

OD REDAKCJI

W eseju sprzed półwiecza *Eksperymentalizm i awangarda* Umberto Eco zastanawia się, jak wyjaśnić fakt, iż *wyjatkowy czyn artysty, który eksperymentował z nowymi sposobami wyrażania w sposób tak radykalny, że w rezultacie trzeba było rozwiązywać ogromne problemy z komunikowaniem, w krótkim czasie zmienił się w „przyzwyczajenie do eksperymentu”, sprawiające, że wyjątkowy eksperyment stał się regułą, a nowa tabula rasa pojawiała się przy każdym rozpoczęciu frazy?* I odpowiada: niejako w akcie samoobrony dokonuje się społeczna neutralizacja tego działania przez przekształcenie go w formy użytkowe i konsumpcyjne. Istnieje więc swoista dialektyka *między rewolucją a akademizmem, inwencją a naśladownictwem, opozycją wobec pewnej kultury i społeczeństwa oraz powrotem na ich łono*. Eco zwraca uwagę na to, że tempo owej cyrkulacji jest coraz szybsze.

Jak się wydaje, tendencje eksperymentalne w filmie od zarania ulegają takim właśnie mechanizmom. Poniekąd do tego nawiązuje rozmowa Piotra Mareckiego z Piotrem Andrejewem. Reżyser wskazuje na wartość energii innowacyjnej w konkretnej sytuacji historycznej. Rafał Syska śledzi dzieje chwytu filmowego polegającego na podziale ekranu (kinowego, telewizyjnego lub komputerowego) na dwie lub więcej części, co umożliwia zwielokrotnienie perspektywy, wątków, warstw czasowych czy przestrzennych. Krzysztof Loska opisuje filmową awangardę japońską w kontekście wpływów europejskich lat 20. i rodzimego nurtu neosensualizmu. Analizuje film Teinosuke Kinugasy *Uszkodzona karta* (1926), w którym nowatorstwo formalne łączyło się z uwzględnieniem tradycyjnej funkcji narratora *benshi*. Małgorzata Radkiewicz stawia kwestię filmowej reprezentacji tożsamości seksualnej, genderowej, rasowej czy środowiskowej. Urszula Honiek opisuje *Szklane usta* Lecha Majewskiego jako traktat o poezji i malarstwie w zdehumanizowanej i zdesakralizowanej rzeczywistości. Artykuł Pauliny Gorlewskiej dotyczy filmu Aleksieja Bałabanowa *Ładunek 200*, na pozór dość odległego od nurtu eksperymentalnego, będącego jednak wyjątkową w postsowieckim kinie i trudną do zaakceptowania przez odbiorców wizją metafizycznego, irracjonalnego zła.

Część tekstów jest poświęcona nieprzystawalności tradycyjnych kategorii opisu filmowego do niekonwencjonalnych pomysłów artystycznych, pozostających jednak w orbicie kina głównego nurtu. Sławomir Sikora bada na przykładzie filmu *Ukryte* Michaela Hanekego egzystencjalne skutki funkcjonowania „panoptycznej maszyny”, jaką jest wszechobecne dziś medium wideo. O nowych tendencjach w filmie dokumentalnym mówi Joram ten Brink w rozmowie z Andrzejem Pitrusem oraz Gabriela Sitek w tekście o Péterze Forgácsu. Magdalena Hanczyn pisze o plastelinowych animacjach Adama Elliota jako o paradokumentalnych biografiach ludzi nieprzystosowanych. Maciej Stasiowski definiuje szczególną formę przekazu audiowizualnego, za jaką można uznać projekty architektoniczne posługujące się nowymi mediami.

Nie zawsze jednak wspomniana neutralizacja gestu awangardowego jest możliwa czy pożądana. W filmie i sztuce nowych mediów istnieje żywotny, acz boczny nurt o silnej autonomii rządzący się własnymi prawami. Sformułowaniem definicji i pola badawczego sztuki nowych mediów zajął się Ryszard W. Kluszczyński, łagodząc wszakże jej wymiar emancypacyjny przez wskazanie na historyczną ciągłość i hybrydyczny charakter doświadczenia awangardowego. Esej Aleksandry Hirszfeld jest poświęcony strategii powtarzalności, zapętlenia i wiecznego powrotu urzeczywistnianej we współczesnych przekazach audiowizualnych. Dagmara Rode pisze o autobiograficznej twórczości Sadie Benning, Anna Zakiewicz o multimedialnych projektach Grahame’a Weinbrena, a Andrzej Pitrus o *Four Songs* Billa Viola. Tom kończy polemiczny tekst Marka Hendrykowskiego wyrażającego sprzeciw wobec nadwartościowania przez badaczy nowych zjawisk w sztuce.