

JERZY OLEK

MYŚLENIE WIDZENIA

1. Stoję przed szklanym naczyniem, w którym zanurzone w wodzie jest ludzkie ucho.

2. Patrząc na rysunek sześcianu i nie mogę zdecydować, która jego ściana jest z przodu, a która z tyłu.

3. Wpatruję się w *Czarny kwadrat*, usiłując zobaczyć coś więcej niż tylko czarny kwadrat.

4. Spaceruję przed ścianą wytapetowaną wyciętymi z gazet portretami różnych osób, dla mnie anonimowych.

5. Przyglądam się w muzeum oprawionej w passe-partout pustej kartce ze śladami czegoś nierozpoznawalnego.

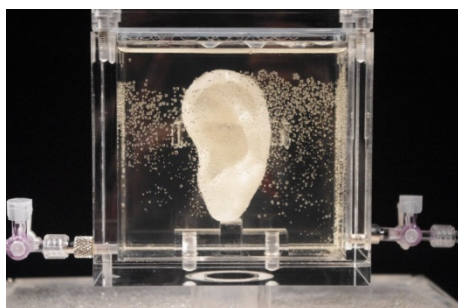
I co widzę?

Prawie nic. Widzę tylko to, co widzę, nie mam bowiem wiedzy, co mam widzieć.

Aby komunikacja między mną a wymienionymi eksponatami była znacząco pełna, muszę na ich temat mieć konkretną wiedzę. Tak więc:

Ad 1. To replika ucha van Gogha, odciętego przez malarza w 1888 r. Sto dwadzieścia sześć lat później wyhodowała ją, wraz z zespołem biologów z Massachusetts Institute of Technology (MIT), Dietmut Strebe, niemiecka artystka osiadła w Stanach Zjednoczonych. Żywe komórki do hodowli zostały pobrane od praprawnuka Theo van Gogha — w związku z tym to nowe żywe ucho ma $\frac{1}{16}$ genów identycznych z tymi, jakie miał Vincent.

Prof. dr hab. JERZY OLEK — emerytowany profesor, pracował na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku oraz Uniwersytecie Humanistycznospołecznym SWPS we Wrocławiu; e-mail: j.olek@fotomedium.pl. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1267-6273>.



Dietmut Strebe, *Ucho van Gogha*, ZKM Karlsruhe, 2014, fot. Jerzy Olek

Ad 2. Rysunek przedstawia moją modyfikację sześcianu Neckera — figury, którą na dwa różne sposoby widzieć można jako bryłę rozciągniętą w głąb.

Ad 3. *Czarny kwadrat na białym tle* Kazimierza Malewicza jest jednym z najbardziej znaczących obrazów sztuki XX wieku. Zyskał rangę ikony abstrakcji i stał się też symbolem suprematyzmu. Obraz ten emanuje szczególną energią niedostrzegalną wizualnie.

Ad. 4. Wystawa *Kronika wypadków* Christiana Boltanskiego prezentuje sto kilkadziesiąt zdjęć wyciętych z francuskiego magazynu „Detektyw”. Są to wyłącznie portrety przestępców oraz ich ofiar. Pozbawione podpisów nie mówią, kim te osoby są.



Christian Boltanski, *Kronika wypadków*, Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław, 1979

Ad 5. Pusty obraz jest dziełem Roberta Rauschenberga i przedstawia wygumkowany przez niego rysunek Willema de Kooninga. Z rysunku nie pozostało praktycznie nic, ale to Nic było niezwykle wymowne i znaczące. Teraz jest to nierysunek Rauschenberga, który wymazał wszystkie ślady ręki de Kooninga. Tak symbolicznie wchodził na scenę pop-art, eliminując *action-painting*.



Robert Rauschenberg, *Wygumowany rysunek de Kooninga*, 1963

*

W 2011 r. w Studium Generale Uniwersytetu Wrocławskiego miałem wykład pt. *Aby widzieć, trzeba wiedzieć*. Oto wprowadzenie:

„Czy wieloznaczność w sztuce jest pożądana?

Czy istnieje obraz autonomiczny?

Jeden czy wiele punktów widzenia?

Myślę, że świadomy odbiór dzieł sztuki zawsze wymagał ze strony widza odpowiedniego przygotowania. Z czasem potrzeba wyspecjalizowanej kompetencji odbiorcy stała się wręcz niezbywalna, co szczególnie nasiliło się

w pierwszych dekadach XX wieku, kiedy to niezwykle skomplikowały się narracje wizualne, formułowane za pośrednictwem wyrafinowanych języków. Przyczyniła się do tego w znacznym stopniu abstrakcja, która niosła powstającymi w jej obrębie formami zupełnie nowe sensy. Skończył się czas dosłownej referencyjności. Sztuka przestała być prostym zwierciadłem, odbijającym zrozumiale dookolną rzeczywistość”¹.

W czasie wykładu omówiłem różne aspekty komunikacji wizualnej z dziełami współczesnej sztuki. W tym czasie zacząłem też tworzyć skomplikowane strukturalnie obiekty po to, by sprawdzić dostępność zawartych w nich kodów znaczeniowych. Jeden obiekt nosił tytuł *Mapy różnaitości*, inny — *Kolczatka*.

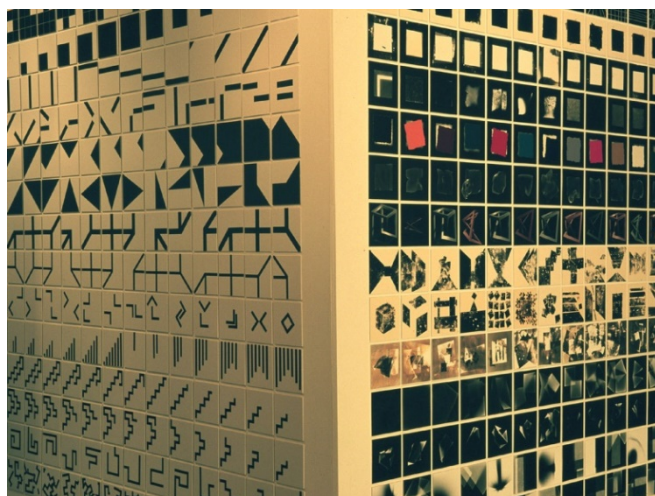
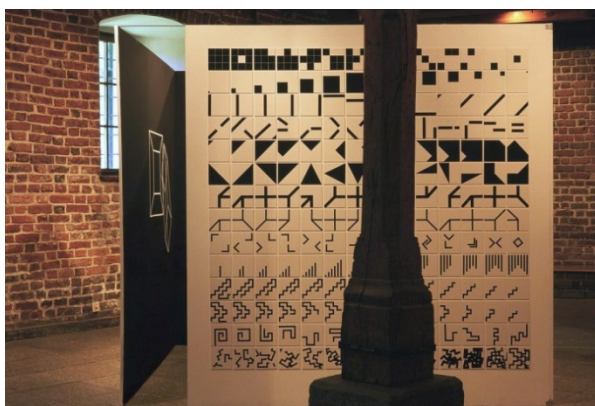
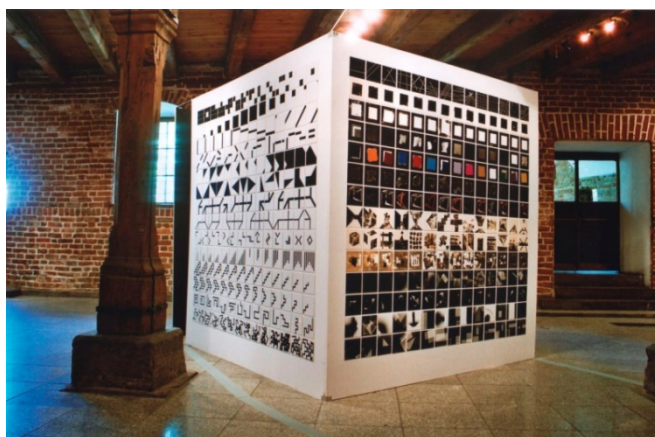
Mapy różnaitości były sześcianem o boku długości dwa i pół metra. Na każdej z czterech pionowych ścian wyeksponowane zostały sekwencje czterech kwadratowych prac w poziomych rzędach. Rzędów na każdej ścianie było też czternaście, więc wszystkich razem pięćdziesiąt sześć. Techniki zapisu zastosowałem rozmaite: rysunek, fotografia, fotogram, chemigram, luksografia, frottage, grafika komputerowa... Temat był dla wszystkich ten sam: przedstawienie przestrzeni na dwuwymiarowej powierzchni. Należało tylko jeszcze wybrać konwencję z licznych możliwości. Samych rodzajów perspektywy jest kilka. Przed jej wynalezieniem w renesansie też stosowano różne sposoby przedstawień trójwymiarowych sytuacji: rzędowy, kulisowy, pudełkowy. Z czasem wszystkie zdominowała geometria.

Pojedyncze sekwencje *Map różnaitości* przedstawione zostały w różny sposób, lecz żadna z konwencji nie była doskonała.

Zawartość cykli prezentowała się rozmaicie. Były więc:

- schematyczne przeobrażenia przestrzeni zgodnych i niezgodnych z geometrią Euklidesa,
- na zróżnicowane sposoby formowane parkietaże,
- zbiory rozmaicie modyfikowanych prostych figur i brył elementarnych,
- multiplikujące obraz odbicia na powierzchni popękanego lustra,
- przekształcenia anamorficzne budowane metodą *idem per idem*, czyli anamorfoza z anamorfozy, aż do zatracenia czytelności obrazu, a także
- grupy niespójnych formalnie odwzorowań chemigraficznych, których ukształtowanie było rezultatem kontrolowanego przypadku.

¹ Jerzy OLEK, „Aby widzieć, trzeba wiedzieć”, w: Ewa DOBIERZEWSKA-MOZRZYMAS i Adam JEZIERSKI (red.), *Przyroda, ekologia, kultura*, Seria: Studium Generale (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012), 283.



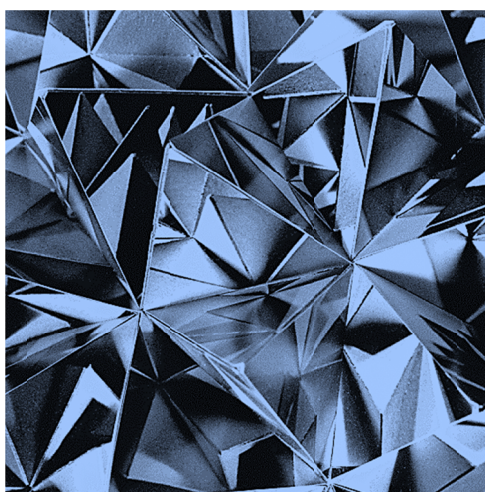
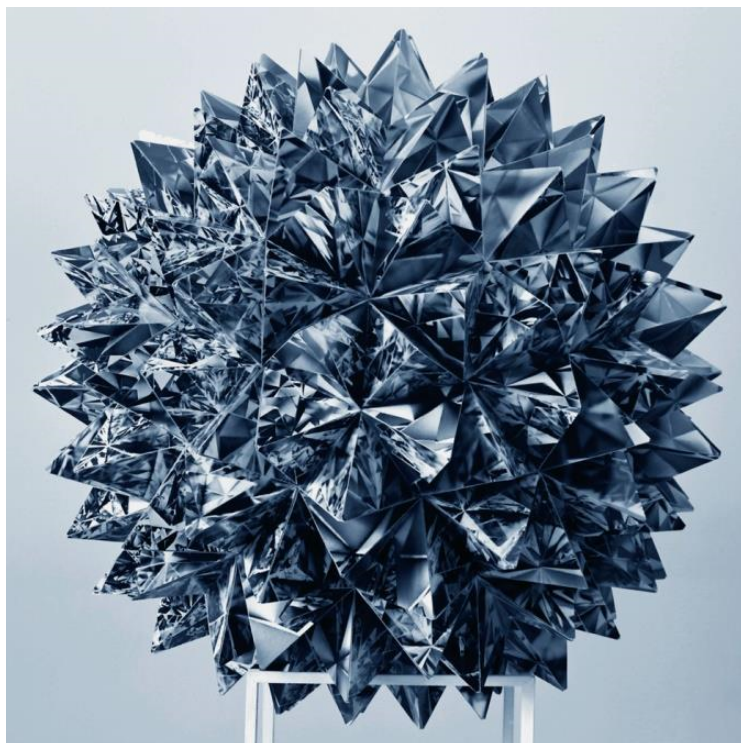
Jerzy Olek, *Mapy różnaitości*, Muzeum Arsenał, Wrocław, 2004;
technika: rysunki, collages, frottages, chemigrafie, fotografie, fotogramy

Dlaczego wybrałem nazwę *Mapy różnaitości*? Dlatego, że mapy jako pojęcie bywają i konkretne, i wieloznaczne, równie dobrze służąc matematykom, jak i artystom. Korzystając z pojęć matematycznych mam prawo stwierdzić, że moje *Mapy różnaitości* to swego rodzaju atlas. *Atlas czteromapowy* — o ile przyjąć, że jedną „mapę” ułożyłem na jednej ścianie sześcianu. Każda z czterech „map wizualnych” została podporządkowana odrębnej regule formalnej, dzięki czemu stały się w miarę spójne.

Efekt? Umowny trójwymiar przedstawiały wszystkie sekwencje, ale też żadna. Po pierwsze, czy można pokazać samą czystą przestrzeń, bez jej ograniczenia? Po drugie, w jakiej konwencji? Płaskiego rzutu? W technice perspektywy? I zasadnicza kwestia: czy możliwe jest w tym wypadku postrzeżenie przestrzeni równoznaczne z wrażeniem zmysłowym?

Inny charakter ma *Kolczatka*. Nie jest instalacją, tylko spójnym obiektem: stoosiemdziesięcioscianem geodezyjnym gwiazdzistym. To rodzaj kuli-gwiazdy o stu osiemdziesięciu promieniach-szpicach będących ostrosłupami o trzech trójkątnych ścianach. Bryłę tę, jeszcze jako czystą konstrukcję, zacząłem systematycznie fotografować — fragment po fragmencie. Powstałe zdjęcia o kształcie trójkąta przyklepałem następnie na kolejne ścianki, te, które wraz z sąsiednimi służyły owym zdjęciom za motyw. W ten sposób rozszerzony w widzeniu obraz detalu przedmiotu stawał się organiczną częścią owego detalu, zmieniając wygląd całego przedmiotu. Stopniowo czystych ścianek ubywało. Jedna po drugiej znikwały pod zdjęciowymi wizerunkami kolejnych wyglądown detali bryły, które stale się zmieniały, gdyż wcześniejszą formę zastępowała forma nowa o znacznie bogatszej strukturze obrazowej. Systematycznie rosnące optyczne zagęszczenie każdego nowego kadru, będącego rezultatem ponownie zdejmowanego kamerą lokalnego widoku, brało się stąd, że ilość elementów realnych oraz elementów pozornych, a więc tych, które odwzorowane zostały na trójkątnych zdjęciach, potęgowała się coraz bardziej i bardziej. Kres działania położyło naklejenie ostatniego wpisnego w trójkąt zdjęcia — ostatniego, czyli pięćset czterdziestego. Bogaty strukturalnie wyjściowy obiekt stał się w efekcie zupełnie innym obiektem, choć nie zmieniła się ani jego przestrzenna forma, ani kubatura. Okazało się, że posiada niewspółmiernie bogatszą iluzyjnie morfologię. Jego wizualnie spełniająca się przestrzenność przeistoczyła się z regularnej i czytelnej w gęsty od poprawnych fizycznie odwzorowań, przełożeń i odniesień nieokreślony twór, mocno skomplikowany wewnętrznie. Nawarstwianie się ukazanych na zdjęciach konstrukcji oraz niepoahamowane odwzorowywanie ich ciągle

zmieniających się widoków dało nieskończoną potencjalnie liczbę przenikających się w domyśle przestrzeni. Przestrzeni, które można zobaczyć, ale nie sposób ich zrozumieć.



Jerzy Olek, *Kolczatka* (cały obiekt i detal), obiekt, 2008

*

W 1991 r. rozpocząłem nowy cykl wystaw i publikacji pod nazwą *Bezwymiar iluzji*. Kontynuuję go po dziś dzień. Dwa lata później napisałem:

„Co to jest przestrzeń? Spełnianie się w trójwymiarze. A obraz przestrzeni? Płaski ślad owego spełniania.

Przestrzeń — ta doświadczana zmysłami rzeczywistość fizyczna — zdaje się istnieć niezależnie od tego, czy ją postrzegamy. Stąd dwuwymiarowe odbicie jednej z wielu jej postaci traktować można jako udokumentowanie faktyczności zaistniałej.

A co wówczas, gdy obraz zostaje wykreowany? Więcej: kiedy jest w pełni autonomiczny? Kiedy jest absolutnie i niezależnie sam w sobie i sam dla siebie? Jako że powstał nie po to, by — odwzorowując — zaświadczać, lecz po to, żeby — prowokując swym ukształtowaniem — zostawiać wolne pole nieskrępowanej wyobraźni.

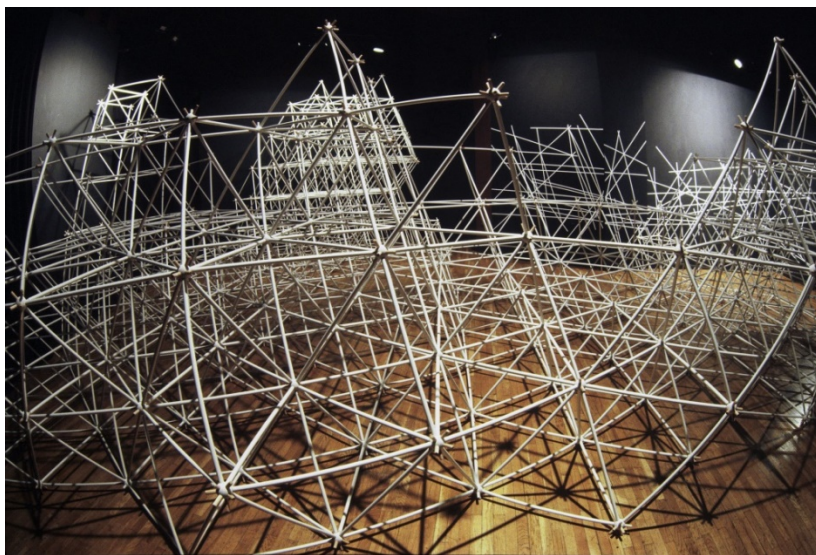
Złudzenie przestrzenności realnej wadzi się w takich obrazach z przestrzenią metafizyczną, wielość zaś ich możliwych wymiarów sprawia, iż w sposób nieskrępowany daje się o niej mówić wyłącznie językiem sztuki; tej, która ujawniając wielorakość nieznanych bądź nieuświadomianych przejawów świata, jawi się nie-obecnością przywołaną, odsłania nowym nie-odgadnionym sensem, staje przed nami nie-bytem: intrygującym, tajemniczym, nie-możliwym.

Realizując pod wspólną nazwą *Bezwymiar iluzji* długą serię przedstawień wyimaginowanych przestrzeni, rezygnuję z ambicji odwoływania się nimi do jakiegokolwiek przestrzennej rzeczywistości. Wędrując poprzez stworzone przez siebie sztuczne krajobrazy fotograficzno-rysunkowe i ich komputerowe przetworzenia, z jednej strony staram się przewycięzać w sobie wszelkie wyobrażenia konkretne, z drugiej — nie tracę nadziei na realne istnienie wielości przestrzeni, którą to wielość moje notacje być może sygnalizują. Wierzę też, że «kreślone» przeze mnie kamerą i ołówkiem figury geometryczne są w stanie egzystować nie w jednej, lecz w wielu granicach”.

*

Fascynacja przestrzenią w różnych jej odsłonach nie opuszczała mnie przez lata. Intrygowała ciągle niedoskonała jej wizualizacja tworzona na potrzeby komunikacji: czytelnej i adekwatnej do pojęcia. Kolejne wystąpienie nastąpiło z okazji Festiwalu Nauki w 2000 r., do udziału w którym zostałem zaproszony wraz z Witoldem Szymańskim. Zbudowaliśmy szkieletową konstrukcję przestrzenną o otwartej na rozbudowę formie, nadając jej nazwę

Komplex symplexu. Zwróciliśmy się do paru intelektualistów: matematyków, fizyków, pisarzy o przedstawienie swojej refleksji. Stanisław Lem napisał: „Przestrzeń jest dla mnie pojęciem wyłącznie abstrakcyjnym i choć wgłębiam się przede wszystkim we współczesną fizykę, wiem, że istnieją granice wydolności geometrycznej, zamykające się próbami rysowania rzutów przestrzeni czterowymiarowej na dwuwymiarową”.



Jerzy Olek i Witold Szymański, *Komplex symplexu*, Galeria Sztuki, Kłodzko, 2000

W katalogu *Kompleksu* opublikowałem pytania skierowane do widzów chcących aktywnie uczestniczyć w projekcie:

„Czy przestrzeń jest tylko trójwymiarowa? A może — jak twierdzą fizycy — istnieje wiele przestrzeni niezależnie od siebie? Wśród nich cztery-, dziesięcio-, ale i dwudziestowymiarowa. Podobno świat w momencie Wielkiego Wybuchu był dziesięciowymiarowy. Nauka udowodniła, że te wszystkie przestrzenie są nie tylko do pomyślenia, ale i do policzenia. Czy mogą być jednak do zobaczenia? I jak ma się do nich odnieść sztuka? Czy jest w stanie poradzić sobie z hiperprzestrzeniami? Może powinna zacząć od czterowymiarowej przestrzeni, nie czasoprzestrzeni, lecz przestrzeni o czterech wymiarach geometrycznych. Najprostszym obiektem w przestrzeni czterowymiarowej jest twór zwany **sympleksem**, którego rzutem jest pięciokąt wykreślony na płaszczyźnie”².

² Jerzy OLEK, „Czy przestrzeń...”, w: katalog *Komplex symplexu*, Galeria Sztuki KOK, Kłodzko, 6.2000, s. 2.

W katalogu kolejnej edycji wystawy wypowiedział się Michał Jakubowicz: „W projekcie *Komplex symplexu*, efektem niejako ubocznym naukowego generowania kolejnych wymiarów jest obraz, w tym wypadku konstrukcja trójwymiarowa, zupełnie abstrakcyjna, trudna do nazwania i zrozumienia. Rozchodząca się we wszystkich kierunkach, niemająca końca. Psycholodzy powiedzieliby, że stresująca, bo nie od dziś wiadomo, że w sytuacjach o zawilej semantyce reagujemy nerwowo. Nawet dla samych autorów symplex jest też kompleksem”³.

Zainteresowanie części publiczności dało dobre rezultaty. Powstało około stu wizualizacji — każda inna. Rozrastająca się wystawa została pokazana w wielu miastach, między innymi w Lyonie, Strasburgu i Berlinie. Wzbogacające konstrukcję dzieła, niekonwencjonalne i zróżnicowane, wymownie świadczą o tym, że ludzka wyobraźnia jest nieograniczona i że nie zawsze nadąża za nią geometria.

*

Po *Kompleksie symplexu* zrealizowałem wystawę *Piramidalnie*. Złożyłem nią hołd ważnym dla mnie postaciom. Swoje racje wyłożyłem w katalogu:

„Piramidalnie...

... gromadzone w postrzeżeniu i doświadczeniu strzępy wrażeń, kwanty wyglądów, mgnienia sensów budują coś, co narasta przygodnym kontekstem, stając się z czasem nieskładnym zbiorem układającym się w kształt dziwnego atraktora — obrazu zmysłowo-pojęciowego chaosu. Obrazu niejednorodnego, zdawkowego, pełnego luk i niejasnych przywołań. Coś jednak z niego pozostaje — w pamięci, coś też umyka — rozumieniu, by ponownie gromadzić się, ale już w innym miejscu: zamazanym wspomnieniem, odpryskiem przebrzmiałego znaczenia, błyskiem dostrzeżonego w mgnieniu oka widoku.

Z tego, co za mną, i z tego, co jeszcze we mnie pozostało, staram się składać rozmaite składnie; z obrazowych, często obcych sobie części tworzyć nowe esencje. Tak doszedłem do trójkątów, przekrojów piramid, które pieczołowicie konstruuje z zapisanych na kartonikach qualiów, z wykreowanych w ich obrębie wyimaginowanych perceptów, które jako impulsy dla wyobraźni tworzą wizualny tekst, impresyjnie możliwy do rozszyfrowania;

³ Michał JAKUBOWICZ, „Rozchodzenie się w przestrzeni wielowymiarowej”, w: katalog *Neokomplex symplexu*, Galeria Sztuki pARTer, Kłodzko, 10.2009.

nigdy niedający odczytać się w całości. Tekst przyjazny wszelkim analizom, podatny na interpretacje, lecz nie do końca jasny, zagęszczający się przy każdej próbie jego logicznego rozplątania.

Jedną z możliwych sytuacji dałoby się opisać jako **tramelphaldkem**, choć powinno być **TRAMELPHALDKEM** czy raczej **T-R-A-M-E-L-P-H-A-L-D-K-E-M**. To multi-*homage* dedykowany Talbotowi, Riemannowi, Archimedesowi, Mandelbrotowi, Eisaiowi, Leonardo, Pozzo, Hintonowi, Albersowi, Lisickiemu, Derridzie, Koffce, Euklidesowi i Moholemu. Mogłoby też być **phalmatrelkmed** lub dowolnie inaczej.

Williamowi Henry'emu Foksowi **Talbotowi** składam hołd za fotogram *Kaskada igieł świerkowych* (*Photogenic drawing contact negative*) — świetny odcisk garści igliwia wykonany w 1839 r. Stał się on dla mnie punktem wyjścia dla serii lukso- i chemiografii igieł świerkowych, sosnowych, z kosodrzewiny i modrzewia. Przedłużyłem w ten sposób jego *Kaskadę* kaskadą swoją.

Georgowi Friedrichowi Bernhardowi **Riemannowi** dziękuję za otwarcie przestrzeni na niewyobrażalne wcześniej możliwości, za sformułowanie reguł wielowymiarowej geometrii (wykład z 1859 r.), które stały się podstawą ogólnej teorii względności, wreszcie za podjęcie prac nad systematyką geometrii nieeuklidesowych. Riemannowskie ustalenia przełamały klasyczny stereotyp trójwymiaru i otworzyły nowe światy dla przestrzennej wyobraźni oraz wielorakich prób jej wizualnej symulacji.

Archimedesowi z Syrakuz, na którego nagrobku, z jego woli, wryto kulę, stożek i walec, wyrażam wdzięczność za rachunek nieskończonościowy, za kwadraturę paraboli, ale przede wszystkim za *stomachion*, czyli kwadrat podzielony na czternaście różnych co do kształtu i wielkości części, z których daje się zestawić 536 kwadratów o odmiennych relacjach wewnętrznych. Ta licząca ponad 2200 lat układanka pozwala ponadto na nieograniczoną grę z formą poza obrębem kwadratu.

Benoit **Mandelbrotowi** — systematykowi obrazów fraktalnych, odkrywcy fraktalnej geometrii natury ślę wyrazy szacunku za wskazanie nowej drogi stale odnawiającemu się językowi wizualnemu, precyzyjnie komunikującemu w obrębie struktur samopodobnych, formułującemu wypowiedzi niemające końca.

Myōanowi **Eisaiowi** (jap. 明菴栄西) w podzięce za rozpoczętą 3200 lat temu wędrówkę wywodzącego się z chan zenu ku przyszłym japońskim

ogrodom kamiennym i herbacianym plantacjom, za ich subtelną siłę oddziaływania i wyrefinowaną prostotę.

Leonarda podziwiam za niezłomną postawę ujawnioną w *Ostatniej Wieczery*, w której wyzwolił centralną perspektywę ze sztywnych reguł. Przyznając prym naturalnemu widzeniu, uwolnił je z narzuconych oczom przez matematykę prawideł. Logikę perspektywiczną zastąpił złudzeniem perspektywy.

Bez Andrei **Pozzo** nie byłoby iluzji powodującej „wznoszenie się” oczu. Brakowałoby perfekcyjnych anamorfoz, które pozwalają zniewolonemu widzeniu przekroczyć obraz, płaskiemu ukazać doskonale zwodniczą głębię, zatrzeć granicę między przedstawieniem namalowanym i światem rzeczywistym. Uznanie budzi zrationalizowanie złudzenia przeprowadzone w wydanym pod koniec XVII wieku traktacie *Perspektywa w malarstwie i architekturze*.

W dorobku Charlesa Howarda **Hintona** fascynuje mnie jego odwaga wykraczania poza ścisłą dyscyplinę, wzbogacanie matematyki o teozofię, pojęcie *tesseractu*, które tak mocno oddziało na sztukę początku XX stulecia, wreszcie wprowadzenie metod wizualizacji geometrii wyższych wymiarów.

Josefowi **Albersowi** składam ukłon za to, że swą artystyczno-matematyczną wizją wyprzedził: *hard edge*, op art i konceptualizm. Moje uznanie budzi wariacyjność i systemowość jego sztuki zdominowanej przez obiektywizm optyczny. Frapują konstruowane przezeń wizualne pułapki i zagadki formalne. Wciąga gra, którą zasugerował mi Albersowy *Tlaloc*.

Konstruktywiscie i suprematycie El **Lisickiemu** dedykuję niektóre z moich prac powstałych pod wpływem *prounów*, kompozycji figur geometrycznych tworzących na płaszczyźnie silne wrażenie przestrzeni, które oddziaływały na twórczość członków De Stijl i odbiły się głośnym echem w Bauhausie.

Jacquesowi **Derridzie** zawdzięczam nieposkromioną swobodę myśli i jej obrazu. Szczególnie ujęło mnie to, że studia filozoficzne zakończył pracą o *Początkach geometrii* Husserla. Nieustający podziw wywołuje szerokie spektrum jego zainteresowań. Magnetyzuje świadomość stworzenia solidnej bazy teoretycznej dla dekonstrukcjonizmu. Zniewala alchemia preparowanych przez niego wieloznacznych słów.

Kurt **Koffka** uzmysłowił mi, co znaczy czynić widzenie względnym, jak igrzać z własną psychiką niedającą do końca wiary widzianemu, kiedy za-wierzać fenomenowi jednorodnej postaci i kiedy się od niej uwalniać.

Bez **Euklidesa** (gr. Εὐκλείδης) nie tylko nie byłoby *Elementów* (*Stoicheia geometria*), ale i nieeuklidesowych geometrii. Najpierw musiał być on, żeby mogli być inni. Jego aksjomaty, przetłumaczone na olbrzymią liczbę języków, stworzyły niezwykle solidny fundament geometrycznej wiedzy, który dopiero w XIX stuleciu zaczął kruszeć. Zajmował się też teorią liczb, optyką, astronomią. Cóż można jeszcze rzec? Można się pokłonić.

László Moholy-Nagy. Ten światłolubny malarsko-fotograficzny konstruktywista wspaniale łączył technologię ze sztuką, proponując „nowe widzenie” wykraczające poza dosłowność przedstawienia. Dynamizował kadr komponowany przez obiektyw i sublimował pozakamerowy ślad zrobiony światłem na fotograficznym papierze, tworząc fotogramy. Mnie głównie one przyciągają — swoją nieokreślonością.

Z takich to odniesień składa się moja świadomość, poddawana również wielu innym presjom. Tak oto wikła się i z uwikłań po swojemu uwalnia. Tak wielorako zależy, by z zależności wydobywać się na własny sposób. Tak...”⁴

*

Nadszedł czas na przyjrzenie się regułom perspektywy i anamorfozom, czas wyznania wiary w metody racjonalne. Począwszy od Brunelleschiego całkowicie wolna wcześniej przestrzeń wpisana została w sztywne reguły geometryczne. Rzutowanie przestrzeni rzeczywistej na płaszczyznę obrazu za pomocą linii i cyrkla stało się normą. Tradycja geometryzacji widoku jest wielowiekowa. Problemem tym zajmowali się już Ptolemeusz i Euklides. Pełny rozkwit nastąpił w renesansie. Brunelleschi w swoich projektach stosował konstrukcję jednozbiegową. Ale już Paolo Ucello i Piero della Francesca malowali obrazy w zgodzie z zasadą dwóch zbiegów. Perspektywa zapanowała niepodzielnie. W pierwszej połowie XV wieku dociekliwi artyści florency w optyce poszukiwali nowych rozwiązań, przydatnych malarstwu. Uważali, że sztuka tworzenia obrazów ma prawo być traktowana jako odrębny dział nauki. Definicję obrazu będącego poprzecznym przekrojem piramidy widzenia zaproponował Leon Battista Alberti. Obraz zatem to nic innego jak okno, przez które widzi się przedstawioną scenę. Z czasem ten sztywny gorset coraz częściej był krytykowany. W okresie surrealizmu powstały dwuznaczne obrazy podważające sensowność reguły akademickiego rozwiązania. Artystą szczególnie wyrafinowanym w tym względzie był René Magritte.

⁴ Jerzy OLEK, „Piramidalnie...”, w: katalog wystawy *Piramidalnie*, Galeria Szyperska, Poznań 5.2008, s. 2–5.

W jeszcze inną stronę poszedł Dick Termes. On zagrał klasyczną perspektywą, parokrotnie w jednej realizacji. Powiązał ze sobą geometrycznie sześć odrębnych, acz ściśle powiązanych punktów widzenia. Namalowany na powierzchni szklanej kuli obraz jest kompletny i spójny dzięki zsynchronizowaniu sześciu stożków widzenia oka umieszczonych w sześciu punktach obserwacji, związanych z sześcioma punktami zbiegu perspektywy centralnej. Obraz wykreowuje się w zgodzie z zasadami perspektywy liniowej, po uprzednim przyjęciu głównych punktów oglądu kuli — z lewej, prawej, z tyłu i przodu oraz z góry i dołu. Gdyby rozpatrywać rzecz od strony geometrii, byłoby trudno wyobrazić sobie gąszcz krzyżujących się prostych tworzących powierzchnie stożkowe. Domyślnych stożków jest bowiem dwanaście: sześć stożków widzenia oka — lokowanego w tyłu punktach obserwacji, i sześć punktów zbiegu perspektywy centralnej — umieszczanych na umownych horyzontach. Prawdziwie wyrafinowana przestrzeń wirtualna wygenerowana z przecinających się wymaginowanych stożków, z których połowa ma wierzchołki w oku, a druga połowa na linii horyzontu. Widz ogląda podwieszane kule Termesa na wysokości oczu. Zachodzi wówczas złudzenie dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, zamiast linii krzywych widzi się proste, a po drugie, odnosi się wrażenie, że na oglądany obiekt patrzy się nie od zewnątrz, lecz z wnętrza, jakbyśmy tkwili w środku sfery. To, co wypukłe, staje się wklęsłym. Przykładem może być *Hagia Sophia*, której wizerunek przedstawia kompletne wnętrze, choć ogląda się je na zewnętrznej powierzchni kuli.

Komunikacja wizualna z percypowanym motywem przybiera różne oblicza. Raz dąży do syntezy widoku i jego scalenia w spójny wizerunek. Kiedy indziej idzie o coś odwrotnego, o analityczny rozbiór na części składowe tego, co jest widziane jako całość. Pracujący z kamerą artyści próbują czasem zapisać postrzegany widok tak, jak widzi w procesie ciągłego odbioru ludzkie oko. Ma to być umownym przedstawieniem struktury wizualnej, jaką siatkówka przekazuje umysłowi, który odebrane z oka części syntetyzuje w spójną całość. David Hockney, inspirując się *Ołtarzem gandawskim* van Eycka (1432), zrealizował montaż kilkuset fotografii zrobionych z różnych punktów widzenia wybranym fragmentom amerykańskiej autostrady, która w finalnej kompozycji została ukazana jako nieskładna „pikselowa” panorama.

O metodzie i celu, jaki mu przyświecał, wypowiedział się jednoznacznie: „Nasze ciało może zaakceptować jeden centralny punkt widzenia, ale oczyma duszy zataczamy kręgi, zbliżając się do wszystkiego z wyjątkiem dalekiego horyzontu, który musi być blisko górnej krawędzi obrazu. Chociaż *Pearblossom*

Highway wygląda, jakby obraz miał jeden centralnie umieszczony punkt obserwacji, żadna spośród fotografii składowych nie została zrobiona z miejsca, które można by nazwać «zewnętrznym» w stosunku do obrazu. Poruszałem się w krajobrazie, konstruując go powoli z różnych punktów widzenia [...] a wszystko zostało połączone tak, by stworzyć wrażenie szerokości i głębi, a jednocześnie tak, by wszystko zostało także sprowadzone do płaszczyzny obrazu”⁵.

Tworzone przez Hockneya oraz innych podobnie pracujących artystów przedmiotowe formy obrazowe, owe wieloelementowe struktury, które na styku sąsiadujących ze sobą części nie przechodzą w siebie płynnie, mają w zamierzeniu autorów pośredniczyć w procesie poznawania, a więc i rozumienia tego, co widziane. Tymczasem przedstawianą rzeczywistość kształtują absolutnie subiektywnie. W efekcie ostateczny obraz staje się wyrazem nieadekwatnej dla przedstawianego stanu rzeczy koncepcji różnicowania budującej całość wielości zdominowanej wewnętrznymi ostrymi cięciami. Oko, omiatając rozległy widok licznymi spojrzzeniami, doskonale radzi sobie z ich syntezą, obiektyw — nie. Ale też oko wspomagane jest przez umysł, co czyni naturalne widzenie operacją myślową, korzystającą z wcześniejszych zasobów doświadczeń i spostrzeżeń.

Nie ma widzenia bez myślenia, gdyż aby widzieć, trzeba wiedzieć. W końcu odbieramy przede wszystkim to, co emanuje z nas w stronę obrazu i co za przyczyną wyobraźni z nim się spaja. Widzenie jako takie rzadko bywa niewinne, na ogół jest interpretacją stanów, które ustrukturyzowały się w korze mózgowej, będąc nimi zdeterminowane. Widzimy nie zewnątrz, lecz wewnątrz własnego mózgu, a zatem zakodowane w nim predyspozycje i preferencje. Wypływa stąd wniosek, że tak złudzenia, jak i omamy, a więc zarówno spostrzeżenia zmysłowe będące rezultatem zniekształceń bodźców zewnętrznych, jak i te, które bodźców w ogóle nie potrzebują, uznać należy za samodzielne kreacje umysłu.

*

Należy ufać oczom, a niedowierzać umysłowi...

Zajmujący się widzialnością obrazu niemiecki filozof Lambert Wiesing stwierdza: „W nowych formach obrazowych tego stulecia [XX wieku] miejsce interpretacji widzialnej rzeczywistości zajmuje samo wytwarzanie widzialności

⁵ David HOCKNEY, *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*, tłum. Joanna Holzman (Kraków: Universitas, 2006), 94.

i tym samym wzbogacenie widzialnej rzeczywistości o rzeczywistości wirtualne. Te nie mogą być ani fałszywe, ani prawdziwe, bo one po prostu są i nie odsyłają do czegokolwiek poza nimi”⁶.

W sieci rozmaitych powiązań i wzajemnych wykluczeń znane perspektywy gubią się w pulsującej papce transparentnych widoków. Gubią nawet wtedy, kiedy sztucznie syntetyzowane widoki symulują jawę tak skutecznie, że rysują się oczom jako ujmująco rzeczywiste.

Do zagadnień tych esencjonalnie odniosła się Alicja Kępińska: „Przestrzeń między okiem naturalnym a okiem kamery należy do najbardziej intrygujących obszarów penetracji sztuki. Pojawienie się w historii techniki obrazu fotograficznego, potem elektronicznego i digitalnego uruchomiło lawinę pytań o naturę naszego widzenia, także o naturę fascynujących niezbieżności z widzeniem sztucznym. Pytania te są wyzwaniem dla filozofii, i to w obu jej członach — epistemologicznym i ontologicznym. Są to bowiem — nieustannie wznawiane — pytania o nasze możliwości poznawcze i o ontologię «realności». Czy już jest prawdą teza Baudrillarda, iż rzeczywistością jest to, co się daje adekwatnie zobrazować i co już zostało zobrazowane? Jeżeli tak jest i jeżeli wiemy, że przy nieopanowanym rozwoju techniki i technicznym uzbrojeniu «everymana» to właśnie widzenie sztuczne stanie się naszym widzeniem naturalnym, powstaje pytanie, w jakim sensie można mówić o realności, o obecności, o tożsamości postrzeganych rzeczy i zjawisk. To, co dotąd ujmowaliśmy jako realność, staje się bardzo szybko «realnością uprzednią», a świat, który jawi się po niej, patrzy na nas miliardami sztucznych oczu i sam jest przez nie postrzegany. Człowiek uzbrojony w kamerę jest po trosze człowiekiem cyborgicznym; jest nim również człowiek, na którego kamera zostaje nakierowana. Nasza tożsamość, nasza identyczność także doznaje przekształcenia: również naszą głowę można przy pomocy obrazu medialnego obrócić o sto osiemdziesiąt stopni, jak głowę Meryl Streep (*Death becomes her*). I jest nam z tym do twarzy”⁷.

*

Nadal matematyka — stale i wciąż.

Zakorzeniony w historii kilkuset lat ogląd świata lapidarnie skomentował Władysław Strzemiński: „Bez wyćwiczonej umiejętności tworzenia skompliko-

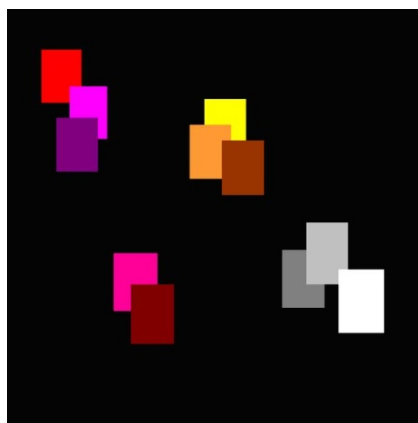
⁶ Lambert WIESING, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Seria: Terminus (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2008), 21.

⁷ Alicja KĘPIŃSKA, wstęp do katalogu *Bezwymiaru iluzji* Jerzego Olka, Czarny Salon BWA, Lublin, 2.1996, s. 3.

wanych konstrukcji matematycznych, bez matematycznej wyobraźni przestrzeni trójwymiarowej, byłoby niemożliwe jej przedstawienie artystyczne⁸. Czy jednak jest to ogląd? Raczej domniemanie.

Erwin Panofsky wyjaśnia: „Ujęcie perspektywiczne matematyzuje tę przestrzeń wzrokową, ale jest ona wciąż konkretną przestrzenią wzrokową, która podlega matematyzacji; jest porządkiem, ale porządkiem zjawisk wizualnych. Ostatecznie pytanie, czy zarzucimy mu, że rozmywa «rzeczywistą rzeczywistość» do przejawów rzeczy widzianych, czy też, że wolne i zarazem duchowe wyobrażenie form unieruchamia w przejawach rzeczy widzialnych, dotyczy tylko kwestii rozłożenia akcentów”⁹.

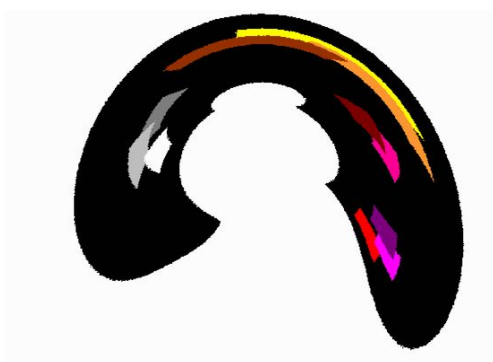
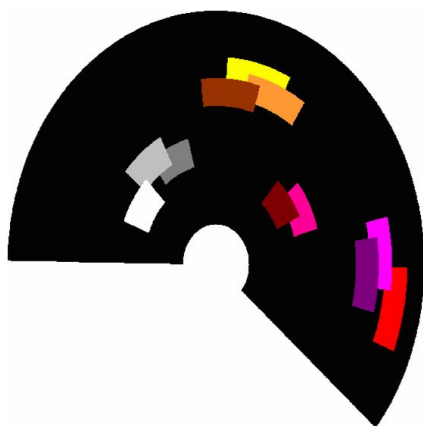
Co czynić dalej? Należy nieustępliwie grać, grać z okiem, wspomagając się matematyczną systematyką, eksperymentując z geometrią. Rezultaty automatyzują się pozornie. Każdy jest do zrozumienia, kiedy rozpozna się użyty do konstrukcji język. W ten sposób starałem się formułować swoje sekwencyjnie kształtowane wypowiedzi, które złożyły się na wystawę *Mapy różnaitości*. Ich fragmentem była seria pokazująca odkształcenia obrazu dokonujące się podczas wielokrotnego zastosowania w komputerze anamorficznego filtra. Problem w tym, że nie ma fizycznie takiego lustra, które by rozszyfrowało anamorfozę z anamorfozy z anamorfozy... Do stworzenia cyklu wykorzystałem lustro na powierzchni walca, w następnych etapach posługując się walcem pączkującym w walcu i tak dalej.



Jerzy Olek, *Pikselowe świecenie*, grafika komputerowa, anamorfozy, Galeria Sztuki, Kłodzko, 2001

⁸ Władysław STRZEMIŃSKI, *Teoria widzenia* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974), 84.

⁹ Erwin PANOFSKY, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, tłum. i oprac. Grażyna Jurkowlaniec, Seria: *Communicare : historia i kultura* (Warszawa: Wydawnictwa UW 2008), 57.



Jerzy Olek, *Pikselowe świecenie*, grafika komputerowa,
anamorfozy, Galeria Sztuki, Kłodzko, 2001

Maurice Merleau-Ponty: „Widzę sąsiedni dom pod pewnym kątem; inaczej widziałbym go z prawego brzegu Sekwany, inaczej od wewnątrz, jeszcze inaczej z samolotu; sam w sobie dom nie jest żadnym z tych wyglądów, ale — jak mówił Leibniz — geometrycznym modelem dla wszystkich tych perspektyw i dla wszystkich perspektyw możliwych, to znaczy nieperspektywicznym kresem, z którego można wywieść wszystkie perspektywy, domem widzianym znikąd. [...] Musimy zrozumieć, w jaki sposób widzenie może wychodzić skądś, z pewnej perspektywy, ale nie daje się w tej perspektywie zamknąć”¹⁰.

Nietypowe odwzorowania ekscytują. Czym bardziej skomplikowane formalnie, tym mocniej angażują odbiór. Artystą o wyjątkowej wyobraźni przestrzennej i znakomitym warsztacie jest Felice Varini. Trzeba być mistrzem stereometrii, żeby osiągać takie rezultaty, jakich francuski artysta ma wiele. Rzutowane przez Variniego na architektonicznie zagospodarowaną przestrzeń proste figury geometryczne, takie jak wiązka linii, koło czy kwadrat, całkowicie wyzwalają się z funkcji przedstawienia. W malowanych instalacjach powierzchnia obrazu i jego płaszczyzna istnieją oddzielnie. Złudzenie płaskiego kompletnego obrazu zachodzi tylko wówczas, kiedy widz patrzy na wszystkie elementy składowe z właściwego miejsca. Spełnia się wtedy *trompe-l'œil*. Z każdego innego miejsca precyzyjnie wykreślone na różnych powierzchniach i płaszczyznach wnętrza części obrazu rysują się oczom oddzielnie. Pierwotna jedność formalna i wizualna spójność pozornie płaskiego obrazu rozpadają się. Pryska złudzenie.

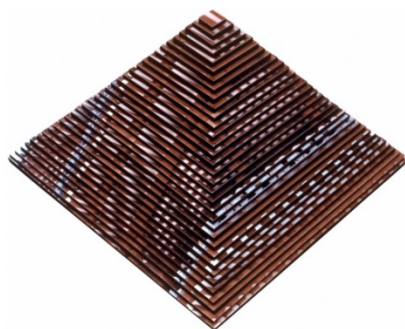


¹⁰ Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia percepcji*, tłum. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński (Warszawa: Altheia, 2001), 85–86.



Felice Varini, *8 cercles excentriques n°1*, Galerie Jennifer Flay, Paryż, 1998,
fot. André Morin

Cechą charakterystyczną wielu inscenizacji anamorficznych jest kształtowanie elementami kreowanej struktury fałszywych przestrzeni. Wartością samą w sobie jest optyczna interakcja, jaka zachodzi między powierzchnią anamorficznego lustra a głębią iluzyjną widoczną w samym odbiciu. Anamorfozy płaszczyznowe spopularyzował *street-art*. Stosunkowo często spotkać się można z anamorfozą walcową. Niezwykle rzadkie są natomiast anamorfozy, które właściwy obraz mają odbity na lustrzanej powierzchni kuli. Geometrycznie, w odróżnieniu od walca, stożka i ostrosłupa, konstrukcja kuli nie została dotąd opracowana. Znane obrazy komponowane na kuli, takie jak grafiki Mauritsa Cornelisa Eschera, powstały z natury.



Jerzy Olek, *Kult krawędzi: pagoda*, obiekt, 2005

Jeszcze na inny aspekt omawianego zagadnienia zwraca uwagę Jurgis Baltrušaitis: „Anamorfoza nie jest odchyleniem od normy, w którym rzeczywistość zostaje ujarzmiona przez wizję umysłu. Jest optyczną sztuczką, w której to, co widzialne, przesłania to, co rzeczywiste. Elementy tego systemu są ze sobą przemyślnie powiązane. Perspektywy przyspieszone i spowolnione wstrząsają naturalnym porządkiem, nie niszcząc go. Perspektywa anamorfotyczna unicestwia go tymi samymi środkami, stosowanymi w sposób skrajny. [...] Oparta na precyzyjnym mechanizmie struktur wizualnych i intelektualnych, anamorfoza, perspektywa matematycznie odkształcona, nie przestaje ludzić”¹¹.

*

Od lat pozostaję w kręgu współzycia i ścierania się obrazu i słowa. Nie zapominam maksym sformułowanych przez wybitnych myślicieli. I tak na przykład:

– Jean Baudrillard uważał, że prawdziwa obecność to obecność samego obrazu, gdyż zniknęła różnica między rzeczywistością a jej przedstawieniem.

– Hans-Georg Gadamer stwierdził, że obraz eksponuje własny byt, aby pozwolić być temu, co odwzorowane.

– Maurice Merleau-Ponty z kolei: percepcja jest myśleniem postrzegania.

– Ludwig Wittgenstein: relacji między zdaniem a stanem rzeczy nie sposób wyrazić, można ją jedynie „pokazać”.

– Roland Barthes: widmowość sztuki i nieuchwytny charakter obrazu zakłada udział intelektu, wzbogacenie o inne wrażenia — wymaga rozszerzenia pojęcia obrazu.

– I znowu Wittgenstein: granice mojego języka wyznaczają granice mojego świata.

– I ja do siebie: co zjawia się pierwsze — słowo czy obraz?, co czym się syci i co wyraża?, w jakim zakresie wizualność, którą się zajmuję jest przekładalna na język werbalny?

I jeszcze pojawia się — retoryczne przecież — pytanie: Jakie perspektywy orzeka i jakie obiecuje cała ta konfiguracja bezwymiarowa w swoich kolejnych odsłonach ukazujących abstrakcyjne derywaty geometrii wymykające się jednoznacznym przyporządkowaniom?

Zajmuję się komunikacją wizualną, lecz nie poprzestaję tylko na obrazie. Bywa, że zadaję sobie zasadnicze pytania. Tak w 2006 r. powstał cały ich zbiór.

¹¹ Jurgis BALTRUŠAITIS, *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, tłum. Tomasz Stróżyński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009), 7–8.

Dlaczego dlaczego?

Dlaczego ciągle zadaję sobie pytanie „dlaczego”?

Myślę, że z nadmiaru stale obecnych wątpliwych obecności, dyskusyjnych bytów, tworów istniejących chwilowo dzięki wizualno-pojęciowej umowie lub fałszywej egzystencji pseudoobecności i nie-obecności.

Także z powodu nieosiągalnego marzenia o znalezieniu esencji, zagubionej w wielokształtnej rzeczywistości, tłumiącej to, co pomyślane i idealne.

Dlaczego stale rozbijam przestrzeń, by znów uparcie ją scalać?

Dlaczego wiedząc, że jej jedność skazana jest na przypadkowość, nie-znużenie ją odradzam?

Dlaczego wszystko, czym pragnę zawładnąć i co chcę oswoić, jest zarazem racjonalnością i przypadkiem?

Dlaczego przestrzeń dezorganizuję, przemieszczając jej wyznaczniki i tłumiąc w ten sposób jej czytelny sens? — Z potrzeby wypowiedzania się poprzez tradycję przeciwko niej?

Dlaczego, ulegając mistyfikacjom, natychmiast je demistyfikuję? — Ze sprzeciwu dla jednej jedynej odpowiedzi? Z niechęci dla jednoznacznych kwalifikacji?

Dlaczego tak silnie zakorzeniona jest we mnie (z moją skłonnością do konstruowania) chęć operowania anarchicznymi, więc w efekcie destrukcyjnymi wymiarami?

Dlaczego powtarzam się w wystawowych aranżacjach, zarazem je różnicując? — Z konieczności repetycji różnic? Z pragnienia różnicowania powtórzeń? Z uwagi na milczącą zgodę na wielość sensów każdego przedstawienia? Z przymusu poddania się niepohamowanemu procesowi odsłaniania się obrazów? Z powodu uświadomienia sobie odsyłania nas przez nie do nieprzewidywalnych znaczeń? Z daremności próby ustalenia ich początku?

Dlaczego coraz głębiej pogrążam się w porządku spontaniczności?

Dlaczego...?

Dlaczego uciekam z terroru tautologii? — Z powodu ubogiej analogii formułowanych w jej obrębie wypowiedzi? Przez wzgląd na marzenie o odnalezieniu drogi do esencjonalności?

Dlaczego, ześrodkowując swoją aktywność na Jednym, rozprzestrzeniam jego kolejne odsłony, inaczej za każdym razem wpisując je w zastane wnętrza — zupełnie tak, jakbym kierował się niezaspokojonym pragnieniem restaurowania wciąż na nowo niezadowolającej obecności?

Dlaczego ulegam figurom a-sensownym?

Dlaczego pochłania mnie posługiwanie się znakami, które utraciły swój znaczeniowy kształt? Dlaczego intryguje operowanie znaczącym, pozbawionym określonego znaczonego? — Czyżby frapowało mnie budowanie struktur o charakterze czysto retorycznym?

Dlaczego szczególnie bliska jest mi „wytwórczość”, pojmowana jako system różnic?

Dlaczego stale ocieram się o samoobalający charakter swojej twórczości, coraz wrywając ją ze zwątpień i rezygnacji?

Dlaczego owa twórczość ewoluuje — ciągle, i nadal?

Dlaczego popada w niedefiniowalność, uwikłana w liczne nierozstrzygalniki?

Dlaczego rozstrzygającym w jej przejawach okazuje się to, co będąc na marginesie, nie jest bynajmniej marginalne?

Dlaczego satysfakcjonuje mnie prowizoryczność? — Z pragmatycznych względów?

Dlaczego akceptuję chwiejny w istocie ład i anarchiczny porządek w powoływanej do istnienia sferze wizualnej? — Z chęci ukazania przejściowej stabilności wszelkich przedstawień?

Dlaczego legalizuję fikcję, operując przemiennie jej rozświetlaniem i zaciemnianiem?

Dlaczego pochłania mnie otchłań całkiem-innego, jego nieskończona inność?

Dlaczego własne odsłanianie służy mi do skrywania siebie?

Dlaczego, jak „dlaczego”, to od razu dla czego, skoro „dlaczego” nie zawsze musi odnosić się do czegoś konkretnego, kierując do tego nieograniczenie pojemnego, które opiera się wszelkim objaśnieniom i jest odporne na próby definiowania?

Czyżby istota moich wypowiedzi rzeczywiście sytuowała się poza słowem? A jeżeli słowami obarczona, znaczeniową kwintesencję zawierającą w tytule *Bezwymiar iluzji*, to nieuchronnie musi być zdana na nienazywalną możliwość Nazwy.

*

„Widzę, co sobie myślisz”. Powiedzenie to ma swój głęboki sens. Wskazuje na nierozzerwalny związek postrzegania i myślenia.



Jerzy Olek, *Bezwymiar iluzji*, technika mieszana,
Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław, 1993, fot. Jerzy Olek

BIBLIOGRAFIA

- ARENDR, Hannah. *Myślenie*. Tłum. Hanna Buczyńska-Garewicz. Seria: Nowy Sympozjon, Warszawa: Czytelnik, 1991.
- ARNHEIM, Rudolf. *Sztuka i percepcja wzrokowa*. Tłum. Jolanta Mach. Warszawa: WAiF 1978.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*. Tłum. Tomasz Stróżyński. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.
- BARROW, John D. *Księga nieskończoności*. Tłum. Tomasz Krzysztoń. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2008.
- BARTHES, Roland. *Światło obrazu*. Tłum. Jacek Trznadel Warszawa: Aletheia, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *Spisek sztuki*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2006
- BAUDRILLARD, Jean. *Symulakry i symulacja*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, Warszawa 2005.
- BELTING, Hans. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Tłum. Mariusz Bryl. Kraków: Univeritas, 2007.
- BOGDANOWICZ, Piotr. *Człowiek i przestrzeń. Kultura przestrzeń sztuka*. Warszawa: WSiP, 1997.
- BRACH-CZAJNA, Jolanta. *Blony umysłu*. Warszawa: Sic!, 2003.
- COVENEY, Peter, i Roger HIGHFIELD. *Granice złożoności. Poszukiwania porządku w chaotycznym świecie*. Tłum. Piotr Amsterdamski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1997.
- DERĘGOWSKI, Jan B. *Oko i obraz — studium psychologiczne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1990.

- DERRIDA, Jacques. *Prawda w malarstwie*. Tłum. Małgorzata Kwietniewska. Seria: Eseje o Sztuce, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003.
- ECO, Umberto. *Dzielo otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłum. Alina Kreisberg, Krzysztof Żaboklicki, Jadwiga Gałuszka i Lesław Eustachiewicz. Warszawa: W.A.B., 1994.
- ELIADE, Mircea. *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*. Tłum. Magda Rodak i Paweł Rodak. Warszawa: Aletheia, 1998.
- GOMBRICH, E[rnst] H[ans]. *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*. Tłum. Jan Zarancki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- HELLER, Michał. *Nauka i wyobraźnia*. Kraków: Znak, 1995.
- HOCKNEY, David. *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*. Tłum. Joanna Holzman. Kraków: Universitas, 2006.
- JAKUBOWICZ, Michał. *Rozchodzenie się w przestrzeni wielowymiarowej*. W: katalog *Neokomplex symplexu*, Galeria Sztuki pARTer, Kłodzko 2009.
- KĘPIŃSKA, Alicja. Wstęp do katalogu *Bezwymiaru iluzji J. Olka*. Czarny Salon BWA, Lublin 1996.
- LORENC, Iwona. *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001
- MALEWICZ, Kazimierz. *Wiersze i teksty*. Warszawa: Open, 2004
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia percepcji*. Tłum. Małgorzata Kowalska i Jacek Migański. Warszawa: Aletheia, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Widzialne i niewidzialne*. Tłum. Małgorzata Kowalska. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1996
- OLEK, Jerzy. „Aby widzieć, trzeba wiedzieć”. W: Ewa DOBIERZEWSKA-MOZRZYMAS i Adam JEZIEŃSKI (red.), *Przyroda, ekologia, kultura*. Seria: Studium Generale. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012, s. 283–298
- OLEK, Jerzy. „Czy przestrzeń...”. W: Katalog *Komplex symplexu*, Galeria Sztuki KOK, Kłodzko 2000.
- OLEK, Jerzy. „Piramidalnie...”. Katalog wystawy *Piramidalnie*, Galeria Szyperska, Poznań 2008.
- PANOFSKY, Erwin. *Perspektywa jako „forma symboliczna”*. Tłum. i oprac. Grażyna Jurkowlaniec. Seria: Communicare: historia i kultura. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- PENROSE, Roger. *Cienie umysłu*. Tłum. Piotr Amsterdamski. Poznań: Zysk i S-ka 2000
- STRZEMIŃSKI, Władysław. *Teoria widzenia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974.
- USPIENSKI, Piotr Demianowicz. *Czwarty wymiar. Przegląd ważniejszych teorii i prób zbadania dziedziny niezmiernego*. Tłum. Hanna Prosnak. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2001.
- WIESING, Lambert. *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Seria: Terminus. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2008.

MYŚLENIE WIDZENIA

Streszczenie

Świadomy odbiór dzieł sztuki zawsze wymagał ze strony widza odpowiedniego przygotowania. Z czasem potrzeba wyspecjalizowanej kompetencji odbiorcy stała się wręcz niezbywalna, co szczególnie nasiliło się w pierwszych dekadach XX wieku, kiedy to niezwykle skomplikowały się narracje wizualne, formułowane za pośrednictwem wyrafinowanych języków. Przyczyniła się

do tego w znacznym stopniu abstrakcja, która niosła powstającymi w jej obrębie formami zupełnie nowe sensory. Skończył się czas dosłownej referencyjności. Sztuka przestała być prostym zwierciadłem, odbijającym zrozumiale dookolną rzeczywistość.

Słowa kluczowe: światło; widzenie; oko; figury niemożliwe; kody; symbole; znaki; sztuka; fotografia; przestrzeń; perspektywa.

THOUGHTFUL SEEING

Summary

Conscious reception of works of art has always required adequate knowledge on the part of the viewer. With time, the need for specialized competences of the viewer has grown more and more essential. This process was particularly intensified in the first decades of the 20th century, when visual narratives, formulated through sophisticated languages, became extremely complicated. One of the most responsible factors in this respect is abstraction, because the forms it created carried completely new meanings. Thus the time of literal referentiality has come to an end. Art has ceased to be a simple mirror reflecting the surrounding reality in a comprehensible way.

Keywords: light; seeing; eye; impossible figures; codes; symbols; signs; art; photography; space; perspective.