

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione VIII (2013)

*Rafał Solewski*

## **Nowe media, poetyka, tożsamość i metafizyka.**

### **Wspomnienie badawcze<sup>1</sup>**

Jeszcze jako student teatrologii (a właściwie bardziej erudycyjnej polonistyki) i pod wpływem teoretycznych zajęć na tym kierunku za wyznacznik sztuki zacząłem uznawać dominację funkcji estetycznej w dziele. Najbliższa stała mi się strukturalna analiza funkcji wypowiedzi Romana Jakobsona, dzięki której odróżnić można było np. to, że w reklamie najważniejsza jest funkcja informacyjno-poznawcza (o danym produkcie) oraz impresywna (nakłaniająca do zakupu produktu), albo to, że wyrażanie uczuć (funkcja ekspresywna) wcale nie musi mieć wartości estetycznej, kiedy natomiast najważniejsza (choć niekoniecznie jedyna) staje się właśnie funkcja poetycka (estetyczna), wtedy mamy do czynienia ze sztuką.

Co to jednak jest estetyka? Nauka o pięknie. Czym zaś jest piękno? W związku z wyznawanym przez mnie idealistycznym światopoglądem uważałem zawsze, że piękno jest obiektywne. Nie chodziło mi jednak o doktrynalne panowanie kategorii harmonii, proporcji, symetrii czy nawet odpowiedniości. Bliższa stała mi się Kantowska teza, że doświadczenie piękna zachodzi dzięki grze rozumu i wyobraźni. I choć ta jest subiektywna, to jednak piękno, które ją wywołuje, narzuca się powszechnie, w czym dopatrywałem się metafizyki.

Przyjmując taką definicję sztuki i piękna, stanąłem ostatecznie przed wyzwaniem: jak oto sztuka współczesna jest sztuką spełniającą przyjęty przeze mnie wyznacznik dominowania funkcji estetycznej i gdzie w sztuce tej jest piękno. Obserwowanie prac prezentowanych na wystawach w Kassel, Frankfurtu, Monachium, Wenecji, później także dostępnych w Internecie fragmentów dzieł artystów wskazywanych w książkach, np. Grzegorza Dziamskiego czy Ryszarda Klusz-

---

<sup>1</sup> Tekst przedstawiony był jako referat na konferencji „Multi: media/forma/język”, Wydział Sztuki UP w Krakowie, 26 X 2010 r. Zawiera fragmenty interpretacji publikowane przez autora w: *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*, Kraków 2007 oraz w: *Metafizyka i synteza w sztuce współczesnej. Na przykładzie interpretacji dzieł Boba Wilsona, Billa Violi i Jamesa Turella*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 20, s. 167–178.

czyńskiego, wreszcie ich analiza, pozwoliły na dopatrywanie się lokalizacji poszukiwanego wyznacznika sztuki.

Na wystawach wciąż, oczywiście, pojawiało się tradycyjne malarstwo (wydaje się zresztą, że dziś coraz bardziej powracające do łask) czy rzeźba, moim metodom obserwacyjnym szczególnie poddawały się jednak instalacje, w tym, oczywiście, instalacje wideo. W ten sposób znalazłem się w obszarze Nowych Mediów. Z czasem, w rezultacie osobnych badań, uznałem, że to dziedzina, która wykształciła się w rezultacie eksperymentów wywołanych rewolucją przemysłową (np. kontrolowanych reakcji chemicznych i wykorzystywania zjawisk fizycznych: drgań powietrza, promieniowania, powstawania prądu elektrycznego, działania fal elektromagnetycznych, działania impulsu elektromagnetycznego) w sferze: zapisu, transmisji i transformacji dźwięku i obrazu. Jak się miało okazać, właśnie natura tych eksperymentów niezwykle często bywa przedmiotem artystycznych wypowiedzi w sztuce wideo, przez co jakby mówi ona sama o sobie. Także przez taką autoteliczną są to artystyczne instalacje wideo. Nie służą bowiem tylko celom, którym zapis, transmisja i transformacja obrazu i dźwięku w masowym mniemaniu oczywiście służą (czyli przekazywaniu informacji i rozrywce). Cały ów dyspozytyw (czyli „mechanizmy, procesy «zarówno techniczne, jak i psychiczne» ich aranżacje oraz konteksty składające się wspólnie na sytuację projekcji i percepcji”)<sup>2</sup> zmodyfikowany zostaje tak, aby wywoływać specyficzną refleksję, np. o sobie samym, o filmie, o wideo, o percepcji, zmysłach...

To spełnia zatem również definicję artystycznej instalacji w ogóle, jako rezultatu instalowania, a więc umieszczania czy też ustawiania czegoś w sposób nadający się do użycia lub wykorzystania, lecz w celu, który – inaczej niż w codzienności – nie jest oczywiście znany<sup>3</sup>.

\*\*\*

Nie tylko jednak spełnianie definicji instalacji, autotelicznosc, tak wyczerpująco analizowana przez Kluszczyńskiego, czy też immersyjność dzieła przenikającego i zamykającego w sobie widza za sprawą pieczołowicie dopracowanych warunków percepcji, czy nawet wymagająca psychofizycznego zaangażowania interaktywność stanowią o artystyczności instalacji wideo.

Poznanie bowiem takich prac spotkało się z moimi poszukiwaniami lokalizacji dominującej funkcji estetycznej, zdeterminowanymi przez narzędzia historia sztuki i teoretyka literatury, który ma ambicje estetyczno-filozoficzne. Dlatego dopatrywałem się rytmicznego porządku, ale i wzniosłej monotonii w montażu na

---

<sup>2</sup> R.W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Kraków 2002, s. 19 (przypis 4). O metasztuce, autotelicznosci i powiazanym z tym „filmie strukturalnym” por. s. 50, 59, 203 i w wielu miejscach. Por. też tegoż, *Wprowadzenie do problematyki sztuki wideo*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005, s. 333–334. Również T. Goban-Klas, *Zarys historii i rozwoju mediów*, Kraków 2001, s. 6–30 i w wielu miejscach.

<sup>3</sup> Por. G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002, s. 175.

zasadzie pętli (nieustającego powtarzania tego samego zapisu), bardzo popularnych choćby u Mirosława Bałki. Również podniosłego monumentalizmu bardzo powolnego, niemal statycznego ruchu, np. u Billa Viola. Ekspresyjnej intensywności akustyki i obrazu u Bruce'a Naumana, manierystycznej kompozycji asymetrycznego i barwnie kontrastowego kadru, np. u Joan Jonas czy Su-Mei Tse. Wreszcie odkrywaniem napięcia pomiędzy dyskursem ikonicznym (obrazowym) a werbalnym (słownym), w którym według Andrzeja Gwoźdźcia kryje się szczególnie estetyka filmu<sup>4</sup>.

I choć często nie tylko słowo (czasami słowo w ogóle nie), ale sam dźwięk (muzyka, naturalne odgłosy) stawały się częścią estetycznej dialektyki, a np. właśnie sama muzyka niekiedy stanowiła wzorzec organizacji obrazowego dyskursu (jak u Roberta Cahena), zwłaszcza jednak to, co dzieje się w obszarze słowa, zwróciło moją uwagę. Nie chodzi przy tym tylko o prostą inspirację literaturą. Choć niezwykle popularną (np. Homer i Hilda Doolittle u Joan Jonas, Johana Spirri u Su-mei Tse, bracia Grimm u Stana Douglasa, poezja św. Jana od Krzyżą i Birago Diopa u Billa Viola, Shahrnouch Parsipour u Shirin Neshat, Szekspir u Mirosława Rogali, James Jones u Jany Sterbak). Także nie tylko o rolę narracyjnie zwykle podawanego tekstu „spoza kadru” jak u Eiji-Liisy Ahtily czy Emanuelle Antille, monologów „gadających głów” wyróżniających się aktorsko-ekspresyjną mimiką u Naumana czy bardziej realnym zaangażowaniem u Krzysztofa Wodiczki. Ani nawet o strukturalne eksperymenty wizualno-językowe, w których np. dany kadr odpowiada pojedynczemu słowu (jak u Gary Hilla).

Chodzi tu raczej o sztukę werbalnej interpretacji, czyli rozumienia i myślenia, które w wypadku człowieka jest przede wszystkim werbalne. Okazuje się bowiem, że choć instalacje wideo nie są filmami i nie oferują długich narracji, linearnie rozwijających się w ciągu przyczynowo-skutkowym, tradycyjnie wyróżnianych fabuł i akcji, czy nawet ekranizacji epiki, ale są krótsze, syntetyczne, selektywnie operujące sugestywnymi kadrami-obrazami i znakami, to jednak pozostają one wypowiedziami czytelnymi w werbalnej interpretacji.

Dzięki niej odkryć można kolejne i najważniejsze może miejsce lokalizacji dominującej funkcji estetycznej, wynikającej z obecności tradycyjnych zabiegów opisywanych przez poetyki (rozumiane nie jako podręczniki pisania wierszy, ale raczej jako teorie literackie). Wydaje się, że najbardziej narzuca się tu wykorzystywanie różnych rodzajów narracji, symboli, metafor i stylizacji.

\*\*\*

W *Volcano Saga* Joan Jonas (1985) Tilda Swinton, siedząc lub unosząc się na tle gejzeru i strumienia wody, opowiada swoje sny mężczyźnie, który interpretuje pojawiające się w nich symbole (np. utraconego przystrojenia głowy czy pierścienia), wieszcząc, zgodnie z wzorem z islandzkiego mitu, przyszłą utratę czterech mężów. Zarazem w całej instalacji wciąż, niczym właśnie we śnie, pojawiają się wśród

<sup>4</sup> Por. A. Gwoźdź, *Kultura, komunikacja, film. O tekście filmowym*, Kraków 1992, s. 78–94.

islandzkich krajobrazów różne zwierzęta, obrazy z amerykańskiej współczesności, duchy. Towarzyszą im również wielorakie dźwięki o zróżnicowanych natężeniach i barwach, przy czym najczęstsze są, jakby w tle, szum wiatru i wody. Stylizacja oniryczna, w dość oczywisty sposób łącząca się w surrealistyczno-Freudowską, poważnie groteskową wizję, połączona z inspirującą formą mitu, przełamana jest jednocześnie symboliką gejzeru, okazującego się również swego rodzaju modelem ikonicznej narracji. Obrazy narastająco wzbierają, unoszą się, wypływają na powierzchnię – niczym symbole wydobywane z podświadomości we śnie.

Podobnie ikoniczno-werbalną, senno-szaloną opowieścią jest bardziej już współcześnie *House* (2002) Eijy-Liisy Ahtily, wspomniany wcześniej ze względu na podawanie tekstu „spoza ekranu”, w którym ostatecznie narratorka okazuje się chorą cierpiącą na psychozę.

Grupa zaś osób, która w *Angles Camp* Emanuelle Antille (2003) w sytuacji oderwania od cywilizacji buduje własną społeczność w naturalnym otoczeniu, przechodząc od entuzjazmu do wzajemnej agresji, przedstawiona jest z towarzyszeniem słów opowiadającego anioła, ale i jako narracja pokazywana obrazami<sup>5</sup>.

Stałe dla epiki sytuacje fabularne to tutaj wyprawa i przybycie, osiedlanie się, odejście, uszkodzenie, naruszenie zakazu. Przy tym różne postacie wchodzą dokładnie w elementy fabularnego szkieletu, tylko zmieniają funkcje – raz ten jest protagonistą, a tamten antagonistą, później wymieniają się rolami. Zmieniają się perspektywy, z których opowiada narrator obecny w obserwowaniu i ścieżce dźwiękowej. Wchodzenie różnych postaci w funkcje aktanta (determinujące też modyfikacje perspektywy narracyjnej) przynosi estetyczne doznanie zaskoczenia, tajemniczości, a zarazem zadaje pytanie o zasadę poczucia tożsamości.

Przy tym łącząc kronikę wydarzeń z pamiętnikowym komentarzem, artystka stworzyła narrację bliską konwencji sagi z wykorzystaniem literackiego *toposu* Robinsona, wprowadziła symbolikę Raju i idylli, przywołała bukoliczne tradycje Teokryta i Wergiliusza, a w końcu odwołała się do motywu (znów topicznego) upadłych aniołów, nadając pracy charakteru paraboli – pouczającej przypowieści.

W Jany Sterbak *From Here to There* (Biennale w Wenecji, 2003) ikonicznym narratorem jest pies biegnący wzdłuż rzeki z jednego do drugiego miasta (co zostało zarejestrowane przez zainstalowane na głowie teriera miniaturowe kamerę i mikrofon)<sup>6</sup>. To naturalistyczna nowelka, z kilkoma tylko zwrotami akcji powodowanymi przez przeszkody napotkane przez psa, pozostawiająca narracyjną niejasność właściwą mowie pozornie zależnej. Pojawia się na przykład sytuacja, która w słowach wygląda tak: „Terier wciąż idzie po śniegu. O, jakieś zwierzę! Zagradza

---

<sup>5</sup> Por. np. *Emanuelle Antille, Angels Camp/First Songs*, [w:] *Distributed Art Publishers Inc. Catalogue*, <http://www.artbook.com/907538064x.html> [dostęp 27.01.2007] oraz *Emanuelle Antille, Angel's Camp*, [w:] *Exhibition Archive, Site Gallery*, [http://www.sitegallery.org/exhibitions/view.php?id=17Angels Camp – First Songs](http://www.sitegallery.org/exhibitions/view.php?id=17Angels%20Camp%20-%20First%20Songs) [dostęp 27.12.2006].

<sup>6</sup> Por. G. Godmer, *From Here to There*, <http://www.labiennale.org/en/visualarts/pavilions/participants/canada.html> [dostęp 31.10.2003].

mi drogę. Nastroszyło się i syczy. Groźne. Jak go obejść? Pies wycofuje się i zmienia drogę”. Ostatnie zdanie myśli już wszechwiedzący narrator trzecioosobowy mimo dominującego widzenia świata z pierwszoosobowego punktu widzenia psa.

Metaforyczne „spozręgane spojrzenie” staje się „pojmovanym dążeniem”, a za tym próbą rozumienia Innego – inaczej doświadczanego. Techniczna przewaga instalacji wideo pozwala tutaj bardzo wyraźnie pokazać i wykorzystać postać narratora oraz zastanawiać się nad jego podmiotowością i relacjami z autorem i z bohaterem ikoniczno-dźwiękowej opowieści.

W *Echu* – pracy nagrodzonej Grand Prix na 50. Biennale w Wenecji, Su-Mei Tse z Luksemburga przedstawiła kobiecą postać w jaskrawoczerwonej sukni, usadowioną na jednolitym, soczyście zielonym trawniku płaskowyżu, na tle sinoniebieskiej skalnej ściany, grającą na wiolonczeli w taki sposób, że po odjęciu smyczka od strun dźwięk wciąż wibrował, odbity od skalnej ściany.

Narracyjność przedstawiająca opiera się tutaj właściwie na transformacji kadru, akcja jest minimalna (to ruchy smyczka i brzmienie dźwięku). Brak narracyjności budowanej przez linerne dodawanie kadrów i fragmentów tekstów jest typowy dla instalacji wideo (opisywane wcześniej byłyby pewnie przykładami jej „kinematyzacji”).

Jednocześnie narracyjność w instalacjach bywa jednak popularna – jak już wiemy – a więc brak (czy „karłowata” obecność) opowiadającego, a w ten sposób decydującego (przynajmniej o tym, o czym decyduje się opowiadać) narratora, jest znaczący. Także w tej instalacji – ponieważ dotyczy ona między innymi problemu woli i tego, w jaki sposób jest ona częścią działań człowieka. Czy powoduje jego akty? Czy tylko akty nazywamy z użyciem tego pojęcia? Kto działa i kto decyduje? Czy ja? Podmiot? Brakuje go wszak tutaj w funkcji narratora...

Wobec słabości narracji budowanej na sposób werbalno-opowiadający za organizację ikonicznego tekstu odpowiadają poetyckie figury. Su-Mei Tse zestawiała rzeczy i zjawiska w pytania o bycie i czas, o piękno i jego źródło, o działanie, woltaryzm–determinizm. Jednocześnie tytuł całości wypowiedzi [*E:r*] *conditionné* zawierał w sobie zestawienie francuskojęzycznych oznaczeń powietrza, ery, powierzchni, podłogi, lądowiska, wyrzutni, wskazówek kompasu. Muzyka metonimicznie przyległa sztuce i pięknu trwała w naturalnym porządku czasu i przestrzeni, rządzącym się własną wolą, która jedynie może udzielać elementów owego porządku człowiekowi, aby ten nabierał poczucia, że apriorycznie je posiada i poprzez nie ujmuje świat. Wypowiedź Su-Mei Tse dawała się usyntetyzować w poetycką metaforę „brzmienia woli” (nb. inspiracją pracy były m.in. powieść dla dzieci i musical *The Sound of Music*), a zarazem wskazywała na proces pojmovania roli zmysłów w doświadczaniu świata jako element dojrzewiania tożsamości.

Manipulacje wokół narracyjności ukazują, że metafory pozwalają poza nią wykraczać, nie naruszając waloru „poetyckości” dzieła-wypowiedzi. Formalnie jakby „krótsze”, są nie tylko wykorzystywane w obrębie narracji, ale bywają również podstawą konstrukcyjnej struktury, ukazując przy okazji możliwe różnice między poetyckimi tropami.

W *In the Land of the Elevator Girls* (1989) Steiny i Woody'ego Vasulków „windziarka”, która w japońskich domach towarowych informuje często o handlowej ofercie danego piętra, zaprasza do windy. Rozsuwające się drzwi kabiny otwierają jednak widoki tokijskiej urbanistyki, krajobrazów Japonii czy scen związanych z japońską kulturą. Żartobliwie zaskakująca oferta metaforycznie zderza motywy wrót (Sezamu, Hadesu – ale z urodziwym Charonem, kosmicznej służby w stylizacji sci-fi, czarodziejskiej szafy kryjącej Narnię – wszak i szafa, i winda to rodzaje pudeł-kabin, przejścia, podróży, „odjazdu”, wysokiej technologii, perfekcyjnej miniaturyzacji, ale i napastliwej komercji). Kiedy zatem otwierają się drzwi, doświadczamy może kolokwialnie „japońskiego odjazdu”, który niebezpieczny w swej intensywności ostrożnie, zaciekawiająco, ale i rytmicznie (drzwi co chwilę otwierają się i zamykają) dawkowany jest w minimalnych porcjach, pod troskliwą opieką (Charona czy Cerbera?), przez nowocześnie i fantastycznie kryjące, odsłaniające i selekcjonujące wrota. Trochę może przypomina to, na zasadzie metaforycznego podobieństwa, stereotypowe widzenie Japonii, zderzone (zgodnie z teorią metafory Maxa Blacka) z uniwersalnymi i klasycznymi toposami.

Sama Steina Vasulka w o wiele późniejszej *Of the North* (2001) wykorzystuje arkady we wnętrzu Islandzkiej Galerii Narodowej, odbicia w winylowej wykładzinie i zapętlone projekcje filmowych obrazów Islandii – przypyłów oceanu, pulsujących gejzerów, zastygłej lawy... Powstaje wrażenie toczących się na widza kul pełnych wspomnień o przyrodzie świata dzieciństwa artystki. To dyskusja z kanadyjskim pianistą Glenem Gouldem twierdzącym, że niczego nie wyniósł z dzieciństwa na dalekiej północy. Dynamiczne, piękne, ale i groźne kule, niemal samodzielne planety, podobnie jak oszałamiające obrazy wyświetlane dwustronnie na otaczających immersyjnie widza ekranach w innej instalacji *Borealis* (1995), przywołującej z kolei fantastyczne doznania północnej zorzy polarnej, działają bardziej może na zasadzie metonimicznej przyległości. Nie tyle podobne są do przyrody Islandii, ile obrazują charakterystyczne dla mitycznej Północy – potęgę (wiatru, pulsujących żywiołów), intensywność (np. różnych temperatur), malowniczość (np. zorzy polarnej).

Zadanie transcendentnego wykraczania, a jednocześnie organizowania artystycznej wypowiedzi wokół siebie jeszcze lepiej spełniają symbole. Na przykład Bill Viola w *Ocean Without A Shore (Bezbrzeżnym oceanie)*<sup>7</sup> (2007) w XVI-wiecznym renesansowym weneckim kościółku San Gallo umieścił ekrany w trzech ołtarzach. Na każdym wyłaniał się i powiększał jeden punkt. Okazywało się, że to białoczar-na ludzka postać, która bardzo wolno zbliża się do płaszczyzny ekranu, wreszcie wyciąga ręce i narusza kurtynę wodną przed nią. Przenikanie przez ścianę wody powoduje rozdzielanie jej na srebrzyście promieniste wiązki. Po przekroczeniu zaś

---

<sup>7</sup> Por. B. Viola, *Past Exhibitions*, <http://www.billviola.com/pastexhibitions.htm>; J. Grace, *Death as Presence. Bill Viola's Ocean Without A Shore*, [http://www.arts.usyd.edu.au/publications/philament/issue15\\_pdfs/GRACE\\_death%20as%20presence.pdf](http://www.arts.usyd.edu.au/publications/philament/issue15_pdfs/GRACE_death%20as%20presence.pdf); P. Zawojski, *Viola i Majewski na weneckim Biennale 2007*, „artPapier” 2007, nr 19, <http://www.zawojski.com/2009/01/05/viola-i-majewski-na-weneckim-biennale-2007/> (strony www dostęp 24.07.2010).

bariery, postać, która nabrała intensywnych barw, krótko stoi, odwraca się i odchodzi tam, skąd przyszła.

Przekraczanie przemieniającej wody w ołtarzowym obrazie (też jakby w mandorli czy w glorii) ilustruje „świętych obcowanie” z katolickiego Credo, prawdy o wybraniu, nieśmiertelnej duszy, „rozlewaniu” łask, czy nawet everymanie idącym przez życie i doświadczającym „transgresywnych” przypadków. Taką interpretację zdają się potwierdzać słowa artysty o odczuwanej obecności zmarłych rodziców, „przezroczystych powierzchniach, przez które powracają zmarli” czy nawet o inspiracji poematem senegalskiego XX-wiecznego pisarza Birago Diopa, opowiadającym o umarłych, którzy nie odeszli, bo są w odgłosach wody, wietrze, cieniach...<sup>8</sup>

Wszystkie te subtelne cytaty z religii, poezji czy malarstwa są tu jednak materia symboliki przywołującej święte miejsce, wodę, oceaniczny bezmiar, figurę i twarz człowieka oraz metaforycznych paradoksów niemal biernej aktywności kroczenia, „niepustej” pustki, zdeterminowanej wolności. Wspomagane są one przez intensywną wyrazistość barw po przekroczeniu zasłony czy monumentalność dostojnego ruchu i jednostajnego szumu wody w wysublimowanych warunkach spokoju percepcji. To wszystko pozwala też na filozoficzną myśl o istocie doznawania i „bycia”, i w świecie pełnym intensywności i różnorodności (dostarczających inspiracji), ale także „bycia” poza czasem i przestrzenią wyznaczanymi – znów jakże symboliczną – „kurtyną”.

W instalacji *Suairé* (Całun, 1997), bliskiej metafizycznej tematyce Violi, Robert Cahen także posłużył się symbolami. Wchodząc na okrągły placyk ze żwirową nawierzchnią typową dla cementarnych alejek, widz „szurając” stopami wśród kamyczków interaktywnie uruchamiał projekcję na białej, półprzezroczystej tkaninie wiszącej pod sufitem. Bardzo powoli wyłaniała się na niej twarz. Znow odniesienia do cmentarza, śmierci i trwania w pamiętaniu wiązały się z religijnymi odniesieniami do Chusty św. Weroniki, Całunu Turyńskiego czy z monumentalnym w dostojnej powolności powrotem – zmartwychwstawaniem. Oczywiście było jednak i przypomnienie Levinasowskiej idei epifanii twarzy, w której ta wewnętrzna, zarazem prawdziwa i obnażająca Innego w sobie, właśnie objawia się, niczym na Cahenowskim całunie-ekranie.

Instalacja była również autoteliczna – powolna projekcja imitowała wywoływanie obrazu na kliszy, a może też i formowanie się portretu z prostych rysunkowych linii. Niezwykle frapujące okazywało się nacechowanie znaczeniami interaktywności. „Szuranie” w żwirze ukazywało, jak pamiętające nawiedzanie przywołuje i czyni żywym.

Ogólnie: właśnie obecna tutaj wielość skojarzeń, często odsyłających do metafizyki, jest właściwa dla symbolu. Transcendowanie przez ową wielość stanowi też o jego estetyce.

---

<sup>8</sup> Por. *Death – An Anthology of Ancient Texts, Songs, Prayers and Stories*, ed. D. Melzter, San Francisco 1984, s. 190.

\*\*\*

Próbowałem pokazać, że instalacje wideo są sztuką wciąż wyznaczaną przez prymat funkcji estetycznej. Jest ona widoczna m.in. w sposobie poetyckiej organizacji komunikatu. Poetyckość współgra zwykle z estetyką zmysłową, ale przede wszystkim z treścią. Nawet jeśli epicka, bo nie tylko w metaforach, ta ikoniczno-werbalna poezja jest jednak selektywna, krótka, dobitna, ale i uruchamiająca wiele znaczeń. Sprzyja doniosłym, filozoficznym i metafizycznym tematom.

Z tego powodu można uznać, że instalacje wideo mają syntetyczny charakter. Nie tylko dlatego, że łączą różne media i inspiracje (literackie, muzyczne), ale dlatego, że poetyckość łączy różne elementy w wypowiedź o doniosłym charakterze, najbardziej chyba wciąż zrozumiałą w werbalnej, słownej interpretacji. Ostatecznie zaś poetyckie piękno i doniosłość takiej syntezy dostarczają metafizycznego doświadczenia, w którym rozpoznajemy własną tożsamość.

## **New media, poetics, identity and metaphysics. Research reminiscences**

### **Abstract**

The article is an attempt of defining new media and analyzing video installations by Joan Jonas, Eija-Liisa Ahtila, Emmanuelle Antille, Jana Sterbak, Su-Mei Tse, Steina and Woody Vasulka, Bill Viola and Robert Cahen in the context of the possibility of their verbal interpretation. As a conclusion, the article poses a thesis that video installations are art that is still determined by the primacy of aesthetic function. It is localized, among others, in the manner of poetic organization of the communicate which is legible in its interpretation and is a synthesis of the image and word. Iconic-verbal poetry facilitates momentous, philosophical and metaphysical topics.

### **Nota o autorze**

Dr hab. Rafał Solewski, prof. UP, studiował teatrologię i historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie się doktoryzował. Pracował w Cricotece i Międzynarodowym Centrum Kultury. Wykłada na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Autor książek: *Franciszek Mączyński (1874–1947) krakowski architekt* (2005) oraz *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* (2007), a także artykułów publikowanych m.in. w „Roczniku Filozoficznym”, „Art Inquiry”, „Estetyce i Krytyce”, „Roczniku Krakowskim”, „Dekadzie Literackiej” i zbiorach materiałów z konferencji.