

Pętla obrazów. Wideo według Mariny Abramović

*These are performances which have been made
into video installation*

Marina Abramović^[1]

Związek sztuki wideo oraz performance artu jest nierozzerwalny od momentu pojawienia się w 1967 roku pierwszej komercyjnej kamery Sony Portapak na rynku amerykańskim. Wideo art i performance art rozwijały się równolegle, z jednej strony tworząc autonomiczne języki, posługujące się innymi dyskursami, z drugiej zaś będąc w nierozzerwalnej, trwałej i bardzo stymulującej interakcji. Poszukiwania artystyczne twórców działających w przestrzeniach takich sztuk, jak: performance art, wideo, environment i instalacja, jak pisze Nick Kaye, bardzo często prowadziły do powstawania widowisk multimedialnych^[2]. Pojawiały się jednak również inne perspektywy eksperymentowania, szczególnie bliskie artystom, których rodowód był ściśle powiązany ze sztukami plastycznymi, a którzy skupiali się bezpośrednio na formie i nowych możliwościach obrazowania, czyniąc je, czasem nawet nieświadomie, przedłużeniem malarstwa. Na tle tych tendencji, pochodząca z byłej Jugosławii, Marina Abramović wydaje się, że wybrała jeszcze inny wariant.

Abramović rozpoczęła swoją działalność artystyczną w Serbii pod koniec lat 60. Początkowo jej zainteresowania skupiały się głównie wokół malarstwa oraz sztuki instalacji. W latach 70. zaistniała jako performerka w obiegu światowym. Wiele spośród jej działań, a szczególnie te, które stworzyła w okresie współpracy z Ulayem^[3], odcisnęło piętno na kształcie sztuki XX wieku i wywalczyło sobie miejsce pośród najważniejszych zdarzeń w historii sztuki poawangardowej. Ten okres twórczości artystki jest bardzo dobrze udokumentowany, zanalizowany i obecny w pracach takich teoretyków, jak: Peggy Phelan, Amelia Jones, RoseLee Goldberg, Erika Fischer-Lichte czy Hans-Thies Lehmann. W tym artykule interesuje mnie przejście, jakiego dokona-

[1] M. Abramović, *Cleaning the Mirror*, w: *Artist Body*, Milan 1998, s. 330.

[2] Należałoby tu wspomnieć twórczość takich artystów i grup, jak: Laurie Anderson, Wooster Group, John Jesurun, a także Yvonne Rainer, Ping Chong, Meredith Monk, The Builders Association (Stany Zjednoczone), Falso Movimento, Studio Azzurro, Forced Entertainment (Europa). Więcej na ten temat

zob. N. Kaye, *Multiplying Media*, w: *Multi-Media. Video – Installation – Performance*, London 2007, s. 163–198.

[3] Po wyemigrowaniu z Jugosławii Abramović zamieszkała w Amsterdamie, od 1976 roku tworzyła wyłącznie z niemieckim artystą Ulayem (Uwe Laysiepen), który przez okres dwunastu lat był jej życiowym i artystycznym partnerem.

ła Abramović: od eksplorowania czystego działania i bycia w przestrzeni do komponowania obecności i przekładania potencjału performatywnego na obrazy wideo, fotografię i instalację.

Lata 90. przyniosły przełom w sztuce Abramović, artystka coraz częściej zaczęła sięgać po fotografię oraz kamerę wideo, nie traktując ich już wyłącznie jako narzędzi dokumentujących działania performerskie, ale jako autonomiczne media posiadające własne środki ekspresji. W sposób naturalny powróciła do projektowania przestrzeni instalacji, szczególnie instalacji wideo, a fotografia stała się dla niej medium, za pomocą którego artystka penetruje wizualną (ikonograficzną) tradycję europejskiego malarstwa. Twórczość Abramović należy do kanonu sztuki XX i pierwszej dekady XXI wieku[4]. Faktem jest, że Abramović, jako jedna z nielicznych spośród wielu twórców performance artu w latach 70., nie zatrzymała się, a ponadto wciąż czynnie i wpływowo kształtuje charakter aktualnej sztuki[5]. Strategią, która umożliwiła wyjście Abramović z impasu, w którym znalazł się performance w latach 80.[6], było ponowne sięgnięcie artystki po takie formy sztuki jak fotografia, wideo i instalacja, a więc w jakimś sensie tradycyjne media sztuki[7]. Abramović nigdy jednak nie zrezygnowała z ciała performatywnego, a więc takiego, które było podmiotem i przedmiotem jej wcześniejszych wystąpień. Wychodząc od dokumentacji performance'u, o którą zawsze zabiegała z niezwykłą dbałością[8], przeszła do akcji, które w skrócie nazwała wideo performance. Jednym z pierwszych był cykl *Cleaning the Mirror* z roku 1995. We wstępie do tej pracy

[4] Jej wystąpienia niezmiernie często przytaczane są w tekstach teoretyków i historyków teatru, performance artu oraz historyków sztuki. W ten sposób różnorodne działania artystki stały się z jednej strony przedmiotami akademickich analiz, z drugiej zaś ulegają stereotypizacji, stając się ilustracjami teoretycznych wywodów.

[5] Abramović niezwykle często pokazuje swe prace zarówno na wystawach zbiorowych, jak i indywidualnych. Na koncie ma prezentacje w najważniejszych galeriach i muzeach (Tate Modern w Londynie czy Muzeum Gugenheima w Nowym Jorku). Największą dotychczasową wystawą Abramović jest indywidualna trzymiesięczna retrospektywa *The Artist is Present* w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 2010 roku.

[6] Obok wyczerpania strategii artystycznych i politycznych performance art, w poczet schyłku działań performanskich należy także wliczyć zjawiska medialne związane z popkulturą – takie, jak: fetyszyzacja wizerunków ciała w performance art, pojawienie się fotograficznego body artu oraz wejście zjawiska w przestrzeń działań klubowych i subkulturowych.

[7] Tradycyjne w tym sensie, że ich finalnym efektem jest, pozostający w szeroko pojętej sferze materialnej, obiekt.

[8] Przykładem tego jest wideo dokumentujące *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful* (Charlottenburg Art Festival, Kopenhaga 1975). Oryginalne wideo zostało zarejestrowane w czasie wystąpienia przed publicznością, efekt był jednak niezadowolający, jak wspomina sama Abramović: „Nie miałam żadnego doświadczenia z kamerą wideo, dlatego nie udzieliłam żadnych instrukcji mężczyźnie, który filmował. Natychmiast po działaniu, gdy zobaczyłam zarejestrowany materiał byłam obrzydzona, tak niewiarygodnie zbulwersowana, że od razu kazałam mu skasować nagranie na miejscu. Ruszał kamerą, panoramował, przybliżał, robił solaryzację. To było nie do zaakceptowania, wyglądało jakby tworzył swoje własne dzieło. To nie była moja praca. Dlatego też wykonałam ponownie performance na zapleczu na potrzeby nagrania i udzieliłam mu instrukcji, podobnych jak fotografom. Dobrze, że wydarzyło się to na początku mojej kariery, ponieważ od tego momentu miałam już wyraźną koncepcję, w jaki sposób instruować ludzi robiących dokumentację”. M. Abramović, op. cit., s. 16.

artystka zaznacza, że „są to działania [performance – dop.: M.K.], które zostały stworzone jako instalacje wideo”[9]. Materiał wideo do instalacji został zarejestrowany bez udziału publiczności. W pierwszej – trzygodzinnej części – artystka, ubrana w laboratoryjny fartuch, szcztokuje ludzki szkielet, obrazy wideo składają się głównie ze zbliżeń prezentujących poszczególne części szkieletu; w drugiej – półtoragodzinnnej części – obserwujemy nagą artystkę, na której leży szkielet. Pod wpływem oddechów szkielet wraz z ciałem performerki unosi się i opada; obraz znów staje się cyklem zbliżeń. Trzecia, pięciogodzinna część, jest zapisem wykonanym w oksfordzkim muzeum antropologicznym. Widzimy Abramović, która wybiera obiekty z ekspozycji muzeum i przez dłuższą chwilę nad każdym z nich trzyma dłonie, nie dotykając ich. W tym cyklu dochodzi do pewnego przewartościowania sztuki Abramović. Po pierwsze, wyeliminowania bezpośredniego widza (w charakterze naocznego świadka), po drugie, defragmentacji ciała[10]. Zdefragmentowane – przez sekwencje i monitory wideo – ciało performerki staje się niejako zestawem niezależnych fragmentów. Zarówno sam temat, jak i forma obrazowania przywodzi na myśl barokową ikonografię[11]. Nie jest to odległe myślenie dla wychowanej w bałkańskim prawosławiu artystki[12]. Doświadczenia dzieciństwa, między innymi świadomość tego, jak blisko siebie leżą sfery świętości i codzienności, stały się od lat 90. głównym tematem sztuki Abramović. Jak sama artystka wspomina:

Zawsze uważałam, że im tragiczniejsze było twoje dzieciństwo, tym lepszym artystą się stajesz – jeśli było się naprawdę szczęśliwym, to jest to coś zupełnie innego, nic nie rodzi się ze szczęścia. Moja matka i ojciec byli politycznymi karierowiczami. Oboje byli bohaterami narodowymi z czasów II wojny światowej, posiadanie dziecka nie było ich celem, dlatego oddali mnie mojej babci. Pewnego dnia czekałam na moją babcię. Modliła się w kościele, a ja zobaczyłam to w chrzcielnicy, w której zanurzasz dłoń, żeby się przeżegnać. Pomyślałam, że jeśli wypiję całą tę wodę zostanie świętą. Miałam sześć lat, stałam na krześle i piłam wodę. Zachorowałam. Nie stałam się świętą. Od tej chwili moje całe dzieciństwo polegało na chodzeniu po kuchni. Kuchnia była centrum mojego świata. Kuchnia była miejscem, w którym opowiadałam sny mojej babci. Kuchnia była miejscem, w którym ona opowiadała mi historie, i kuchnia była miejscem, w którym wszystkie sekrety były wyjawiane. Był to rodzaj miejsca, w którym świat duchowy i codzienność spotykały się i przenikały[13].

[9] M. Abramović, *Artist Body*, s. 330.

[10] Przywodzi to na myśl działania innej, francuskiej artystki Orlan, polegające na prezentowaniu fragmentów własnego ciała (lub elementów ciała usuniętych w czasie operacji plastycznych) – jak sama to nazywa – w formie relikwiarzy (zob. przyp. 17).

[11] Abramović konsekwentnie od początku lat 90. rozwija ten temat w swej sztuce, w takich pracach, jak choćby cykl *Balkan Baroque* oraz instalacja i film wideo *Balkan Erotic Epic*.

[12] Brat dziadka Mariny Abramović, Varnava Rosić w latach 1930–1937 był patriarchą Ortodoksyjnego Kościoła. Wbrew naciskom politycznym sprzeciwiał się zbliżeniu kościoła prawosławnego z katolickim – za co prawdopodobnie miał zostać otruty.

[13] M. Abramović, *Marina Abramović's Kitchen*, http://www.dazeddigital.com/ArtsAndCulture/article/5849/1/Marina_Abramovićs_Kitchen (download 2.04.2010).

Jeden z ostatnich projektów artystki, *The Kitchen, Homage To Saint Therese*, składa się głównie z portretów artystki, wykonanych przez włoskiego fotografa Marco Anelliego. Niektóre z nich odwołują się do malarstwa Caravaggia i Zurbarána. W cyklu fotografii i filmów wideo widzimy Marinę Abramović medytującą i „lewitującą” w kuchni jednego z hiszpańskich starych sierocińców. W opisach życia św. Teresy z Avilli odnajdujemy sceny lewitowania świętej w czasie modlitw w kościele, ale również w czasie tak prozaicznych czynności jak przygotowywanie posiłków w kuchni. Całość stała się inspiracją dla Abramović, która postanowiła, wykorzystując fotografię i film wideo, niejako powtórzyć lub odegrać sceny z życia świętej Teresy. Praca ta pozostaje w bardzo ścisłym związku ze słynną barokową rzeźbą Giovanniego Lorenza Berniniego *Ekstaza św. Teresy*. Arcydzieło włoskiego baroku zawiera w sobie kwintesencję tego wszystkiego, czego poszukuje Abramović zarówno w przestrzeni formalnej, emocjonalnej, jak i odbiorczej. Medytacja i jej graniczny punkt, czyli ekstaza, zostały zatrzymane w rzeźbie Berniniego w sposób nieprawdopodobny. Berniniemu udało się uchwycić to, czego pożądamy wszyscy artyści w sztuce – momentu ekstazy poza zasięgiem działania czasu i przestrzeni. Abramović, łącząc wideo / fotografię i performance art, próbuje przetransponować wizerunki i motywy sztuki barokowej w obrazowanie i wrażliwość współczesnych mediów. Widzi w tym szansę na odnowienie wielozmysłowej percepcji widza, niegdyś kształtującej się pod wpływem obcowania ze sztuką sakralną^[14].

We wcześniejszych pracach ciało artystki sakralizowane było przez samą sytuację performance'u i estetyzujący je obiekt aparatu, obecnie proces ten został zredukowany do samego zapisu wideo, który jest performance'em, znakiem jednocześnie obecności i nieobecności ciała – jakby czystą estetyzacją. Nie da się jednak postawić znaku równości pomiędzy samym performance'em rozumianym jako jednokrotne wydarzenie a jego zapisem fotograficznym, wideo czy też opisem. Jednocześnie nie da się także rozdzielić tych przestrzeni performance'u. Jeśli przyjmujemy, że głównym narzędziem, medium performerera jest jego ciało, to należy postawić pytania: Jakie jest ciało w performance art? Czy jest to ciało obecne wyłącznie „tu i teraz”? Czy jest to ciało estetyzowane poprzez oko / doświadczenie widza? Czy jest to ciało estetyzowane / zapośredniczane poprzez obiekt aparatu fotograficznego, kamery? Czy jest to ciało estetyzowane poprzez umieszczenie w przestrzeni sztuki? Na jakich zasadach jest ono obecne w procesie performance'u? Czy jest to ciało rzeczywiste^[15]? A może ze względu na kontekst istnienia ciała w historii sztuki (ciała okaleczonego, obolałego, umęczonego, cierpiącego) podlega silnie zakorzenione-

[14] Temat ekstazy jest obecny i eksplorowany w wielu przestrzeniach współczesnej kultury. Zob. m.in. K. Krzan, *Ekstaza w wersji pop. Poszukiwania mistyczne w kulturze popularnej*, Warszawa 2008.

[15] Na niektóre kwestie związane z postrzeganiem cielesności w sztuce odpowiada fenomenologia percepcji. Zob. M. Merlau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migalski, Warszawa 2001.

mu w kulturze zachodu procesowi ikonizacji? Czy proces ten zachodzi na poziomie percepcji widza? A może jest to świadomym zabiegiem artystycznym, który manipuluje percepcją widza? Co odpowiada za silną estetyzację ciała i wizerunku performera? Analiza procesu twórczego Mariny Abramović wyraźnie udowadnia podwójny status ontologiczny sztuki performance'u: jako zdarzenia i nierozzerwalnie związaną z nim sferą ikonograficzną. Artystka szybko zorientowała się, że zapisywane w pamięci widza wspomnienia mają strukturę zatrzymanych kadrów. Nawet historia oralna performance'u jest oparta na zachowanym w pamięci obrazie. Tym, co pozostaje w widzu, nie jest doświadczenie liminalne, a nawet jeśli tak się dzieje, to za sprawą wizualności, która jest tutaj prymarna. Zatem ciało performance'u jest ciałem podlegającym procesowi ikonizacji^[16]. Świadoma manipulacja, poddawanie ocenie estetycznej czy też procesowi dokumentowania sprawia, że wizerunek ciała staje się wykreowaną ikoną^[17]. Należałoby zatem powiedzieć, że wizerunek ciała w performance art jest obrazem służącym raczej medytacji, transcendentowaniu i – jak chce tego artystka – spotkaniu z energią uwznioślającą duszę widza. Jak pisze Leonid Uspieski:

Cel ikony nie polega na wywołaniu czy roznieceniu naturalnego ludzkiego uczucia. Ona nie ma być „rozczulająca”, sentymentalna. Ma za cel kierować ku przemienieniu wszystkie ludzkie uczucia, a także ludzką inteligencję i wszystkie inne aspekty ludzkiej natury [...]. Podobnie jak przebóstwienie, które wyraża, ikona nie wyklucza nic z tego, co ludzkie: ani wymiaru psychologicznego, ani tego, co charakteryzuje człowieka w świecie. Ikona świętego przedstawia jego działalność ziemską, z której wyrosło działanie duchowe, niezależnie od tego, czy będzie to funkcja kościelna, biskupia, zakonna czy funkcja czysto światowa – księcia, żołnierza albo lekarza. [...] Każdy przejaw ludzkiej natury, każde zjawisko naszego życia rozjaśnia się, błyszczy, odnajduje swoje prawdziwe znaczenie i rzeczywiste miejsce^[18].

O sakralności swojej sztuki Abramović mówi wprost: „Ludzie nie chodzą już do świątyń. Chodzą do muzeów. Dla mnie performance jest

[16] Wielu artystów świadomie wykorzystuje ten zabieg, czyniąc go podstawową kategorią swoich działań. Orlan, poddając się szeregowi zabiegów plastycznych zmieniających wygląd jej ciała na kształt wybranych przez siebie wizerunków „klasycznego piękna” z historii sztuki, uczyniła z siebie ikonę piękna, nazywając się przy tym „świętą” (*The Reincarnation of St Orlan*). Z kolei Franko B. estetyzuje swoje ciało czyniąc je przedmiotem sztuki, obrazem. Kalecząc się, poddając cierpieniu, równocześnie prezentuje je jako obiekt plastyczny, mówi, że jego wystąpienia są formą malarstwa. Silny wpływ na tego rodzaju postrzeganie ciała w performance art wywarł obecny w latach 80. nurt fotograficznego body artu. Ciało przestało być bezpośrednio obecne przed widzami, a stało się raczej

modelem i fetyszem obiektywu kamery i aparatu. Współcześnie termin ikona w kulturze ma bardzo wiele znaczeń. Nie odcinając się od religijnych proveniencji przenika w rozmaite sfery aktualnej sztuki, silnie wyznacza też jej popowy i masowy charakter. Jest to istotne zagadnienie, które wymaga osobnego omówienia.

[17] Nie można też pominąć silnego wpływu mass mediów na kreowanie wizerunku niektórych performerów. Performance art, która w latach 70. znajdowała się na poboczu głównych nurtów artystycznych, stała się w tej chwili mainstreamem. Marina Abramović obecnie ma status „gwiazdy” świata artystycznego.

[18] L. Uspieski, *Teologia ikony*, przekład i oprac. M. Żurowska, Poznań 1993, s. 148.

wspaniałym narzędziem do stworzenia rodzaju platformy dla tego rodzaju doświadczenia” [19]. Nie chodzi o błuznierstwo. Nie chodzi o to, że Marina Abramović uważa się za współczesną świętą. Jest to raczej rodzaj strategii polegającej na wykorzystaniu dawnego obrazowania, motywów i zakorzenionych w kulturze narracji. Artystka posługuje się nowymi narzędziami i ich ontologią. To w nich upatruje możliwości kształtowania współczesnej wrażliwości odbiorczej. Abramović, poszukując istoty relacji pomiędzy performance art, wideo / fotografią i instalacją w ciągu całej swojej drogi twórczej, przeprowadziła proces minimalizacji środków wyrazu artystycznego poszczególnych sztuk. Pozwoliło jej to na dotarcie do ich strukturalnych i ontologicznych jakości. Performance art sprowadziła do poziomu czystej obecności artysty, niedającej się niczym zastąpić i będącej podstawą tej sztuki. Instalacja została zdefiniowana jako potencjał miejsca – przestrzeni specyficznych uwarunkowań. Fotografia to głównie medium portretujące najwyższy stan skupienia i emocje artystki. Wideo zostało zaprezentowane w mikroformie – krótkiego zapętlonego obrazu, będącego zapisem szczytu energetycznego (ekstatycznego) działania performerki. Fotografia, technika i technologia wideo nie tylko podkreśliły i wydobyły nowe aspekty ikonizacji wizerunku artystki, lecz także bardzo mocno wpłynęły na kształt sztuki Abramović. Proces rejestracji i projekcji wideo dał artystce możliwość ciągłego powtarzania aktu dematerializacji i rematerializacji ciała (w ramach kodowania i dekodowania sygnału wideo). W ten oto sposób, wykorzystując ontologię wideo, ciało podlega niejako wielokrotnemu procesowi kreacyjnemu. Najważniejszymi elementami tego procesu będzie wspomniana już defragmentacja, dematerializacja ciała oraz technika *loopingu* (zapętlenia) polegająca na zapętlaniu pewnej sekwencji obrazu. Podkreślając zabieg odcieleśniania i ucieleśniania poprzez sekwencyjne zapętlenie go w punkcie najwyższej kulminacji energetycznej, Abramović osiągnęła ikoniczną energetyczność obrazu. Stał się on wizerunkiem transcendentnym, znakiem ciała i życia, medytacją w sobie samym. Abramović świadomie zsakralizowała swoją sztukę, nie roszcując pretensji do jej religijności, ale uwypuklając jej medytacyjny charakter. Chodzi o wytworzenie wrażenia ciągłości obrazu, pozbawionego początku i końca.

Bardzo ważne jest, żeby publiczność nigdy nie widziała początku ani końca. To istotne, aby obraz nigdy się nie kończył. To jest prawie tak, jak z naszą planetą bez przerwy poruszającą się wokół słońca; i z nami – bez przerwy poruszającymi się w galaktyce. Cały wszechświat się zapętla [„is looping” – dop.: M.K.]. Chcę odzwierciedlać to zapętlenie w performance [20].

[19] M. Abramović, op. cit., s. 25.

[20] M. Abramović, 007 *Interwiew*, w: *Artist Body*, s. 25. Technikę *loopingu* Abramović zaczęła wykorzystywać w aranżowaniu instalacji wideo. Widz przy-

chodzący do galerii zastawał zapętloną sekwencję obrazów, w ten sposób dzieło sugerowało brak początku i końca.

W ten sposób całość sztuki staje się zapętloną sekwencją wideo, wielowarstwową ikoną (ciało, zapętlony performance, sekwencja wideo). Staje się wizerunkiem służącym medytacji, znakiem cielesności niebędącym w istocie nią samą.

Marina Abramović zapytana przez Klausa Beisenbacha, czy występuje po to, by „kreować obrazy, tworzyć wspomnienia czy też historię oralną?” – nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Dla niej performance jest sztuką, która polega na kreowaniu „pustej przestrzeni poprzez wykonanie czegoś nieoczekiwanego, dziwnego i zaskakującego”^[21], mającego doprowadzić widza do rodzaju oczyszczenia. Chodzi o wykreowanie dzieła będącego rodzajem czystej struktury, dzieła, „które jest nieomal puste, ale posiada pole energetyczne, które unosi duszę widza”^[22]. Dzieła – portalu. Współczesnej, technologicznej ikony.

Fragmety tego artykułu ukazały się wcześniej pod tytułem *Ciało-scena. Ikoniczność sztuki Mariny Abramović* w internetowym czasopiśmie *Podteksty* (www.podteksty.eu). Artykuł ten jest rozwinięciem wątków, które w poprzednim tekście były jedynie zasugerowane.

[21] Ibidem, s. 20.

[22] Ibidem, s. 21.