

Architectus

2006
Nr 1(19)

Prezentacje

Jerzy Olek

Możliwe, że możliwe

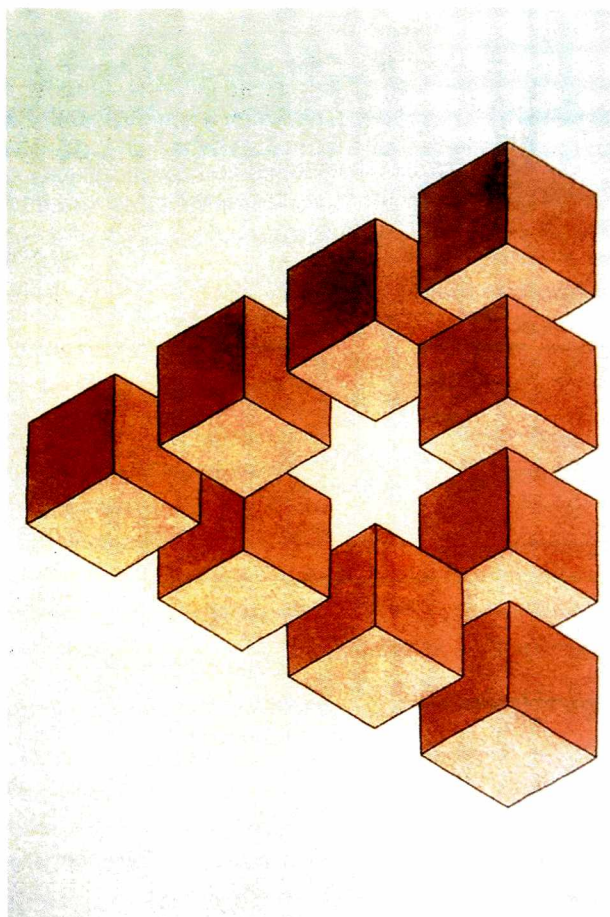
Nieustanne wzbogacanie posiadanej przez człowieka wiedzy powoduje, że jej granice lokują się w coraz bardziej odległym horyzoncie. Wiele zagadek prędej czy później zostaje rozwiązanych. Urealniają się rzeczy uchodzące za niemożliwe. Znamienne, że fascynacji eksploracją nieznanego ulegają zarówno uczeni, jak i artyści. Ich postawy jednak się różnią – i to nie tyle stopniem determinacji, ile zakresem konsekwencji. W końcu sztuka nie ma takich doświadczeń jak nauka, w której obrębie rozwiązywanie wielu problemów rozpisanych zostało na pokolenia – czego przykładem może być licząca trzy i pół wieku historia udowodnienia twierdzenia Fermata – ale też nie ma takiej potrzeby.

Relacje zachodzące między sztuką a nauką stale ewoluują. Był czas, kiedy sztuki wizualne respektowały model sojuszu z nauką i technologią wypracowany przez konstruktywizm i *Bauhaus*, model, który swój renesans przeżył w okresie konceptualizmu. Od tamtego czasu jednak coraz powszechniej bywa porzucany. Artyści posługujący się w swej pracy wyrafinowanymi technicznie narzędziami świadomie odchodzą od logocentryzmu zachodniej filozofii. Sami, z własnego wyboru, gwałcą naturę języka, jakim się posługują; znaczenia w ich wizualnych tekstach w tym samym stopniu są obecne, co nieobecne; swoje wypowiedzi formułują w opozycji do kultury kierowanej przez ekspertów; buntują się przeciwko wszystkiemu, co jest uważane za normę; umykając powszechnej ekstazie komunikacji, nierzadko w ogóle rezygnują z przedstawiania przedmiotów, ograniczając się do ekspozycji środków ekspresji i technik wytwarzania, będących z ich woli obiektami estetycznymi, co staje się wyrazem bezinteresowności sięgnięcia po nie oraz spontanicznej nimi ekscytacji. Autonomia sztuki, objawiająca się zarówno w jej definiowaniu, jak i praktyce, wyraża się w nieograniczonym samourzeczywistnianiu oraz potrze-

bie niezależnych doznań, wolnych od stabilizacji i reguł zinstytucjonalizowanego życia. Zarazem sztuka obecnej doby, sprowadzająca doświadczenia estetyczne do sfery prywatnej i często gustująca w formach ezoterycznych, szeroko korzysta z najnowszych osiągnięć nauki. A zatem liczne obiekty i akcje artystyczne, dalekie od codziennej *praxis* i z logicznego punktu widzenia „niemożliwe”, mogą zaistnieć dzięki dyscyplinie myślowej i racjonalnym działaniom konstruktorów. Z jednej zatem strony złudna w swym charakterze sztuka świadomie ogranicza się do utopijnych treści, być może po to, by sprowadzać doświadczenie estetyczne do sfery prywatności, z drugiej – w swych aracionalnych poczynaniach wydaje się uzależniona od na wskroś racjonalnych strategii inżynierskich.

Poszukiwanie optymalnego pogranicza stało się już udziałem ludzi renesansu. Alberti ostrzegał artystów przed oschłością nauki, zalecając im odtwarzanie tego, co widzą własnymi oczami, a nie zdając się wyłącznie na ustalenia matematyków, gdyż oni *mierzą wygląd i kształty rzeczy samym tylko rozumem*. Mniej radykalny był w tym względzie Leonardo, uważając, że nie ma prawdziwej wiedzy bez dowodu matematycznego, artystyczne dociekania zaś chcą być wiedzą również. Dlatego taką wagę przykładął do osmotycznych oddziaływań nauki na sztukę, doceniając moc kreatywną napięcia, jakie powstaje między teorią, spełniającą się pod postacią matematycznego dowodu a praktyką, przybierającą formę przedstawienia *pozoru oderwanego od ściany lub innej płaszczyzny*.

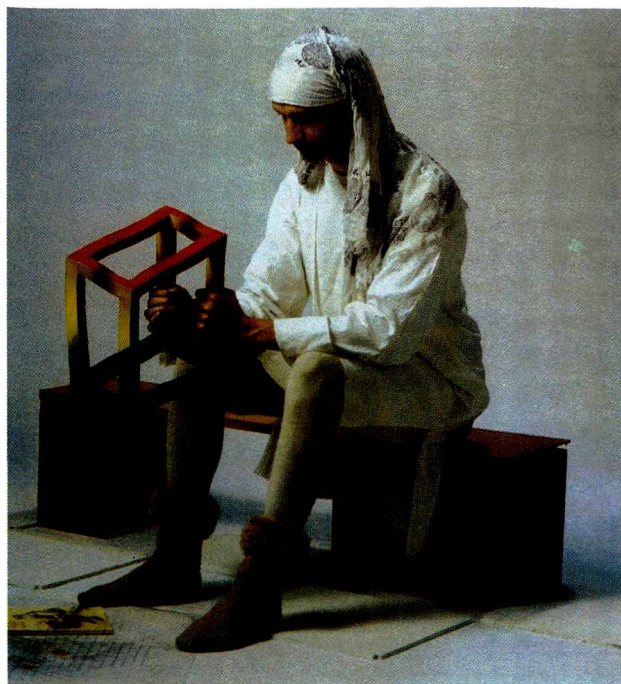
Nie zawsze, kiedy nauka bywa wzorem dla sztuki, ta ostatnia sprowadza się do prostego odwzorowania. Inna rzecz, że potrzeba pokazywania głęboko tkwi w naturze artystycznej twórczości. Często jednak obraz staje się sobowtórem rzeczy. Wynika to z potrzeby dania widzowi satysfakcji obcowania z czymś, co jest mu dobrze znane. Z drugiej wszak strony wielu artystów, przecząc iluzji



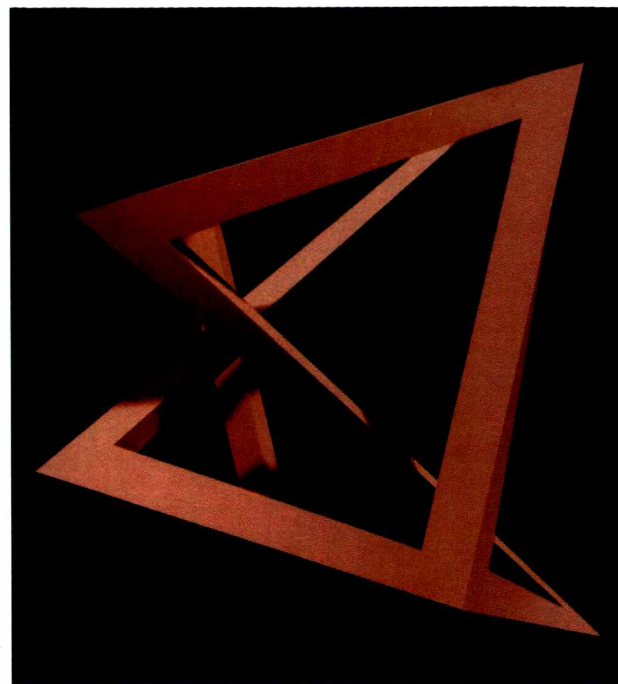
Ryc. 1. Oscar Reutersvärd, *Trójkąt niemożliwy*, 1934 r.



Ryc. 2. Maurits Cornelis Escher, *Belweder*, 1958 r.



Ryc. 3. Matheau Haemakers, *Niekonstruowalne pudło Eschera*



Ryc. 4. Jerzy Olek, *Możliwy sześcian niemożliwy*, 1993 r.

dosłownego przedstawiania, opowiada się za takim formowaniem „kreatury”, by stworzone przez nich kształty nie potwierdzały zasadności logiki rozumowania, by zatem podawały w wątpliwość władze poznawcze umysłu,

uniemożliwiając odbiorcy wygodne zadomowienie w rozpoznanym i w pełni zaakceptowanym widoku. W końcu nie każdy chce widzieć jedynie rzeczy znajome. Prawdą jest też, że widzi się nie to, co rzeczywiście widać, lecz to,

co chciałoby się zobaczyć, respektując przyjęte reguły reprezentacji. No cóż, widzenie, mając charakter arbitralny, łatwo i chętnie poddaje się konwencjom.

Fakt, że – ze względu na budowę oka – nie jesteśmy w stanie wiernie przedstawić sobie dostrzeganego przedmiotu, co prowadzi do jego nieuniknionej defiguracji, ułatwia artystom podważanie schematów recepcji wzrokowej. Prowadząc absurdalne gry wizualne, budując alogiczne struktury obrazowe, konstruują nierozwiązywalne zagadki o wzajemnie wykluczających się porządkach punktów widzenia, fałszywych przestrzeniach i perspektywach zadających kłam rozsądkowi. Egzekwując swoje prawo do wolności twórczej i korzystając z możliwości, jakie daje autonomia przedmiotu estetycznego, powołują do istnienia utwory urojone, którymi zapełniają swoje światy na opak, pełne pułapek wizualnych. Bezradny wzrok poddany zostaje bezwzględnej próbie uprawdopodobnienia przedstawień nieprawdopodobnych, szukając ratunku w uznaniu za możliwe sytuacji niemożliwych z definicji. Choć zaraz pojawia się pytanie, czy takie są one istotnie.

Krąg zainteresowanych figurami niemożliwymi i obiektami nieistniejącymi tworzą fizycy, filozofowie, plastycy i psychologowie. Frapuje ich nie tylko zrelatywizowana geometria, jaką niektórzy z nich się posługują, ale i poddawana krytycznemu namysłowi świadomość, że forma całkowicie jest uzależniona od potencji rozumu, że myślenie należy uwalniać z oczywistości – niekoniecznej przecież – reprezentacji, że rzeczy wcale nie muszą być takie, jakie być powinny, i że warto czasem zaniechać przekonania o realnym istnieniu tego, co przedstawione, by skupić się na uobecnieniu samego przedstawienia.

Z optycznymi niemożliwościami zmagał się przez lata twórczej aktywności Josef Albers. Pierwsze doświadczenia miał za sobą jeszcze przed rozwiązaniem *Bauhausu*. W roku 1931 zrealizował niezwykle w oddziaływaniu *Impossibles* w postaci szklanych walców z wytrawionym na nich, łudzącym oko, rysunkiem. Jednak na szerszą skalę zajął się tego rodzaju problemami dopiero wówczas, gdy uczył w amerykańskim Black Mountain College. W latach 40. XX wieku powstała cała seria rysunków, grafik i obrazów, których istota, zgodnie z intencją Albersa, zasadzała się na tworzeniu takich rozwiązań, które wprowadzałyby w błąd recepcję widza. Wówczas to wykonane zostały skrajnie purystyczne prace: *Ascension* (narastanie linii w obiegu zamkniętym tak, że całość sprawiała wrażenie płaskiego wyobrażenia bryły, niemożliwej w swej konstrukcji wewnętrznej), *Changing directions, Tlaloc* (zasugerowane paroma kreskami przecinanie się dwóch płaszczyzn w taki sposób, że w euklidesowym trójwymiarze istnieć by nie mogły), *Astatic*, czy *Multiplex D* (rodzaj parawanu, który inaczej układa się, kiedy patrzeć na niego z dołu, a inaczej, gdy widzi się tylko jego górną partię) z 1948 r. Wreszcie w późniejszym okresie *Structural constellation* (konstrukcja brył–nie-brył, jednocześnie wklęsłych i wypukłych). A wszystko to razem, jako uzupełnienie i rozwinięcie jego obsesyjnego leitmotywu, jakim były kwadraty w kwadratach (*Homage to the Square*), malowane z użyciem bądź iskrzących się, bądź stonowanych kolorów, komponowane stale w taki sam sposób, który nieodmiennie wywoływał iluzję raz odsuwających się,

to znów przysuwających w stronę patrzącego płaszczyzn. W roku 2005 swoisty hołd złożył Albersowi Sol LeWitt, realizując swoje prace na ścianach Muzeum Quadrat w Bottrop, mieście urodzenia niemieckiego artysty. Ich przesłanie zostało zawarte w tytule *Rysunki naścienne dla Josefa Albersa. Siedem kolorów i ich wszelkie kombinacje w kwadracie wewnątrz kwadratu*.

Dokonania Albersa zapowiadały sztukę lat 60. Poprzedzały rozmięgotany w swych wieloelementowych strukturach mozaikowy *op-art*, a także sublimowały radykalnie zredukowaną formę, co może być uznane za prekursorskie dla postawy minimalistycznej. Nade wszystko jednak były trudnym do przecenienia prologiem dla poszukiwań tych, którzy zasadniczą część swojej artystycznej uwagi poświęcali wzbogacaniu arsenału wizualnych rozwiązań, z którymi nie może sobie poradzić oko.

W roku 1984 w łódzkim Muzeum Sztuki odbyła się wspólna wystawa Oscara Reutersvårda i Zenona Kulpy. Podjęli wyzwanie geometrii, które dla obu stanowiły figury niemożliwe. Interesujące w ramach tej konfrontacji były nie tylko eksponowane rysunki, ale także wzajemne spostrzeżenia artystów, dotyczące ich własnej twórczości.

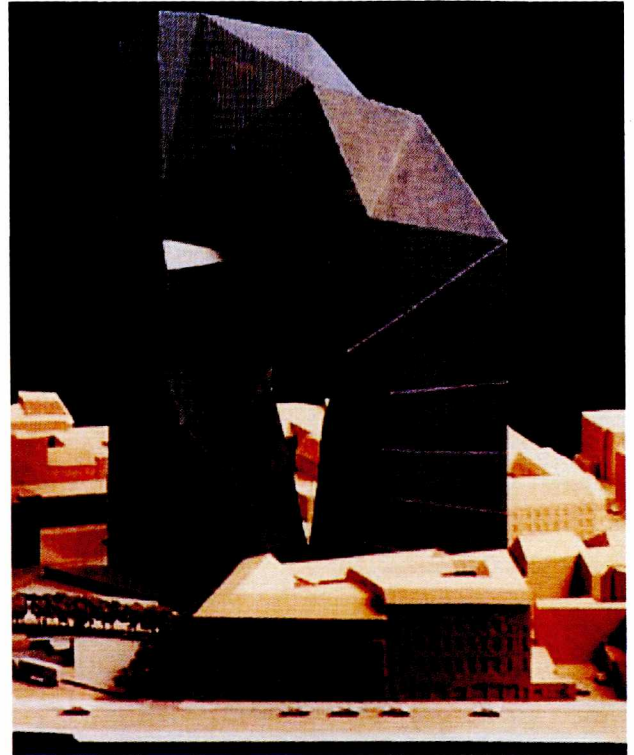
Kulpa o Reutersvårdzie: *Jego praca łączy w sobie intuicyjny i nieformalny styl pracy artysty z systematycznym, rozumowym i logicznym podejściem uczonego badającego nowy świat – świat, który zdaje się nie istnieć, świat niemożliwego. W naszym myśleniu i postrzeganiu jesteśmy silnie ograniczani przez tak wiele nawyków adaptujących nas do naszego codziennego, zwykłego otoczenia, że nabieramy przekonania, iż nasz zwyczajny sposób widzenia świata jest sposobem jedynym – typowa „megalomania codzienności”. [...] Aczkolwiek szereg innych artystów (a liczba ich wzrasta!) używa „niemożliwych efektów” w swoich pracach, Reutersvård ciągle pozostaje nieprześcigniony w tym podboju niemożliwego, dzięki wszechstronności połączonej z czystością i oszczędnością środków wyrazu. Odrzucając wszelkie uboczne efekty mogące zakłócać osiągnięcie celu zasadniczego, ogranicza się on w swych rysunkach do perspektywy aksonometrycznej (lub „japońskiej”).*

Reutersvård o Kulpie: *Kulpa wniósł wielce odkrywczy i zasadniczy wkład do międzynarodowej dyskusji na temat fenomenologicznego i ontologicznego statusu figur nieeuklidesowych. Stwierdza on w nich [artykułach] przekonująco, że rozwiązania tego zawilego problemu nie należy szukać przede wszystkim w dziedzinie geometrii i nauk ścisłych, lecz raczej w ramach epistemologii i psychologii. To, co obserwator postrzega jako mniej lub bardziej niemożliwe obiekty, są to zasadniczo przypuszczenia oparte na mniej lub bardziej właściwej interpretacji rozważanych figur. [...] W tej kategorii rysunków Kulpa tworzy zatem obiekty reprezentujące bryły. Lecz wiele jego niemożliwych konstrukcji innych rodzajów jest równie warte uwagi i równie frapujące – mianowicie te, w których granica między figurą a tłem jest płynna i fragmentaryczna. Kulpa sam przypisuje dodatkowe znaczenie temu typowi rysunków – uważa, że wykazują one „silniejszą niemożliwość” niż figury przedstawiające bryły.*

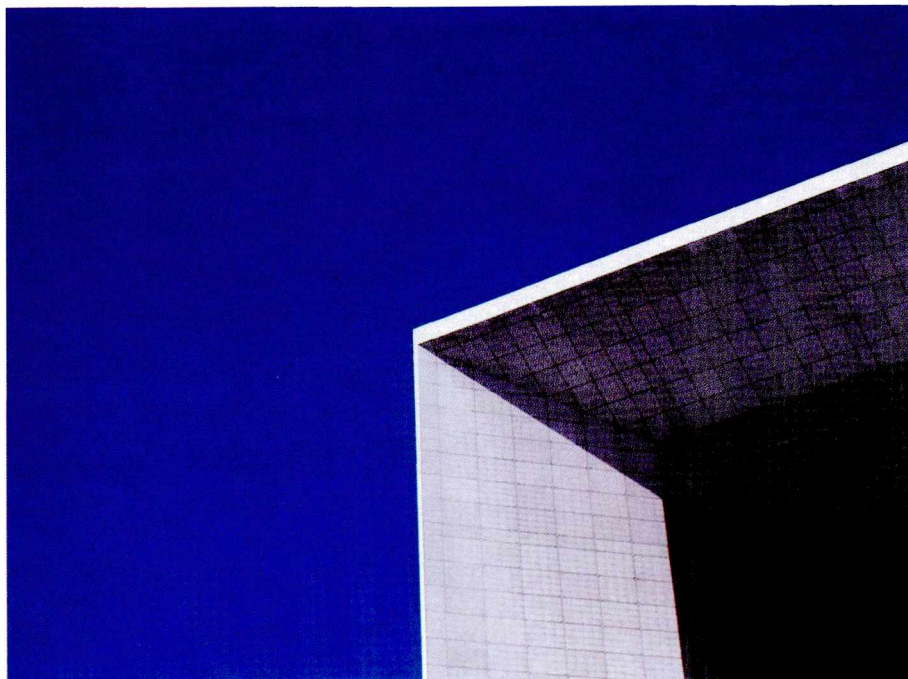
Jedną z najbardziej znanych figur jest trójkąt niemożliwy, narysowany przez Reutersvårda w 1934 r. i powtó-



Ryc. 5. Bruno Ernst, *Optyczna iluzja*, 1992 r.



Ryc. 6. *Dom Möbiusa*, Peter Eisenman, 1992 r.



Ryc. 7. *Wielki łuk*, La Défense, Paryż.
Fot. Tadeusz Sawa-Boryslawski

nie odkryty 24 lata później przez Lionela i Rogera Penrose'ów (zdarza się, że ustalenia naukowców poprzedza intuicja artystów). Ów „trójbok” jest bryłą wewnętrznie sprzeczną, gdyż zbudowaną z trzech kwadratowych w przekroju beleczek (u Penrose'a) czy beleczek pociętych na

sześciiany (u Reutersvärda), połączonych w wierzchołkach pod kątami prostymi. Każde naroże z osobna wydaje się prawidłowe, całość jest jednak nie do przyjęcia. Podobnie jawi się – jako „rzecz”, będąca jedynie kompleksem niespójnych wrażeń – drzeworyt Eschera z 1954 r. o nazwie

Trzy przecinające się płaszczyzny. Również escherowskie płaszczyzny przenikają się pod kątem prostym. Każda biegnie do znikającego punktu. Razem wyznaczają pole trójkąta równobocznego, którego wierzchołkami są znikające punkty. Owe płaszczyzny, przecinając się wzajemnie, ponieważ zdużają ku trzem różnym horyzontom, zostały utworzone z kwadratowych kafli, ułożonych w szachownicę na przemian z miejscami pustymi – dlatego w prześwitach widać co się dzieje na dwóch pozostałych płaszczyznach. W dodatku, dokładnie w środku trójkąta, owe kafle tworzą czworościan, otwarty w stronę widza. „Rzecz” trudna nawet do wyobrażenia. A jednak została narysowana, co nie znaczy, że dałaby się uprzestrzennić. Zastosowane perspektywy, poprawne lokalnie, gdy spojrzenie zostają w „obraz tajemny”, okazują się „zepsute”. *Widok, jaki widzialna rzecz oferuje naszemu zmysłowemu oku*, by użyć określenia Heideggera, wymyka się skonfrontowanemu z nią rozumowi.

Mamy tu do czynienia z typowym zjawiskiem, kiedy to bezradne oko musi uporać się z fałszywymi wskaźnikami, raz uznając je za prawdziwe, to znów godząc się na ich nieprawdę. Owszem, umysł umie wykreować perspektywiczne przedstawienie konstrukcji, której płaski obraz daje się bez trudu wykonać, problem w tym, że nie można jej zbudować. Znane są jednak wypadki, kiedy znaleziono sposób. Za spektakularny przykład może służyć model *Belwederu* Eschera, zrealizowany przez Shigeo Fukudę. Dokonał on zabiegu przecięcia kolumn budowli, przedstawionej na grafice Holendra. Dzięki temu nadal były proste, forma zaś całego obiektu z jednego punktu widzenia jawiła się jako prawidłowa. Z kolei słynny sześciąt: *Niekonstruowalne pudło Eschera* zmaterializował Mathieu Hamaekers. Uczynił to przez odpowiednie wygięcie słupków szkieletu sześciąt, które w jednym ujęciu nadal sprawiały wrażenie prostych. Ja posłużyłem się komputerem, za którego pomocą obróciłem pozornie regularną figurę, pokazując w ten sposób, że sześciąt niemożliwy jest wykonalny, i to bez wyginania jego poszczególnych elementów (ryc. 6). Oczywiście, z boku nie wygląda jak sześciąt, raczej przypomina rozłożony częściowo statyw.

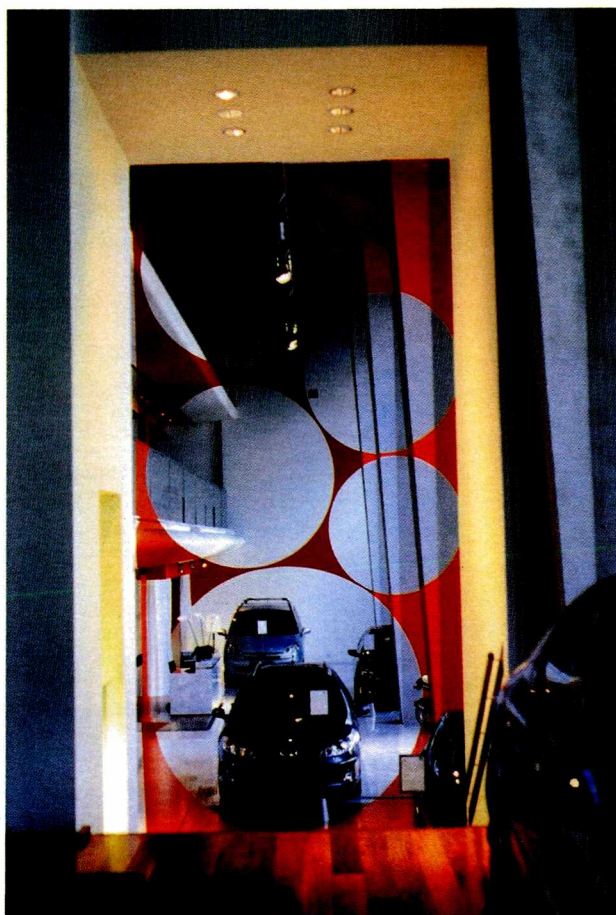
Jeżeli nie spróbuje się nadać materialnego kształtu trójwymiarowej niemożliwości, zawartej w dwuwymiarowym rysunku, to świadomość, za pośrednictwem oka po wielokroć dokonuje przestrzennej absurdacji, mocno trzymając się obydwu wniosków, gdyż widząc, jednocześnie wie, iż ów obiekt nie istnieje w rzeczywistości. Oko spostrzega, umysł... nie akceptuje, oko przyjmuje figurę za obecną, umysł... nie daje zgody na jej egzystencję. W końcu wycofuje się z ostatecznej diagnozy, rezygnując z decyzji czy to „coś”, na co patrzy, jest czymś, czy jest to „nie-coś”. Oglądany obiekt nie daje jednak spokoju. Jest niemożliwy, owszem, ale przecież zachowuje wszystkie geometryczne prawa, które respektują figury możliwe. Gdzie więc tkwi paradoks? W tym, że wszystkie części z osobna (każda odseparowana okiem od reszty) są poprawne, całość jednak w sposób jawny jest wewnętrznie sprzeczna. Mamy tu zatem do czynienia nie z przedmiotem, lecz ze schematycznym porządkiem liniowym, na swój sposób poprawnym, jednakże uniemożliwiającym pewność. Tego rodzaju

inwersja frapuje i niepokoi. Transformuje w nieosiągalną przestrzeń.

Nienasycone widzenie łakomie czeka na nowy obraz, a kiedy go otrzymuje, zdezorientowane jego zawartością, nie może pogodzić się z tkwiącymi w nim sprzecznościami. Zagadkowa sytuacja zmusza spojrzenie do zdominowania przedstawienia. Optyczne myślenie, zgodne z oswojonymi wcześniej regułami, narzuca widzeniu własną konstrukcję. W rezultacie widziane jest to, co potwierdzają zdobyte wcześniej doświadczenia, a więc to, co może być zaakceptowane, o ile umysł ma się wyzwolić z napięcia, wynikającego z pozostawiania zawieszonym między oczywistością widoczności a nieuchwytnością jej sensu, uwiedzeniem czymś nieoczekiwanym a nieosiągalnym spełnieniem. Wszak to ostatnie następuje wtedy, kiedy przestrzeń rzeczywista w prosty i jasny sposób zamieniona zostaje na płaszczyznę obrazu, a więc kiedy obraz swą płaszczyzną czytelnie przestrzeń uwypukla.

Mylący wzrok upiór percepcji daje się czasem opowiadać. Wystarczy uwolnić się z tyranii posłuszeństwa mimetyczności, wymuszanego przez pragmatykę życia codziennego. Lecz aby tak się stało, potrzebne jest „przekierowanie” spojrzenia. Wtedy może ujawnić się nieuprzedzone spojrzenie, wcześniej ukryte za spojrzeniem zdeteminowanym. Co możliwe jest dlatego, że *powłoka widzialności nie tylko kładzie się na materialność ciał, ale również się od nich odrywa i łączy w całość jako figura optyczna, istniejąca dla oka jako płaszczyzna wizualna* – wyjaśnił Johannes Meinhard w eseju *Rzeczywistość iluzji estetycznej*. I właśnie owa „płaszczyzna wizualna” daje szansę widzeniu, otwierając je na autonomiczność. Wówczas spojrzenie nie tyle odbija się od obrazowej rzeczywistości, ile zastyga samo w sobie, we własnej, odrębnej samodefinicji, stając się widmowym, złudnym, urojonym. Nie rozczarowuje zatem oka, jak to bywa w niektórych przejawach widzenia bezpośredniego, lecz w pełni satysfakcjonuje, już choćby przez sam fakt wyzwiania go z potrzeby ustalania „faktycznych” wyglądków i stanów, które w obrazowym wydaniu często jawią się powierzchownie, gdyż są osadzone w skonwencjonalizowanej perspektywie, rysującej przestrzeń dalece niejednoznacznie.

Paradoksy odwzorowania przestrzeni ujawniają się nie tylko pod postacią figur niemożliwych. Iluzoryczny obraz świata uzyskuje się także dzięki zastosowaniu radykalnej postaci perspektywy. Za przykład mogą służyć anamorfozy, wprowadzające respektujące zasady perspektywy linearnej, ale w skrajnym wydaniu. W ich wypadku deformacja obrazu jest osiągnięta poprzez zdecydowane rozsuniecie punktu centralnego od punktu zbiegu linii wychodzących z oka, przy czym punkt widzenia powinien być lokowany możliwie blisko płaszczyzny, na której umieszczono malowidło. Wystarczy zatem zmienić punkt widzenia, by podważyć aksjomatyczną nieomal stabilność geometrycznej konstrukcji, uznanej w renesansie za kanon klasycznej perspektywy. Znamienne, że do deformacji używa się tych samych narzędzi, które zapewniają poprawność perspektywicznego odwzorowania. Co oznacza, iż umowną obiektywizację osiąga się w ten sam sposób, w jaki się ją podważa. Doprowadzone do skrajności przestrzeganie reguł w powiązaniu z doskonaleniem – do ostatecznych granic



Ryc. 8. Felice Varini, realizacja w salonie Peugeota, Paryż 2004. Fot. Jerzy Olek

– przyjętej formy, prowadzi nieuchronnie do ujawnienia niespójności i wewnętrznych sprzeczności w przestrzeni poddanego geometryzacji świata widzialnego. Technika reprezentacji okazała się halucynogenna.

Nasz sprzeciw względem widzialnych „istności”, które umykają logice oraz niezborne z takim nastawieniem marzenie o bezpośrednim doznawaniu intrygujących zwońniczości, spojone razem wywołują permanentny stan zawieszenia mającego dokonać się wyboru między odbiorem rzeczy, jakimi są – same w sobie, a jakimi nam się wydają lub jakimi być powinny. Ustawiczne zderzenie się możliwego z niemożliwym, zastanego z oczekiwanym, prowadzi do konstatacji, że poprzez barierę, jaką jest obraz, przejść po prostu się nie da. Można próbować wtopić się w lustro, ale nie sposób znaleźć się w sztucznie wytworzonym obrazie, nawet najdoskonalszym. Reprezentacje, z jakimi mamy do czynienia, nierzadko narkotyzujące wzrok, uwodzące swoją mimetycznością, urzekające pięknem pozoru – nie tylko nie odsyłają nas do niczego zewnętrznego, wyłącznie na sobie samych skupiając uwagę, to jeszcze w dodatku wyzywająco nas od siebie odseparowują, na dystans trzymając „przed”. Według Baudrillarda granica między rzeczywistością a jej przedstawieniem została zatarta, zatem prawdziwa obecność, to obecność samego obrazu, a nie przedstawionej na nim rzeczywistości, która – jak uważa francuski humanista – stała się nieosiągalna w formie niezapśredniczonej. Być może, jest to prawda w wymiarze epistemologicznym, lecz nie onto-

logicznym. Wszak nie zrównujemy się z obrazem, ciągle stoimy przed nim.

Tak właśnie czyni Georges Rousse. Ustawia nas, widzów, przed wykonaną przez siebie fotografią. Zastanawiamy się wówczas, jak było możliwe to, co mamy do wódnie przed oczami. Jak przestrzeń mogła być płynna, giętka, zakrzywiona. Jak się przenika, co widać doskonale, wchłaniając nas w głąb siebie. Rousse jest mistrzem złudy. Unaoocznia niemożliwe dzięki falsyfikacji. Swoją fotografią narzuca nam wybrany przez siebie punkt widzenia. Nie mamy więc możliwości zobaczenia, jaka naprawdę była sytuacja na zdjęciowym planie, czyli zobaczenia jej z boku. Wówczas czar zniknąłby zupełnie. Czar wynikający z imaginacji, że oto osiągnięte zostało nieosiągalne. Z innych bowiem punktów widzenia, z innych aniżeli ów jedyny, wybrany, całość jawi się jako trywialnie możliwa. Używając fotografii, Rousse posługuje się typowymi dla tego medium sprzecznościami. Tworzone przez niego obrazy w pełni spożytkowują optyczne dokładności kamery, korzystając jednocześnie z tej cechy, która umożliwia zapisanie czegoś, czego w ogóle nie ma. W ten sposób tworzy prace, które są zarazem fizyczne i zjawiskowe, wizualne i konceptualne, równie trwałe jak efemeryczne i równie matematyczne jak duchowe. A wszystko dzięki wyjątkowo bliskiej więzi łączącej fotografię ze światem zewnętrznym. Owa więź sprawia, że wykreowane struktury wirtualne otrzymują trudną do zanegowania ważność. Przyczynia się do tego także to, że doznaje-

my wrażeń logicznie niemożliwych, kiedy przeżywamy złudzenia.

Powiada się, że rzeczy zanikają, wypierane przez ich reprezentacje, że obecność przedstawięń unieobecnia przedmioty, że ludzkim oczom wystarcza obraz, by ufać temu, co pokazuje. Nie ma zatem potrzeby budowania figur niemożliwych, skoro dostateczną rękojmnią ich realnego istnienia mogą być reprezentujące je złudne przedstawienia. W wypadku fotografii dokumentalnej wiara w jej rzetelność jest często tak głęboka, że rzecz przedstawiona wybija się przed nią, unieważniając niejako samą fotografię, która przez to zdaje się zanikać. Podobnie bywa z każdym przedstawiającym obrazem. Czy ma to jednak oznaczać, że sama obrazowość ma nam wystarczać? Że mamy zrezygnować z prób uwiarygodnienia tego, co na wizerunku jedynie zasugerowane; uwiarygodnienia przedmiotem stworzonym według obrazu? Oczywiście to, co przedstawione, choć może, nie musi być prototypem. Wielu zadowalała się wyłącznie tym, co w obrazie odwzorowane, mniemając że uobecnienie się w odwzorowaniu jest tym samym, co faktyczne uobecnienie odwzorowanego.

W związku z tym można zadać pytanie: czy przedmiot przedstawienia musi istnieć naprawdę. Czy nie wystarczy wyobraźni, ba, nawet zmysłom, sama jego idea? Według George'a Berkeleya – w zupełności. Sobie współczesnym wykładał: *panuje powszechne przekonanie (a czyni je bezspornym to, co zdarza się w snach, w obłądnie i tym podobnych stanach), iż jest możliwe, byśmy tych idei, które mamy teraz, doznawali także wówczas, gdyby nie istniały na zewnątrz umysłu żadne ciała do nich podobne [...]. Krótko mówiąc, gdyby ciała zewnętrzne istniały, to nie moglibyśmy nigdy się o tym przekonać; gdyby zaś ich nie było, moglibyśmy mieć zupełnie te same racje, jakie mamy teraz, by myśleć, że istnieją.* Ale czy byłby w stanie pozyskać dla swoich mniemań nas – racjonalistów, podejrzliwych analityków, realistów?

Mamiące wyobraźnię obrazy fałszywe niezmiennie prowokują do „optycznego myślenia”. Jego rezultatem miałyby być takie konstruowanie obrazu w umyśle, by dał się przełożyć na przedmiot. Jednak to, co w widzeniu wydaje się osiągalne, w rzeczywistości nie ma szans powodzenia. Rzecz zobrazowana zazwyczaj zostaje pokazana z wybranego punktu widzenia. Kiedy tak przedstawiony przedmiot przychodzi wykonać realnie, musi on być wtedy dostępny dla wszelkich możliwych spojrzeń. A to nie zawsze daje się osiągnąć. W malarstwie czy fotografii mamy do czynienia ze scenami ujętymi pod określonym kątem, co wcale nie znaczy, że gdyby kąt zmienić, wszystko w tej scenie by się nie rozpadło. Tak jest z odbiorem instalacji Variniego, z oglądaniem jego geometrycznego malarstwa wpisanego w urozmaiconą architektonicznie przestrzeń. Również w tym wypadku zachodzi pewnego rodzaju niemożliwość. Otóż nie jest możliwe jednoczesne postrzeganie namalowanej figury oraz jej tła. Kiedy natrafia się na właściwe dla odbioru miejsce, widzi się wyjętą z tła figurę, kiedy zaś przechadza po pomieszczeniu, dostrzega się głównie tło rozczłonkowane na liczne elementy. Ma rację Varini, mówiąc: *Nie ma wiedzy bez punktu widzenia.* Zachodzi tu pewne podobieństwo z oglądaniem typowego obrazu. Albo patrzy się na jego po-

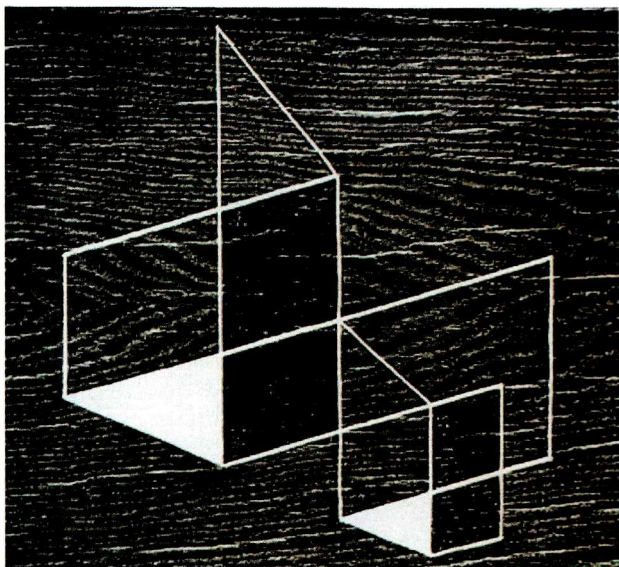
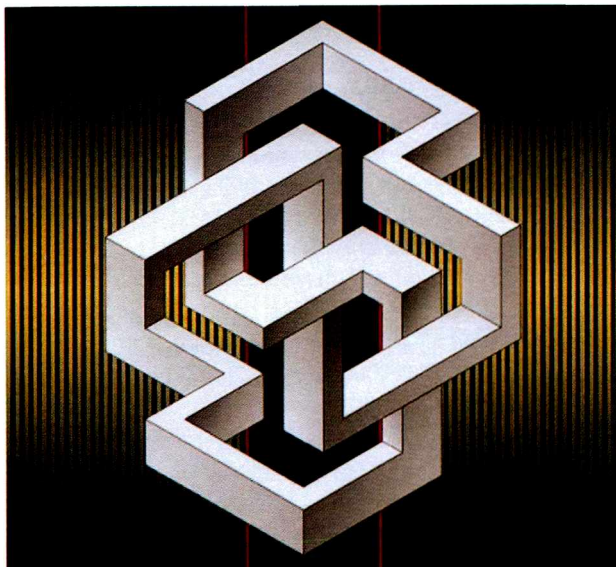
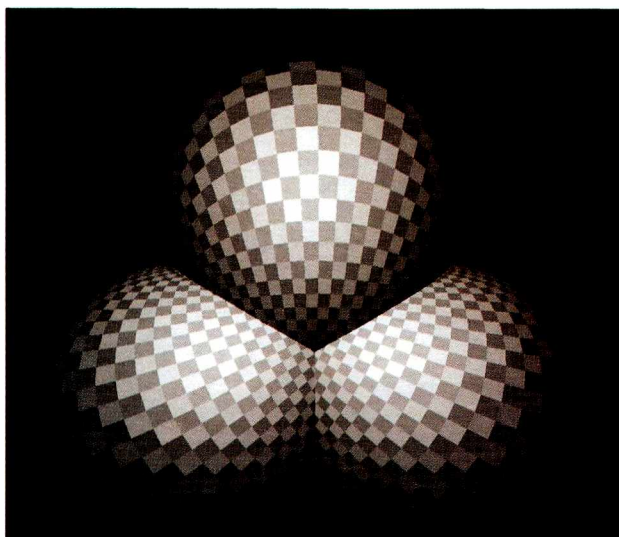
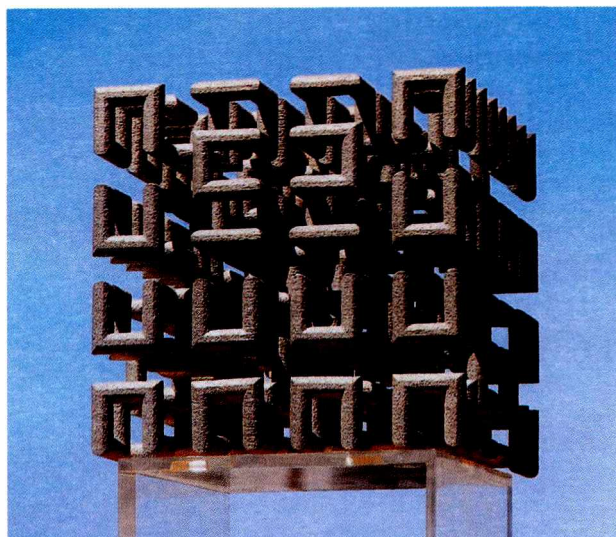
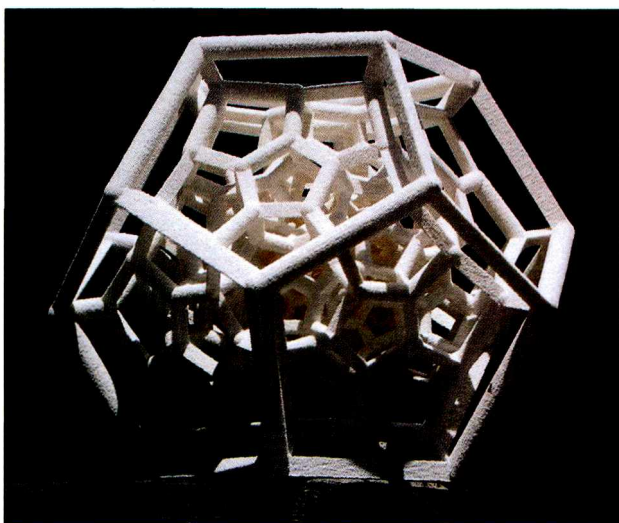
wierzchnię, czyli malaturę, albo – nie widząc jej – podziwia się, poprzez obraz, przedstawioną na nim scenę.

Interesujące byłoby przyjrzeć się, jak doznaje możliwego i niemożliwego, dotykanego bezpośrednio i po latach zobaczonego na odległość, obrazu przewrotnie wykreowanego przez artystę i naturalnego stanu rzeczy chłopiec, którego doświadczenia ze spóźnionym widzeniem opisał Berkeley. W *Theory of vision vindicated and explained* z 1733 r. podaje: *Kiedy on [chłopiec] pierwszy raz przejrzał na oczy, daleki był od wyrobienia sobie jakiegokolwiek sądu o odległościach, gdyż, jak mu się zdawało, wszystkie przedmioty, których dotykał swoimi oczami (tak to wyraził) były jak te, które czuł własną skórą [...]. Nie umiał wzrokiem rozpoznać kształtu żadnego przedmiotu ani różnicy między jedną rzeczą a drugą, bez względu na ich formę i wielkość. Potrafił jednak określić przedmioty, których formy poznał wcześniej dotykiem i – jak stwierdził – poznawał je ponownie. Mając zbyt wiele przedmiotów do nauczenia się za jednym zamachem, zapominał wiele z nich. I (jak powiedział) uczył się najpierw rozpoznawać rzeczy, by po stokroć dziennie zaraz je zapomnieć. Nawet kilka tygodni po zdjęciu katarakty zwoziły go nieustannie obrazy. Zapytywał, który ze zmysłów wprowadza go w błąd: zmysł dotyku czy wzroku?*

I znów, jak po wielekroć, pojawia się fundamentalne pytanie: czym jest postrzeganie?

Berkeley nie miał wątpliwości: *esse est percipi* (istnieć znaczy być postrzegany). Ta klasyczna formuła z *Traktatu o zasadach ludzkiego poznania* (1710 r.), o ile ją przyjąć, wywołuje określone następstwa. Jeżeli bowiem istnienie tożsame jest z byciem przedmiotem percepcji, to i sama percepcja, by istnieć, musi być postrzegana. Coś istnieje dzięki percepcji, ale i percepcja zawdzięcza istnienie percepcji. Jak jednak postrzegać postrzeganie? Na czym polega owo samopostrzeganie, które Gottfried W. Leibniz nazwał *apercepcją*?

Skoro percepcja jest bezpośrednim i naocznym ujęciem czegoś, muszą z niej wynikać określone implikacje, choćby znany z teorii poznania percepcjonizm. Według *Małego słownika terminów i pojęć filozoficznych* (1983 r.) jest to *stanowisko wyrażające się w tezie, że spostrzeżenie zmysłowe bezpośrednio kontaktuje podmiot z rzeczywistością zewnętrzną względem niego oraz że stanowi ono podstawę poznania, a przez to i wiedzy.* Ale poza zewnętrznymi istnieją także postrzeżenia wewnętrzne, odnoszące się do podmiotu. W XVIII wieku rozdzielano adresowaną do konkretnego przedmiotu percepcję od niedającego się sprecyzować wrażenia. Opozycję tę zniósł dopiero *Gestalttheorie* (teoria postaci), uznając percepcję za globalne wrażenie i zaprzeczając tym samym jej „atomistycznemu” pojmowaniu, które polegało na twierdzeniu, że jest całością złożoną z wielu elementarnych wrażeń. P. Guillaume wypowiedział znamienne słowa: *Nie percypujemy najpierw liści, a potem dopiero drzewa; nie słyszymy najpierw nut, a potem melodii; postrzegamy od razu całe drzewo czy całą melodię, a dopiero potem uczymy się rozróżniać liście i nuty.* To samo dotyczy malarstwa postimpresjonistycznego. Patrząc na *Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte* Georges'a Seurata nie widzi się najpierw puentylistycznej struktury, lecz przed-

Ryc. 9. Josef Albers, *High Up*, drzeworyt, 1948 r.Ryc. 10. Tamas F. Farkas, *Paradoks I*Ryc. 11. Nick Schmitt, *Wente Torys*, 2002 r.Ryc. 12. Carlo H. Ségnin, *Sześcian Hilberta 512*, 2005 r.Ryc. 13. Carlo H. Ségnin, *Zbieżne cykle Hamiltona na 120-komórkowym politope*, 2005 r.

stawioną scenę, albowiem małe plamki czystych barw, którymi pokryte jest całe płótno, mieszają się w oku widza. Dostrzega się je dopiero wtedy, gdy przestawi się wzrok na szczegół. Merleau-Ponty naturalną percepcję przeciwstawiał przedstawieniu, implikującemu analizę i refleksję. Ale owa analiza dotyczyć może również struktury poznawanej rzeczywistości, którą w wypadku obrazu Seurata jest nieskończona ilość drobnych punktów czystych barw. I znowu pojawia się pytanie, co jest czym i co jest przed czym. Czy kiedy podziwia się ten precyzyjnie skonstruowany obraz, zbudowany zgodnie z zaleceniami Eugene'a Chevreula, zawartymi w jego naukowym dziele *O prawie kontrastu symultanicznego barw*, widzi się scenę wyalienowaną swoim przesłaniem z tego, co fizycznie ją tworzy, czy też owa scena na brzegu wyspy przefiltrowuje się ku naszym oczom przez migotliwą materię malarską? Co tu jest złudzeniem prawdy niesionej przez obraz, a co imitacją unaukowanego pojmowania rzeczywistości?

Nibyluzja, pseudoiluzja, kontriluzja, iluzja iluzji.

Chroniąca nas przed rzeczywistością iluzja perfidnie bawi się z naszą świadomością.

Pozostaje posłuchać Heideggera i stale utrzymywać *trzeźwą gotowość do dziwienia się czemuś nadchodzącemu z wczesności*; utrzymywać ją mimo surowego osądu zwodzicielskich działań, jakiego Nietzsche dokonał w *Wędrowcu i jego cieniu*, zalecając postrzegać artystę jako oszusta:

Poeci, ś w i a d o m i władzy, rozmyślnie zacierają do tego, żeby to, co zwykle nazywa się rzeczywistością, oczernić i w niepewne, pozorne, nieprawdziwe, grzeszne, bolesne, zwodzicielskie przekształcić, korzystają z wszystkich wątpliwości co do granic poznania, ze wszelkich wykroczeń sceptycznych, żeby rozciągnąć nad rzeczami fałdzystą zasłonę niepewności, a przez to, żeby w tym przyćmieniu ich czarnoksiężstwo i magia duchowa bez wątpienia były rozumiane jako droga do „prawdziwej prawdy”, do „rzeczywistej rzeczywistości”!

Wątpliwe, czy uwagi te można odnieść tylko do artystów. Wszak w naturze człowieka leży coś, co umożliwia – za Merleau-Pontym – nazwanie go *geniuszem dwuznaczności*.

W świecie potęgującej się wszechobecnej względności mieszkanców i użytkowników symulacyjnie modelowanej kultury, w której prym wiodą fantomy, unieważniając to, czego stały się widziadłem, z lubością zdaje się poddawać coraz doskonalszej reprodukcji utraconej już dawno rzeczywistości oraz magii po mistrzowsku produkowanej hiperrzeczywistości, obywatelki się bez realnie istniejącego wzoru, jako że jej potencjał kreacyjny jest absolutnie samowystarczalny. Stwarzana za pomocą najnowszych technologii i świetnie wprowadzana w społeczny obieg, zniewalająca sztucznie wygenerowaną urodą super-hiper-ekstra-rzeczywistość nie tyle nadbudowuje się nad autentyczną rzeczywistością, co najzwyczajniej ją zastępuje. W takim świecie niepostrzeżenie zatracają się potrzeby prawdziwe. Ich miejsce anektują fałszywe marzenia.

Dominuje obraz – wszędzie obraz – obraz zawsze. Obraz coraz bardziej się obrazujący, więc totalnie obrazowy. Nie czerpiący, lecz głoszący, rezygnujący z niepotrzebnego mu modelu, gdyż to on modeluje. Baudrillard w *Symulakrach i symulacjach* stwierdza, iż *poza obrazami niczego nie ma*. Ich władza jest absolutna. Omawiając kolejne stadia przekształceń szereguje je następująco:

obraz

* *stanowi odzwierciedlenie głębokiej rzeczywistości,*

* *skrywa i wypacza głęboką rzeczywistość,*

* *skrywa nieobecność głębokiej rzeczywistości,*

* *pozostaje bez związku z jakąkolwiek rzeczywistością: jest czystym symulakrem samego siebie.*

W stadium ostatnim prawdziwy jest obraz, i tylko obraz, niebędący w stanie nic powiedzieć o rzeczywistości. Nie istnieje zatem jej iluzja. Iluzyjny jest wyłącznie obraz – sam w sobie i sam dla siebie. *Iluzja stała się już niemożliwa, ponieważ sama rzeczywistość jest niemożliwa*, po prostu *rzeczywistość zanikła, ustępując miejsca obrazowi bardziej rzeczywistemu niż sama rzeczywistość*, te znamienne zdania Baudrillarda pozbawiają złudzeń: poprzez iluzyjny obraz nie można dotrzeć do rzeczywistości, gdyż

jej nie niesie, będąc jedynie autoreferującą się pseudoimitacją, symulującą podobieństwo, które tak naprawdę jest tworem sztucznym, doskonałą halucynacją.

Skoro rzeczywistość jest przezroczysta względem obrazu, wyśmienicie radzącego sobie bez niej, należy rzeczywistość porzucić. A kiedy będzie się wolnym, nic już nie stanie na przeszkodzie, by wejść w wygenerowane wyobraźnią i wykreowane samowidzącymi protezami sztuczne labirynty – nie po to, by dać się wchłonąć napotkanym wirom sprzeczności, lecz by doświadczyć pragnienia harmonijnego uporządkowania totalności swojego doświadczenia. W labiryntach doznaje się olśnienia, umożliwiającego uczynienie możliwymi rzeczy niemożliwe, co prowadzi nieraz do intelektualnego zawrotu głowy.

Tak oto, zdani na prawdy wtórne, wyzwoleni z powinności reprodukcyjnych, oczyszczeni z nawyku ustawicznego rekonstruowania, uzależnieni jedynie od własnej potencji kombinatorycznej, będziemy w stanie tworzyć zupełnie nowe modele, a z nich wyprowadzać modele następne. Jednak rezultaty powtarzania będą za każdym razem inne, nieodparcie skłaniając do dalszego działania.

Ponad dwieście lat temu William Blake stwierdził, iż *Gdyby oczyścić drzwi percepcji,*

Każda rzecz jawiłaby się taka, jaka jest: nieskończona.

Biorąc pod uwagę stan obecny kultury przyjdzie uznać, że również drzwi symulowane kierują percepcję ku nieskończoności, tę percepcję, którą opętała narkotyczna potrzeba doznawania.

Iris Murdoch w *Metaphysics as a guide to morals* (1994 r.) proponuje oczyszczenie percepcji z zaszłości, co należy uczynić po to, by móc wejść bez obciążeń w rzeczywistość obrazu. Uważając, że „czystą percepcję” może nam dać sztuka, konstatuje: *Obcowanie z wielkimi obrazami jest w rzeczywistości podobne do buddyjskiego oświecenia. Sprawia ono, że czujemy, iż rzeczywistość świata ujawnia się jako coś, co nie było wcześniej widziane. [...] To właśnie świat wizualny jest stale z nami obecny. A jego posiadanie stwarza nam pewien rodzaj bramy w to, czym świat jest w rzeczywistości, w to, co filozofowie nazywają „byciem” tą tajemniczą kategorią. Czymś jak rzeczywistość stojąca w opozycji do tej pseudorzeczywistości opadłej ciemności, w której większość żyje prawie cały czas.*

Czy nie jest jednak tak, że wróciliśmy do ciemnej jaskini z własnego wyboru? Że odwracając się od rzeczywistości, chcemy usadowić się w spolegliwej, bo przez nas samych wymyślonej rzeczywistości, nad którą – jak nam się wydaje – możemy w pełni panować? Do egzystowania w niej niepotrzebna jest intuicja, wystarczy rozumowanie. Wszak umysł doskonale potrafi urealnić fantazje, a także ożywić cienie wyzwolone z rzucających je przedmiotów i autonomizować iluzje, które kiedy przestały być złudą, niczego wtedy już nie muszą symulować, jako że same stały się rzeczywistością, rzeczywistością rozumu powołującego do istnienia oczekiwany obraz, który jedyną rację bytu ma w jaskini. W symulowanym świecie doskonale mieszają się porządki patrzenia i wiedzy, percepcji i rozumienia. Potrzebę prawdy zastąpiło pragnienie przyjemności. Krytyczna rozważa ustąpiła miejsca satysfakcji

zmysłowej. Zresztą ta ostatnia wydaje się nam w pełni wystarczać. Będąc poddawani manipulacjom, nie jesteśmy w stanie – zamroczeni – wyjść z halucynacyjnego zauroczenia.

Można by mniemać, że właśnie w zauroczeniu, w magicznym działaniu rozkoszy płynącej z obcowania z nierozpoznawalną gołym okiem symulacją następuje niezauważalne przejście z niemożliwego fizycznie stanu w stan wirtualnie możliwy. Właściwie nie przejście, lecz zatarcie granicy, dwoistość w jedność, ujawnienie samozwrotnej korpuskularności fali i falistości korpuskuły, unaocznienie nieoznaczoności wizualnej magmy, tej szczególnej spinowej piany, gdzie góra może być dołem, przód – tyłem, lewa strona zaś – stroną prawą. Na zarzut, że tego rodzaju mniemanie to absurd, pojawia się odpowiedź, iż w sztuczności immanentnie jest zawarta absurdalność. Ba, absurdalna okazuje się sama natura. Richard Feynman, który do mechaniki kwantowej wprowadził trudne do przyjęcia z logicznego punktu widzenia sumowanie po trajektoriach, potrzebne by lepiej można rozumieć zjawiska zachodzące w mikroświecie, bronił swego stanowiska słowami: *Mechanika kwantowa opisuje przyrodę jako absurdalną z punktu widzenia zdrowego rozsądku. I w pełni zgadza się ona z doświadczeniem. Mam więc nadzieję, że zaakceptujecie naturę taką, jaka jest – absurdalną* (za Brianem Greenem, z *Piękna wszechświata*).

Horyzont nieprawdopodobnego stale się przesuwa. Jeszcze do niedawna trudno było wyobrazić sobie, i zaakceptować, tesseract Hintona. Obecnie możemy oglądać rysunki przedstawiające sześcian już nie w przestrzeni czterowymiarowej, lecz siedmio- czy ośmiowymiarowej (w książce Clifforda A. Pickovera *Surfing through hyperspace*). Wprawdzie są to tylko rzuty, a więc cienie konstrukcji owych brył rzutowane na płaszczyznę, to przecież możliwe jest dokonanie projekcji zwrotnej z cienia ku przedmiotowi.

Przedstawianie zmultiplikowanych brył, wchodzących jedna w drugą i jedna z drugiej wynikających, w gęstwinie krzyżujących się krawędzi i tworzonych przez nie węzłów pociągała artystów co najmniej od renesansu. Znakomitą przestrzenną wyobraźnią i wirtuozerią techniczną popisywał się już Leonardo. Po pięciu wiekach jednym z jego następców okazał się Carlo H. Séquin, informatyk, grafik komputerowy i autor rzeźb inspirowanych modelami matematycznymi, który wykonał rysunek rzutu czterowymiarowego 120-komórkowego *polytope*, czyli wielościanu uogólnionego. Tę skomplikowaną strukturę tworzy dwanaście regularnych dwunastościanów – jednej z pięciu figur platońskich, istniejących w trójwymiarowej przestrzeni. Owa czterowymiarowa *polytope* ma 720 ścian, 1200 krawędzi oraz 600 wierzchołków, wspólnych dla dwóch, trzech, a nawet czterech sąsiadujących ze sobą dwunastościanów. Niemal niewyobrażalne, a jednak narysowane odpowiednią liczbą kresek na kartce papieru, a następnie zrealizowane w formie obiektu. To jeszcze jeden z symptomów tworzenia się nowej rzeczywistości, rzeczywistości obrazu niemającego ani pierwowzoru w realnie istniejących przedmiotach, ani też niebędącego w stanie zmaterializować się w przestrzeni zgodnie z tym, co zostało przedstawione. Potencjalna reprezentacja jest reprezen-

tacją fałszywą. Ale jest! Swym istnieniem składa ona wyobraźni obietnicę i mobilizuje umysł do podjęcia próby nadania zwodniczemu przedstawieniu kształtu fizycznego. Oczywiście można zapytać „po co?”, skoro do kontaktu z generowaną sztucznie rzeczywistością nie potrzebujemy żadnego dystansu. To tamta, stopniowo przemijająca rzeczywistość, zasłonięta w obecnej dobie przez ekrany i zastępowana przez obrazy, musiała sycić się głębią niezbędną jej do normalnego egzystowania, a zwłaszcza pełnego objawiania się. Obecna rzeczywistość – rzeczywistość obrazu, już nawet nie udaje, że jakkolwiek głębię skrywa.

Świat utracony potrzebował przestrzeni niezbywalnie. Nowo narodzonemu światu wystarczy kryptogram 3D. Tamten miał perspektywę, temu perspektywa nie jest potrzebna. Chyba że perspektywa japońska, w której dysonans optyczny przedstawionej formy ukrywał Oscar Reutersvärd, a za nim Tamás F. Farkas, twórca skomplikowanych figur niemożliwych, skonstruowanych symetrycznie. Sztuka inspirowana matematyką, a jak niektórzy mówią: „sztuka matematyczna”, mając wyśmienite podłoże teoretyczne do rozwijania myślenia abstrakcyjnego, wypracowała wiele rozumowych procedur umożliwiających w niekonwencjonalny sposób interpretować formy niemożliwe. Autorem oryginalnej metody analitycznej jest architekt i urbanista Tadeusz Zipser. Konstruowany przez niego pojęciowo świat wyobrażony daje się nie tylko oswoić, ale i wyzwolić z niemożliwości. W eseju *Figura niemożliwa – uluda czy świat?* zawartym w tomie *O kulturze i naturze* (pod red. Jana Mozrzymsa), pokazuje, jak można lokalnie obejść niemożliwość. Wystarczy przyjąć założenie, że trudne do rozumowego pojęcia istnienie ma rację bytu w nierównoczesności. Zipser rozpatruje sposób egzystowania słynnego trójkąta zbudowanego z sześciannów autorstwa Reutersvárd. Analizując jego konstrukcję, pisze: *Takiej konfiguracji nie da się ułożyć z sześciennych kostek – ale da się ją narysować! Da się ją narysować w aksonometrii (lub izometrii), ale już nie w perspektywie (w rzucie środkowym)*. Bardzo istotna uwaga. I dalej: *Można powiedzieć, że taki rysunek zawiera fałsz – i jest to prawda, znamienne jest jednak to, że nie sposób wskazać miejsce, w którym na pewno fałszu tego dokonano. Krążąc w jednym lub drugim kierunku po pętli, jaką tworzy na rysunku ta zadziwiająca konfiguracja, stwierdzamy jedynie, że oddalamy się wciąż od początkowego miejsca, aby je niespodziewanie znowu osiągnąć*. Fałsz ujawnia się tylko wtedy, gdy całość rysunku chce się ogarnąć jednym spojrzeniem. Kiedy jednak wędruje się po nim wzrokiem stopniowo, wtedy jego części odbierane oddzielnie wydają się prawidłowe. Dzięki czasowi jeden stan bezkonfliktowo przechodzi w inny. Przy takim podejściu ramiona trójkąta Reutersvárd uchościć mogą za krawędzie sześcianu – zmienne w swoim przebiegu, bo dające się ulokować w różnych częściach sześciennych bryły.

Na inny aspekt struktury obrazów dwuznacznych, a więc wewnętrznie sprzecznych, zatem objawiających oku konkurencyjne aspekty swego wizualnego ukształtowania zwraca uwagę Slavik Jablan. W artykule *Modularity in art (Symmetry, ornament and modularity*, Londyn 2002) przeprowadza poparty licznymi przykładami wywód na

temat podstawowych elementów i reguł tworzących konstrukcje niemożliwe. Okazuje się, że w większości wypadków zbiór owych elementów jest mały. Oznacza to, że wystarczy niewiele modułów, by – odwołując się do archetypów dekoracyjnych i inspirować starą sztuką ornamentacyjną – budować wyrafinowane optycznie układy mozaikowe. Słowem, różnie generowane struktury mają u swych podstaw konkretne algorytmy, przy czym wyjściowe elementy modułowe są na ogół nieliczne. Na tej drodze sztuka zdaje się podążać tropem redukcjonistycznie nastawionej nauki, będąc jednocześnie artystyczną transformacją zasady oszczędności w naturze. Wszak modularność wyjątkowo jasno unaocznia, jak niewielu elementów trzeba, by móc wykreować bardzo różne obiekty, także „niemożliwe”, z ich alogiczną konstrukcją wewnętrzną i niezgodnym z doświadczeniem skomplikowaniem struktury.

Cały obszar występowania bazujących na modułach struktur geometrycznych podzielił Jablan na trzy grupy:

- *Space Tiles* (w odniesieniu do obiektów możliwych i niemożliwych),
- *Knot Tiles* (dla wzorów węzłowych, jednorodnie porządkujących przestrzeń),
- *Op Tiles* (dla asymetrycznych układów).

A wszystko to razem ma nadać porządek myślowy czemuś, co z natury jest pełne paradoksów i zakrawa na magię.

Sztuka i natura są w tym względzie zgodne. I tu, i tu bogactwo form ma za swoją podstawę niewiele figur prostych, z których można tworzyć różnorodne kształty, często niewyobrażalnie skomplikowane. Zaświadcza o tym nie tylko przyroda, ale i ludzka wyobraźnia, wsparta komputerem. Za jego pomocą grono naukowców skupionych w GANG-u (*Geometry Analysis Numerics Graphics*) wykreowało galerię niezwyklej brył, będących wizualizacjami równań o różnym stopniu trudności. Członkowie grupy, działającej przy Departamencie Matematyki Uniwersytetu Stanowego Massachusetts w Amherst (<http://www.gang.umass.edu>) skonstruowali obiekty o znacznym stopniu morfologicznej komplikacji. I tak, na przykład, zajmujący się geometrią elektroniczną Nick Schmitt w 2002 r. nadał wizualną postać zagęszczonym wewnątrznie mutacjom torusów, tworząc w CMCLab (*Constant Mean Curvature Surfaces*) komputerowy obraz m.in. trójplątowej powierzchni torusa odkrytego w 1984 r. przez Henry'ego Wente'a.

Figurę niemożliwą daje się przełożyć na rzeczywistość, pod warunkiem uznania nierównoczesnej egzystencji całości jej materialnego kształtu. Rysunek pokazujący taką figurę jest do wykonania. Jego atutem jest płaskość przedstawienia. Kiedy jednak na jego podstawie chciałoby się zrobić model przestrzenny, trudności ze zrealizowaniem projektu okazałyby się nie do pokonania. Drogę do osiągnięcia celu mogą jedynie znacząco nieuniknione ustępstwa. Bruno Ernst w książce *Abenteuer mit unmöglichen Figuren* (Berlin 1987) publikuje rysunek przedstawiający niemożliwą konstrukcję z czterech krzyżujących się belek. Ma ona kształt ramy i sugeruje bramę prowadzącą – niczym japońskie *tori* – ku horyzontowi. Tego typu budowla jest Wielki Łuk w *La Défense*, usytuowany lekko ukośnie

względem osi Paryża. Prostszy w konstrukcji niż brama, zatem możliwy do wybudowania. Ten gigantyczny obiekt (108 m szerokości, 110 m wysokości i 112 m głębokości), zaprojektowany przez Johanna Otto von Spreckelsena, sprawia wrażenie, jakby był czterowymiarowym hiperkubusem rzutowanym na przestrzeń trójwymiarową. Założenie na pierwszy rzut oka niemożliwe, a jednak uzyskało realny kształt. Pośród obiektów o zadziwiających cechach, mających ukryte zdolności przeistaczania się w bryłę, a tym samym dokonywania skutecznej ekspansji w przestrzeń, szczególne miejsce zajmuje wstęga Möbiusa – trójwymiarowy twór, będący w rzeczywistości powierzchnią o jednej stronie i jednej krawędzi; figura bez końca, przypominająca swym skróconym kształtem znak nieskończoności. Czy tego rodzaju forma może być funkcjonalna? Peter Eisenman pokazał, że tak. W roku 1992 Max Reinhardt Haus zaprojektował dla Berlina – wieżowiec, a właściwie „möbiusowiec”, który w istocie przypomina skubizowaną „wstęgę”.

„Ósemka” Möbiusa jest kwintesencją urealniania niemożliwego. Płaska ze swej natury, w istocie spełnia się w trójwymiarze. Jest przykładem na to, że czasem wystarczy skrócić i odwrócić znaną oczywistość, by powstała pętla:

- ustawicznego powrotu w to samo miejsce po przebyciu całej drogi;
- niekończącej się wędrówki raz po jednej stronie wstęgi, to znów po przeciwnej stronie;
- lustrzanego odwrócenia niesymetrycznej figury po jej dojściu do punktu wyjścia, odwrócenia będącego rezultatem „nieorientowalności” wstęgi Möbiusa;
- możliwego widzenia swoich własnych pleców, o ile promienie mogłyby się zakrzywiać.

Idąc po wstędze wraca się zawsze do punktu wyjścia, z tym, że już inaczej jest się w nim usytuowanym.

Podobne doświadczenia miałyby się podczas przechodzenia z pokoju do pokoju w domu czterowymiarowym, na przykład takim, jaki zaprojektował Theo van Doesburg w 1925 r. Wystarczy go zrealizować. Willi tej nie da się przedstawić ani w dwu-, ani w trójwymiarze. Pozostaje zatem zawierzyć jej wizjonerowi, że ma ona ukryte zdolności ekspansji w czterowymiarową przestrzeń. Niewykluczone, że taka willa gdzieś istnieje, lecz nic o niej nie wiemy, gdyż nie wraca do nas żadna odbita od niej informacja. Jest prawdopodobne, iż Wszechświat nie odsyła obrazów niegdyś doń wysłanych, że nikt nie widzi ich w jego czeluściach. W czasie wygłoszonego w Amsterdamie wykładu (21.06.1997 r.) Stephen Hawking powiedział: *ten, kto poważnie traktuje ogólną teorię względności Einsteina, musi zaakceptować możliwość, iż sama czasoprzestrzeń wiąże się w supły, a informacja ginie w zagięciach*. Zadaje to kłam teorii, według której przestrzeń jest niezmiennym składnikiem struktury Wszechświata. Wyrażonym w *Principiach* poglądom Newtona przeczy domniemana budowla czarnych dziur oraz natura spinowej sieci. Odległa od absolutnej przestrzenności świata objawia zatem swą odmienną zarówno w skali makro, jak i mikro.

Bez marzycieli, fantastów i buntowników wiele stereotypów nie uległoby obaleniu. Ich wyobraźnia, determinacja i odwaga doprowadzały w różnych okresach do za-

przeczenia obowiązującej logice, a także do wyrwania się z pęt racjonalizmu oraz uwolnienia spod dyktatu wiedzy tak pewnej, że aż wątpliwej. Wyrazicielem poglądów niektórych z nich był purysta Amédée Ozenfant, który w wydanej w 1928 r. rozprawie *Foundations of modern art* głosił: *Dzięki Gaussowi, Riemannowi i Łobaczewskiemu poeci-matematycy Poincaré i Einstein ośmielili się ukazać nieznaną naszym zmysłom przestrzeń; ich nieskrępowane i liryczne wyobrażenia sprawiły, że zdroworozsądkowe podejście Kartezjusza zostało uznane za błędne. W tym momencie nasz wszechświat staje się hipotetyczny, oparty na zdumiewających prawach, z geometriami więcej niż trójwymiarowymi, które idą tak daleko, iż zakładają, że z powodu zakrzywienia przestrzeni promienie słoneczne załamują się na jej krawędziach i powracają do punktu, z którego wyszły.*

Trzy lata wcześniej w książce *L'Architecture vivante* ukazał się esej Theo Van Doesburga zatytułowany *L'Evolution de l'architecture moderne en Hollande,*

w którym znalazły się następujące słowa: *Nowa architektura jest antykubiczna, innymi słowy, jej rozmaite przestrzenie nie są zawarte w zamkniętym sześciacie. Przeciwnie, różne komórki przestrzeni (balkony itd.) rozwijają się odśrodkowo, od środka do peryferii sześciatu w taki sposób, aby wymiary: wysokość, szerokość, głębokość i czas otrzymały nowy wyraz plastyczny. Dlatego współczesny dom sprawia wrażenie unoszenia się, zawieszenia w powietrzu, w opozycji do naturalnej siły ciężkości.* Doesburg posługiwał się hipersześcianem, by skonstruować tradycyjną architekturę kubistyczną z nową architekturą hiperkubiczną, która wyrwa się z pudełka, wyrażając przestrzenną czterowymiarowość.

Tak, wystarczy wyrwać się z pudełka, by niemożliwe uczynić możliwym. Trzeba jedynie dokonać zmiany stosowanego aparatu pojęciowego oraz wykształcić takie narzędzia poznania, które przybliżą nam zjawiska wcześniej niedostępne i umożliwią zobaczenie form, które intuicyjnie uważaliśmy za niemożliwe.