

Jerzy Olek

W czym jestem i dokąd idę?

Zagłębiając się coraz bardziej w niewymierną problematykę, a zajmuję się nią od ponad dziesięciu lat, zastanawiam się nieraz, skąd do obecnych realizacji przyszedłem, gdzie znajduję się teraz i dokąd zmierzam. Błądzą wówczas pośród meandrów zwątpień, niezmiennie dochodząc do wniosku, że nie mam wyboru. A to dlatego, iż wszedłem w coś, co wyznaczając rytm moich działań, zdaje się decydować za mnie. Czyli to nie ja obmyślam i aranżuję kolejne plany zdjęciowe, lecz to one powodują mną. Przy czym mniej chodzi tu o stosowane metody czy wypracowaną stylistykę, a bardziej o uzależnienia ideowe i artystyczne.

Czytając wypowiedzi o innych artystach, nieraz znajduję w nich stwierdzenia zadziwiająco adekwatne do tego, co sam robię. Są to jak gdyby historyczne prologi do moich zmagania z tematem i tworzywem. W zdaniu Paula Signaca o impresjoniście, Henrim-Edmondzie Crossie, jako o „chłodnym, metodycznym myślicielu, a zarazem dziwnym, zadreżającym się marzycielu” dostrzegam wyraźne podobieństwo do własnej postawy. Być może powinienem odnieść również do siebie słowa Rogera Frya, angielskiego krytyka, autora terminu „postimpresjonizm”, charakteryzującego w taki oto sposób Georgesa Seurata: „Precyzyjnego i szczegółowego Seurata nigdy nie opuści jego geometryczna pasja. Osaczy go wkrótce całkowicie, zamknie w obrębie swych granic tak, że nie będzie już umiał odnieść się do innych poza przestrzennymi i geometrycznymi relacjami”. Jakby na usprawiedliwienie tłumaczę sobie, że dla mnie geometria jest tylko językiem, pozwalającym sprowadzać do prostego modelu skomplikowanie przestrzennej struktury świata.

Możliwości ogarniania i interpretacji wielorakich przejawów rzeczywistości są praktycznie nieograniczone. Jedną z nich jest zdanie się na wizualność, której do końca przecieć nie ufamy. Stąd poznawanie za pośrednictwem oka bywa tak intrygujące. Dokonuje się ono na wiele różnych sposobów, raz biegnąc drogą intuicji, kiedy indziej wnikliwej analizy. Te potoczne doświadczenia, a zwłaszcza przemyślenia, będące ich rezultatem, prowadzą do uogólniającej refleksji, która buduje światopogląd.

Światopoglądy bywają jednak mocno zindywidualizowane i stale się zmieniają. To zrozumiałe, jeśli się zważy, że świadomość kształtowana jest nie przez świat realny, lecz wyobrażony.

W podważaniu ustalonych tradycją reguł widzenia istotny udział mają artyści, którzy, dokonując dogłębnych analiz wrażeń wzrokowych, nieustannie modyfikują owe reguły.

Był wśród nich Paul Gauguin, z jego syntetyzmem, polegającym na takim zespalaniu kształtu i barwy, by **imitację** mógł zastąpić **ekwiwalent**. Należał też do nich Paul Cezanne, rezygnujący z iluzjonistycznego ujmowania przestrzeni na rzecz ostentacyjnie spłaszczonej powierzchni o wyrazistej, stabilnej strukturze. W ślad za nim z iluzjonistycznych metod zrezygnowali również Georges Braque i Pablo Picasso, we wczesnym okresie kubizmu silnie akcentujący płaską powierzchnię obrazu i uważający obraz za obiekt sam w sobie, a nie jedynie złudzenie.

Ciekawy pogląd na twórczość Picassa ma Abe Kobo, który dopatruje się w jego obrazach symptomów sztuki analogowej, przeciwnej schematom cyfrowym. Konstruuując swój analogowo-cyfrowy model powiada, że natura świata jest analogowa i dopiero specyficzne widzenie rzeczywistości przez człowieka, patrzącego na świat w sposób wybiórczy i fragmentaryczny, prowadzi nieuchronnie ku cyfrowej percepcji dostrzeganego stanu rzeczy. W miejsce widzenia otaczającej nas rzeczywistości w szerszej perspektywie coraz częściej pojawia się wąskie o niej myślenie, myślenie za pomocą cyfr — bez wątplenia precyzyjne, lecz jednocześnie bardzo zawężające horyzont. Słowem, wiedzę analogową zaczyna wypierać fachowość cyfrowa. Powoduje to oddalanie się człowieka od natury i poddawanie zimnemu materializmowi, będącemu rezultatem powszechnej i wszechstronnej komputeryzacji życia. Ale wracając do Picassa: Kobo uważa, że jego malarstwo, kreując nowy realizm, doprowadziło do destrukcji kanonu realizmu informacyjnego, a więc cyfrowego. Ów nowy realizm to realizm właśnie analogowy — zgodny z prawdziwą naturą rzeczy, spełniający się na poziomie wyższym niż tradycyjny, jako że operujący zarówno tym, co realne, jak i tym, co nierealne. Wprawdzie sprawia wrażenie oderwanego od rzeczywistości, jednak w istocie lepiej niż zmysły ujmuje naturę rzeczy. Japoński pisarz twierdzi, że ten prawdziwszy realizm jest efektem syntezy, zrodzonej z tezy cyfrowej i analogowej antytezy.

I na tym tle fotografia, z jej mimetycznymi dylematami. Fotografia, która dokonała przewrotu w wizualnym stosunku człowieka do świata, w znacznym stopniu eliminując wizualność zwykłego postrzegania. Fotografia rozmiijająca się z prawdą i grzesząca uwodzeniem. Z premedytacją kreująca pozór. Wykalkulowany.

Fotografia w niej i bez niej. Zatem fotografia bez fotografii. Fotografia jako fantom aprzestrzenny. Jako przestrzeni zdawkowy miraż. Zdawkowy wobec niej: przestrzeni i... występujący zamiast.

W swoich artystycznych rozważaniach na temat przestrzenności posługuję się szczęściem jako jej uproszczonym, konwencjonalnym modelem i symbolem zarazem. Model ten poddaję wielorakiej obróbce, by móc o przestrzeni wypowiadać się na różne sposoby. Gdybym jednak wyniki moich doświadczeń chciał pokazać pszczołom, one w ogóle by ich nie odebrały, gdyż takie formy, jak kwadrat czy koło, jako do niczego im niepotrzebne, są po prostu dla nich niewidzialne. Doskonale za to spostrzegają kształty, z wyglądu przypominające formy kwiatowe, co udowodnił Karl von Frisch. Być może ja — odwrotnie — widzę kwadraty, a nie widzę kwiatów.

Co to jednak znaczy „widzieć”? Czy „widzieć” ma zarazem oznaczać „rozumieć”? Ale co rozumieć? Rozumieć „widziane” czy pojmować także „widzenie”?

André Malraux uważał, iż artysta posługujący się wybranym narzędziem winien mieć pełną świadomość uwarunkowań owego posługiwania. Dlatego zalecał „podbijanie” używanego środka przekazu. A że pierwszym z nich jest oko...

O niektórych jego predyspozycjach, ale i zahamowaniach, tak oto pisał w odniesieniu do malarstwa Kandyńskiego:

„jeżeli niedostatecznie wykształcone oko (co jest organicznie związane z psychiką) nie umie odczuwać głębi, to nie będzie w stanie uwolnić się spod działania materialnej powierzchni i nie będzie zdolne do penetracji niematerialnej przestrzeni. Prawidłowo wyćwiczone oko musi posiadać raz zdolność widzenia potrzebnej w obrazie płaszczyzny, raz znów abstrahowania od niej, gdy kompozycja rozwija się raczej w przestrzeni. Prosty zespół linii może być w końcu traktowany w dwojaki sposób: albo on i płaszczyzna stają się jednością, albo leży on swobodnie w przestrzeni. Ściśle przylegający do płaszczyzny punkt jest w stanie uwolnić się od niej i «unieść» w przestrzeni.

Jasne jest, że przekształcenia materialnej przestrzeni i ogólny charakter zestawionych z nią elementów muszą mieć pod niektórymi względami bardzo poważne następstwa. Jednym z najważniejszych jest różnica w odczuwaniu czasu: przestrzeń jest identyczna z głębią, a więc również z idącymi w głąb elementami. Nie przypadkiem określiłem przestrzeń powstającą przez dematerializację jako «nie dającą się zdefiniować» — jej głębia jest koniec końców iluzoryczna i dlatego nie daje się dokładnie mierzyć. Czas nie może w takich wypadkach znaleźć wyrazu liczbowego i wobec tego będzie mógł współdziałać tylko relatywnie. Z drugiej strony iluzoryczna głębia jest, z malarskiego punktu widzenia, realną głębią i na skutek tego wiąże określoną, choć nie dającą się mierzyć, ilość czasu potrzebnego do oglądania idących w głąb elementów formy. A więc: przekształcenie się materialnej PO [powierzchnia obrazu — przyp. mój] w nieokreśloną przestrzeń daje okazję do powiększenia wymiaru czasowego”.

Kiedy głębia z płaszczyzny wydobywa przestrzeń, wyzwala w oku widza szereg ulotnych wrażeń. Granice owych wrażeń nierzadko zacierają się. Tak jakby, zależąc od siebie, wzajemnie się stwarzały. Imaginatywne otwieranie płaszczyzny na przestrzeń i ponowne przechodzenie przestrzeni w płaszczyznę w pewnym sensie ujednocila jedno i drugie, co nie znaczy, iż tracą one istnienia oddzielne. Przypomina to wschodnie rozumienie podziału na dwie części, które stanowią harmonijną całość. Wszak percepcja płaszczyzny i wynikające z niej wrażenie przestrzeni nie egzystują odrębnie. Nie pozostają też względem siebie w opozycji. Uczestnicząc w sobie, są komplementarne i sobą uwarunkowane.

Przez buddyzm dualizm nazywany jest ułudą, z której wyzwala osiągnięcie Jedni, mogącej doprowadzić do zachwiania podstawami powszedniego doświadczenia. Jest zatem do pomyślenia wyrwanie się z beznadziejnego uwikłania we względności rzeczy, uwikłania w to, co powierzchowne. Służą temu koany, pozwalające przekroczyć dualizm zmysłów i zsyntetyzować go.

Żyjący w szóstym wieku Fudaishi napisał:

Wędruję z pustymi rękoma, lecz spójrzcie — trzymam w nich łopatę;
 Idę na piechotę, a przecież jadę na grzbiecie wołu;
 Kiedy przechodzę mostem,
 Oto woda nie płynie, ale płynie most.

Moje własne potyczki z niezrozumieniem na ogół kończą się konkluzją, iż należy uciec przed tyranią logiki. Przypominają mi się wtedy słowa Daisetz Teitaro Suzukiego (*Wprowadzenie do buddyźmu zen*, Czytelnik 1979):

„Na ogół zdanie «A to A» ma wartość absolutną, a twierdzenie «A to nie-A» lub «A to B» jest nie do pomyślenia. Nigdy nie zdołaliśmy przezwyciężyć tych ograniczeń rozumu, zbyt silnie się nam one narzucały. Lecz oto Zen oświadcza, że słowa to tylko słowa i nic więcej. Gdy słowa przestają odpowiadać faktom, czas rozstać się z nimi i powrócić do faktów. Zen zajmuje się faktami, a nie ich logicznymi, ujętymi w słowa, stronicznymi i ułomnymi wyobrażeniami. Duchem Zenu jest prostota i bezpośredniość”.

Jeżeli słowa „płaszczyzna” i „przestrzeń” zastąpić ich obrazami lub owych obrazów wyobrażeniami, pojawi się dylemat, co uznać należy za fakty. Czy owe przenikania i równoczesności, które widoczne są jedynie na fotograficznym papierze i które nie odpowiadają ani definicji „płaszczyzny”, ani „przestrzeni”, czy też wszystko to, co nam się przy patrzeniu imaginuje? Być może jedynie w tym drugim wypadku można mówić o następującym przez ujednoczenie zjednoczeniu. Powiada się, iż celem dyscypliny zenu jest zdobycie nowego punktu widzenia, z którego oglądałoby się istotę rzeczy. Co w takim razie tutaj jest istotą? Synteza wizualno-wrażliwość?

Jeszcze raz odwołuję się do Suzukiego, który w taki oto sposób tłumaczy sens japońskiego terminu, oznaczającego medytację: „Zazen, podobnie jak jego sanskrycki odpowiednik dhjana, oznacza tyle, co siedzieć ze skrzyżowanymi nogami w stanie spokoju i głębokiej kontemplacji; słowo «dhjana» pochodzi od rdzenia dhi, oznaczającego «postrzegać», «rozmyślać nad czymś», «skupiać na czymś myśli». Z kolei dhi jest być może etymologicznie spokrewnione ze słowem dha, «trzymać», «zachowywać coś», «utrzymywać». Dhjana oznacza zatem zebranie myśli, którym nie wolno zbroczyć z właściwej ścieżki, inaczej mówiąc, oznacza ona koncentrację umysłu na jednym jedynym temacie rozmyślań”. „Postrzegać” i „utrzymywać”, wpatrywać się i utrwać, zaglądać w głąb i w płaskim zapadać, wydobywać na jaw coś, co istnieć nie musi wcale. Słowem, bezwymiernie się iluzjonizować. W poszukiwaniu czego? Wolności postrzegania i niezależności myśli? Sensu trwania i jego odniesień? Sztuki?

Mistrzowie zen uważają, że im mniej w danym utworze zostało powiedziane, tym silniejsze wzbudza on uczucia. Z tego powodu ceni się w obrazie pustą przestrzeń, a w wierszu ciszę. To dzięki nim umysł może pozwolić sobie na milczenie, czyli na zbawienne unikanie myśli o czymś konkretnym. W tradycji zen sztuka nie ma przedstawiać, lecz być samym przedstawieniem. W odróżnieniu od „sztucznej” sztuki europejskiej sztuka według reguły zen ma być sztuką nie-sztuczności, a drogą do jej osiągnięcia — „kontrolowany przypadek”. Z kolei technika artystyczna ma realizować się jako dyscyplina w spontaniczności i spontaniczność w dyscyplinie. Odnosząc powyższe obwarowania do zagadnienia przedstawiania przestrzeni, należałoby stwierdzić, że nieprzestrzenność pustej przestrzeni otwiera oczyszczony umysł na spotkanie z nią we wszelkich możliwych postaciach, przejawiających się w nieogarnionej mnogości wymiarów.

Uważa się, że percepcja jest bezpośrednim dostrzeżeniem struktur rzeczywistości — w jej wszelkich przestrzennych uwikłaniach. Czymże jednak jest, gdy patrzymy na obraz uproszczony: na płaski obraz świata? A czym wówczas, gdy ów obraz jest sztucznie wykreowany, będąc rodzajem płaskiej sztuki, a więc sztuki płaszczyzny, by użyć określenia Kandińskiego? W zasadzie wszystko zależy od punktu widzenia i przyjętej perspektywy. W końcu percypujemy to, co nas interesuje, lub to, co jako jedyne jest nam dane, kiedy zostajemy pozbawieni możliwości wyboru. Jedną ze skrajnych sytuacji opisuje Abe Kobo w *Mężczyźni w pudełku*. Jest to sytuacja z pogranicza schizofrenii. Sytuacja kogoś, kto

widząc, sam nie jest widzianym, gdyż zamknięcie w pudełku uwalnia go od oglądania przez innych. Obserwując zdarzenia zewnętrzne oraz ich projekcję na zajmowane wnętrza, odnosi wrażenie, że widziane obrazy przenikają się i że prawdziwe zaczyna stawać się pozornym, a pozorne przeistaczać w prawdziwe. Zupełnie tak, jakby dwie strony lustra przestały być rozdzielne, powodując zlewanie się widoku rzeczywistego z obrazem fałszywym, sugerując tym samym, że ich cechy są niemal identyczne. Opisany przez Kobe świadomej obecności człowieka w pudełku przywołuje na myśl wirtualną rzeczywistość, nazwaną przez Stanisława Lema fantomatyką. Jest to zarazem doskonały przykład relatywizacji osobowości.

I znów, z całą natarczywością, powraca pytanie: co ja właściwie swoim *bezwymiarem* orzekam? Czy mówię o faktach, czy też opisuję stany domniemane, a może mnogością powoływanych do istnienia obrazów wyrażam jedynie swoje emocje? Cóż, że wierzę w sens poszukiwania niepodważalnego, absolutnego ładu, skoro uprawiam sztukę zagubionego porządku. Owszem, staram się trzymać przyjętych algorytmów, kiedy przekształcam kolejne „wyrażenia” wizualne na drodze powtarzania przeprowadzonych wcześniej konstrukcyjnych działań, jednak niezależnie od stosowanych rozwiązań cały czas pozostają na obszarze swoistej nierozstrzygalności, na terenie wielości nieokreślonych przedstawień i dotkliwie uświadamianej fikcji całego przedsięwzięcia. I ta ciągła wątpliwość: czy i jaka jest egzystencjalna zasadność symulowanych konstruktów?

Wikłając się w żywioł fikcji, popadam w coraz większą otchłań urojonych obecności. Raz po raz umyka mi sens, kiedy dokonuję wizualnych analiz przestrzeni: niejednoznacznych w swym kształcie, przez co nieodgadzionych. Z perspektywy przestrzeni mi znanej te inne wydają się nieuchwytnie. Ale nie zaprzestaję prób ich przywoływania, choć moje starania mogą okazać się bezskuteczne. Swoista niecelowość podejmowanych działań bynajmniej nie ogranicza potrzeby ciągłego obcowania ze stale rozbudowywanym tekstem obrazowym, z jego poetyką niejasnych metafor, z całą metafizyką podejrzanych obecności. Wiem, że wygląd i istota nie są tym samym, lecz mimo to uporczywie próbuję poznać naturę różnych przestrzeni, poprzez odwzorowane na płaszczyźnie ich — ewentualne — modele, bez odrzucania zjawiskowej warstwy owych obiektów. Wszak ich obrazowością przychodzi mi zajmować się w pierwszym rzędzie.

Pocieszam się, że z moich intuicyjnych geometrii, improwizowanych wizualnie, wyczytać można — o ile nie więcej, to przynajmniej — nieokiełznany formalizm, z jego nie-spójnymi, choć konstrukcyjnie zależnymi modelami. Biorąc swój początek z tego, co istnieje, zmierza w nieznanne, spełniając się dzięki nieścislemu myśleniu. Mimo to ufam, iż rosnąca mnogość moich *bezwymiarowych* iluzji, mając początek w przedmiotowych konkretach, może być w szerokim sensie pogładowa, przy respektowaniu zasady: Poglądowość matematyka jest niekoniecznie natury czysto przestrzennej lub tylko zmysłowej, jak to się niekiedy przyjmuje; stanowi ona raczej pewną znajomość stosunków, jakie zachodzą pomiędzy obiektami matematycznymi, i może być wsparta o b r a z a m i n a j r o z m a i t s z e g o r o d z a j u . Sformułowała ją grupa francuskich uczonych, która prace matematyczne publikowała w latach 30. pod pseudonimem Nicolas Bourbaki. Żłudne przestrzenności, które miniobrazami sugeruję, zdają się zatem spełniać w strefie „pomiędzy”, będąc nie tyle w obrazach, co poza nimi: między nimi. A ponieważ wspomniana „poglądowość” ma obrazowe podłoże, niekoniecznie musi być abstrakcyjna.

Myśli o konstruktywności nie opuszczają mnie.

Myśli, płynące wartkim potokiem skojarzeń i domysłów.

Myśli, dotyczące kreatywnej konstrukcyjności sztuki, dalekiej wprawdzie od reguł konstruktywnej teorii matematycznej, ale jak ona czerpiącej z logiki intuicjonistycznej — czujnej i krytycznej.

Myśli na temat konstruującej wyobraźni i dekonstrukcyjnych realizacji.

Myśli, skupione na dekompozycjach umysłowych i strukturyzującym wychodzeniu z destrukcji.

„Element konstruktywnego wynalazku, twórczej intuicji, nie poddaje się jakiemś dostatecznie prostemu sformułowaniu filozoficznemu. Niemniej jednak pozostaje on jądrem każdego osiągnięcia matematycznego, nawet w dziedzinie najbardziej abstrakcyjnej” — napisali matematycy: Ryszard Courant i Herbert Robbins. Zatem element ów nie ulega dyktatowi filozofii. A jak jest w sztuce? Podobnie, jako że i ona od filozofii chce być niezależna, starając się nie ulegać nawet sobie. Dzięki temu jest wolna, lecz zarazem w swej wolności przewrotna.

Wyjaśniając tajniki teorii mnogości Georga Cantora Hermann Weyl stwierdził, że nie ma zasadniczej granicy między skończonym a nieskończonym. Czyż owo spostrzeżenie, jeszcze dobitniej niż do mnogościowych teorii matematyki, nie odnosi się do zbioru „sztuka”? Do jej rozciągniętych artykulacji, bez (jasnego) początku i (nieprzewidywalnego) końca? Do przywoływania myślanego obiektu i jednoczesnego demontowania go — by nie usadowił się trwale, zamykając tym samym drogę myśleniom innym? Proces twórczy staje się przez to nieskończonym, stwarzając nieograniczone możliwości konstrukcjom pojęciowym, a przy tym nie prorokując żadnego kresu. Będąc zdany na nieustanne rozszyfrowywanie znaczeń składających się nań elementów, zapewnia każdemu poddawanemu interpretacji zdarzeniu i każdemu powstałemu w jego rezultacie obiektowi wielość sensów. Gwarantuje *continuum*, czyli coś, co bez czynności nieustannego podziału, trudne jest do zrozumienia. Podstawową myśl konstruktywistycznej teorii niestacystycznego *continuum* sformułował starożytny myśliciel grecki Anaksagoras z Klazomeny: „W każdej rzeczy małej jest rzecz jeszcze mniejsza, lecz nie ma w niej rzeczy najmniejszej, gdyż to, co istnieje, nie może zniknąć nawet przy najdalej posuniętym podziale”. Wynika z niej, że pojedyncze elementy continuum nie tyle istnieją, co p o w s t a j ą . Powstają w ciągłym procesie zmian i podziałów, stale wzbogacając zbiór — nieustająco rosnący. Zbiór, który zgodnie z poglądem Cantora przyjęło się uważać za „zestawienie w pewną całość różnorodnych przedmiotów naszej obserwacji lub naszego myślenia”.

Gromadzę i ja swoje cząstki „Bezwymiaru iluzji”, który okazuje się — scalającym wszelkie „kontynuacje”, „rozwinęcia”, „przypisy” i „aneksy”: nie tylko wizualne — ośrodkiem wolnego stawania się. Innymi słowy, nadal powiększam zbiór. Zachłannie. Czynie to, sześcianując wymykającą mi się przestrzeń. Konwencjonalnie i nieoczekiwanie.

Jak długo będę w stanie robić to jeszcze? I na ile — już znanych i na nowo odkrywanych — sposobów?

Josef Moucha w liście przysłanym mi z Pragi zapytał: „Kolik už ma Bezwymiar numerow?” Nie wiem. Gubię się w ich mnogości. Idące w tysiące szkice i realizacje stały się nieprzeliczalne. Za to na pewno będą miały swój koniec. Albowiem nieskończoność wyboru jest faktycznie skończona. Nie tylko moja. Wszelka. Egzystencjalnie i pojęciowo. Faktycznie i filozoficznie. „Nie istnieje żadna rzeczywista nieskończoność”, stwierdził jednoznacznie konstruktywista matematyki, Poincaré, wypowiadając się tym samym przeciwko „realności” rzeczy nieskończonych. Lecz i skończoność, zamknięta w umownych ramach,

jest tak naprawdę nie do ogarnięcia, będąc w dodatku niepohamowaną w tworzeniu wielorakich bezsensów. Na niektóre z nich zwracał uwagę Jorge Luis Borges, pisząc: „Możliwości sztuki połączeń nie są nieskończone, ale zawsze przerażające. [...] geometrzy XIX wieku [stworzyli] — hipersześcian, figurę o czterech wymiarach, która zawiera nieskończoną ilość sześcianów i która ograniczona jest przez osiem sześcianów i dwadzieścia cztery kwadraty” (z tomu „Discusión”).

Rozwijając hipersześcian, otrzymuje się tesseract. A co staje się wtedy, kiedy się go zwija, redukuje, kawałkuje ów multicube? Co wówczas jest cięte i przez co? Jak poszczególne części rzutują się jedne na drugie? W jakich widokach widzą się nawzajem?

Licznych rozterek dostarcza już sam sześcian. Czasami zadaję sobie pytanie, jak on dla mnie Jest? Bywa, że prowadzę ze sobą na jego temat rozmowy. Takie na przykład, jak ta:

- *Czy sześcian symbolizuje w twoich pracach przestrzeń?*
- Nie, on przestrzeń jedynie obrazuje.
- *Jakiej zatem przestrzeni jest obrazem?*
- Wielorakiej.
- *Jeden sześcian?*
- Raczej jego płaskie rzuty.
- *Czy z rzutów można przestrzeń odtworzyć?*
- A czy z cienia daje się zrekonstruować przedmiot?
- *Gdzie zatem się ona objawia?*
- W wyobraźni.
- *Jeżeli ktoś ma jej wystarczająco dużo, powinien go zadowolić kwadrat.*
- I zadowala.
- *A linia?*
- Zależy, o jakiej przestrzeni mamy mówić.
- *O przestrzeni jako takiej. O przestrzeni w jej czystej postaci: wolnej od jakichkolwiek wyznaczających ją przedmiotów. Czy potrafisz zobaczyć przestrzeń samą?*
- Przestrzeni się nie widzi, w przestrzeni się przebywa.
- *W jakiej konkretnie?*
- W różnych naraz.
- *W rozmaicie wymiarowych?*
- Raczej w równoczesności wieloprzestrzennej.
- *Również w płaskosześciennej?*
- Przede wszystkim w tej właśnie, absolutnie bezmiernej.
- *O ile założyć, iż z płaskości jesteśmy w stanie reaktywować rzutowaną na płaszczyznę przestrzenność.*
- Możemy znacznie więcej: z obrazów dokonanych projekcji domyślać się zdarzeń, które je spowodowały; odczytywać przenikania się perspektyw, jakie nastąpiły w procesie konstruowania rzutów; dojrzeć złożoność odmiennych odwzorowań.
- *Czy z gęstwiny linii, ukazujących zmienność wyglądu rzeczy, ich poszczególnych widoków w całej rozpiętości możliwych rzutów perspektywicznych, realne jest wypreparowanie kompleksowości wieloprzestrzennej?*
- Innymi słowy, czy z obrazu można wyczytać, co było dlań sprawczym impulsem?
- *Właśnie.*
- Mówiąc eufemistycznie: przestrzeń jako przestrzeń.

- *Akonkretna?*
- Wyabstrahowana zarówno z przestrzenności doświadczanej, jak i spodziewanej.
- *Czy chodzi tu o ukazanie istoty przestrzenności jako takiej?*
- O jej zdawkowe symulowanie.
- *Sygnowanie?*
- Markowanie. Sygnalizowanie.
- *Nie prowadzi to przypadkiem do mistyfikacji?*
- Raczej do porządkowania optycznych złudzeń i pojęciowych migotań, a co za tym idzie — do wychodzenia z ich chaosu.
- *Czy nie jest to jedynie zamykanie się w gąszczu pojęć?*
- Interesuje mnie coś więcej: niepohamowane wchłanianie wszelakich wyobrażeń przestrzeni, umożliwiające emanację jej ujawnień i objawień. Emanację na swój sposób uporządkowaną, otwartą na milczącą wielość sensów jawiących się obrazów, podatnych na nieograniczone interpretacje.
- *Czy tak rozumiesz bycie w przestrzeni?*
- Tak, i po wielokroć inaczej. Jest to bycie w niej, ale i bycie z nią, choć również bycie bez niej.
- *W to, że przestrzeń może doskonale obywać się bez nas — wierzę, ale że my bez niej?*
- A czy wyobrazasz sobie jej, poza nami, niebycie?
- *Wręcz przeciwnie, nie mówiąc już o tym, że dopiero poza nami jest całkowicie wolna.*
- Prawdziwe doświadczanie przestrzeni, to równoczesne bycie w wielu jej wymiarach, to wędrowanie w niej i ku niej, to zarazem ciągle cofanie się, by móc wrócić w to samo miejsce.
- *Słowem, chodzi o bycie przestrzennie rozciągle i jednocześnie odseparowujące poszczególne przestrzenie od siebie.*
- O bycie „tu i tam”. I tu, i tam. O bezwarunkowe poddanie się wieloprzestrzennej różnowymiarowości.
- *Rozmawiamy o obrazach?*
- Interesują mnie przede wszystkim ekwiwalenty, nie imitacje.
- *Mnie jednak nie opuszcza przekonanie, że twoje widzenie, mimo iż jest myślane, sprowadza się do percepcji świata jako obrazu tworzonych przez obrazy.*
- Wolałbym to nazwać kontemplacją...
- *...upostaciowionych transformacji widzianego.*
- Trzeba tylko zdać się na hipermedializm — wehikuł, który jest w stanie unieść nas w cyberprzestrzeń.

Hiper-, meta-, multi-, cyber-... Wszystko to język. Pojęcia. Nazwy. A gdzie są ich obrazy? Czy mogą pojawić się w jakiegokolwiek wyobraźni?

Wielu matematykę uważa za naukę o strukturach, geometrię traktując jako naukę o przestrzeni uporządkowanej. Niektóre z geometrii, np. nieeuklidesowe, to wzory czystego formalizmu. Kreślone w ich ramach przestrzenie są często wyłącznie myślowe. Są zatem podatne na mistyfikacje. Bywa, że wchodzi na obszar mistyki. Intrygują nie tylko filozofów, ale również pisarzy i artystów. Dali namalował hipersześcian. Teoriami przestrzeni wielowymiarowych inspirował się Picasso. Własną geometrię — Tlön — zaproponował Borges, pisząc, iż „obejmuje (ona) dwie nieco różne dyscypliny: wzrokową i dotykową.



Druga odpowiada naszej i jest podporządkowana pierwszej. Podstawą geometrii wzrokowej jest powierzchnia, nie zaś punkt. Geometria ta nie zna równoległych i twierdzi, że człowiek, który zmienia swe położenie, modyfikuje otaczające go formy” (J.L. Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*). Więcej, on je — skazany na widzenie — pojęciowo przeobraża. Wszak dominacje w sferach poznania zmieniają się. Raz prym wiedzie obraz, kiedy indziej słowo. To właśnie słowo, a więc język, zdaje się absolutnie dominować w czasach dekonstrukcjonizmu. Nie wszyscy jednak podzielają filozoficzno-literackie poglądy Derridy czy Deleuze’a. Zwłaszcza przedstawiciele nauk ścisłych, którzy uważają, że dziedziny ich zainteresowań uwolniły się już od słownych sformułowań. Stało się to nie za przyczyną wzorów matematycznych, lecz... geometrycznych figur.

(fragment pisanej książki pt. *Umożliwianie niemożliwemu*)