceny z życia rodzinnego, urodziny z tortem i świeczkami, chłopiec bawiący się na drzewie. Struktura nadal jest otwarta i oparta na asocjacji; by ją należycie opisać, trzeba by odnotować wszystkie ujęcia po kolei. Setki kadrów zmieniających się jak w kalejdoskopie.

Kulminacyjny moment pojawia się tuż po wspomnianej panoramie ukazującej ostatnie chwile życia matki artysty. W kadrze pojawia się stół udekorowany kwiatami, na którym znajdują się: lampa, kubek oraz kartka z notatkami. Przy stole puste krzesło. Ta minimalistyczna kompozycja już po chwili ujawnia swoją prawdziwą naturę: oto bowiem przekonujemy się, że cały pokój znajduje się pod wodą, która zaczyna gwałtownie burzyć się, doprowadzając w konsekwencji do zniszczenia scenografii.

Scena ta jest czytelna w kontekście wcześniejszych⁹ dokonań twórcy. Podobna aranżacja przestrzeni pojawia się bowiem najpierw w instalacji *Room for St. John of the Cross* (1983), a potem w monumentalnym wideo *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986). W pierwszym wypadku jest to wnętrze pokoju symbolizujące „wewnętrzną emigrację” św. Jana od Krzyża, uciekającego przed swoimi oprawcami w świat poezji miłosnej. W drugim – zrealizowanym oczywiście w kontekście *Pokoju...* – obraz pracowni artysty, który stara się uporządkować zrealizowany wcześniej materiał. W *The Passing* ta bezpieczna enklawa zostaje zniszczona. W chwilę potem na ekranie po raz kolejny pojawia się twarz matki – już nieżyjącej. Ciało ubrane w elegancki kostium z żabotem zostało złożone w trumnie.

Ostatnie ujęcie to ponownie obraz samego Violi, którego ciało opadło na dno zbiornika. Jest nieruchome, pogrążone we śnie, niemal martwe.

⁹ W istocie powróci ona w nieco innym wariantcie także później w *Déserts* (1994) – pracy zrealizowanej jako ilustracja utworu Edgarda Varèse.

Z napisów końcowych dowiadujemy się, że matka artysty nazywała się Wynne Lee Viola. Praca jest dedykowana jej pamięci.

Jeden z polskich komentatorów dzieła Violi napisał:

Wideo *Odejście*¹⁰ (1991) jest zanurzeniem się w wodzie snienia. Obraz śpiącego mężczyzny przeplata się z obrazem mężczyzny zanurzonego w wodzie – z tym stale powracającym obrazem snienia połączone są obrazy marzeń sennych mężczyzny, gdzie wspomnienia mieszają się z wyobrażeniami, zapamiętane obrazy z majakami. Mężczyzna (artysta) śpi niespokojnie, budzi się w środku nocy, by ugasić pragnienie lykiem wody ze szklanki stojącej na stole nocnym. Skrajne przeżycia, jakich doznaje – narodziny dziecka (jeden z obrazów to scena porodu, stale też obecna jest postać małego dziecka) oraz śmierć wiekowej kobiety (pojawia się jej wizerunek w trumnie, powraca również obraz kobiety na łożu śmierci) – są przyczyną niespokojnego snu mężczyzny. Woda staje się tu medium między dwoma terminami skrajnymi: narodzinami i śmiercią¹¹.

Interpretacja Jarosława Lubiaka sytuuje się w pewnym sensie na przeciwległym biegunie w stosunku do tej, którą zaproponował Cubitt. Irlandzki badacz, dając skądinąd popis erudycji, zatracił chyba zdolność uchwycenia tego, co w pracy najważniejsze. Polski autor – poprzestał na naskórkowej i zbanalizowanej lekturze, na nazwaniu tego, co widać.

Być może klucz do *The Passing* leży gdzieś pośrodku. Viola nie przestał być sobą, nie odrzucił interesujących go tematów ani strategii tworzenia, ale też po raz pierwszy w swoim życiu – prywatnym i artystycznym – został postawiony wobec tajemnicy, która musiała zmienić go jako twórcę. Jeśli przyjmiemy, że jego poszukiwania w istocie wywodzą się z dziecięcych fascynacji obrazem i percepcją, to wymowa jego pracy stanie się tym bardziej jasna: gdzieś czekają na nas obrazy, których nie będziemy chcieli, nie będziemy umieli „zobaczyć”. Zajmując pozycję artysty, nie będziemy jednak mogli odwrócić od nich głowy. Z jednej strony, Viola, prosząc członków swojej rodziny o zgodę na filmowanie umierania Wynne Lee, miał świadomość, że to, co chce zrobić, może budzić wątpliwości natury etycznej. Z drugiej strony – czy patrząc całe życie na świat przez wizjer kamery wideo mógł odwrócić jej obiektyw w takiej chwili?

The Passing to praca przełomowa z wielu powodów. Jest ona w istocie ostatnią realizacją typu *single channel video*. W latach dziewięćdziesiątych i później artysta zwrócił się w stronę instalacji, a także rodzaju wideomalarstwa, mającego w istocie niewiele wspólnego z tradycją klasycznego *video art*. W sposób radykalny zmieniła się też problematyka podejmowana w jego twórczości. Eksperymenty formalne i warsztatowe ustąpiły coraz częściej pojawiającej się problematyce egzystencjalnej. Chyba nie mogło stać się inaczej.

¹⁰ W cytacie posługuję się tłumaczeniem zaproponowanym w tomie pod redakcją Marii Brewińskiej. Moim zdaniem jednak, oryginalny tytuł jest bardziej złożony. Oznacza bowiem nie tylko „odejście”, ale także przemijanie, przejście, transformację. Autor niesłusznie odnosi go tylko do jednej sfery – umierania.

¹¹ J. Lubiak, *Zawieszenie uczuć*, w: *Bill Viola*, red. M. Brewińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007, s. 111–112.

Bibliografia

- Cubitt S., *On Interpretation: Bill Viola's "The Passing"*, „Screen” 1995, vol. 36, nr 2.
- Lubiak J., *Zawieszenie uczuć*, w: *Bill Viola*, red. M. Brewińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007.
- Viola B., *Reason for Knocking at an Empty House. Writings 1973–1994*, Anthony d’Offay Gallery, London – Cambridge 1995.
- Walsh J., *Emotions in Extreme Time: Bill Viola's Passion Project*, w: *Bill Viola: The Passions*, red. B. Viola, P. Sellars, J. Walsh, H. Belting, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2003.

Summary

***The Passing*: images made of salt and pepper**

This article focuses on analysis and interpretation of Bill Viola’s *The Passing*. The author of the article deals with autobiographical aspects of the work, but also tries link them to the most important topics of Viola’s previous works. In *The Passing* the American artist explores the problem of perception – one of the most crucial motives in his career. Andrzej Pitrus looks at the balance between emotional and “conceptual” aspects of the work and discusses this with other authors who tried to interpret the video. Viola’s work is presented as the most personal work of the artist.