

Architectus

2005
Nr 1–2(17–18)

Prezentacje

Jerzy Olek

Z perspektywy perspektywy

Perspektywa to wędzidło i ster malarstwa

Leonardo da Vinci

Kiedy się staje na wprost przestrzeni i myśli o jej zobrazowaniu, w sposób nieunikniony wchodzi się wówczas w relacje metafizyczne zarówno z tym, co widziane, jak i z tym, co myślane. Mając w pamięci przebytą przez artystów drogę, owe stulecia kultywowania i udoskonalania perspektywicznych rozwiązań, intensyfikowanych co najmniej od renesansu, ale także wielość filozoficznych dociekań, którym dojrzały początek dał Kartezjusz, siłą rzeczy pragnie się podjąć problem na jeszcze inny sposób. Iluż to malarzy, twórców instalacji i realizatorów wideo, wreszcie fotografów odpowiadało na wyzwanie, które niesie ze sobą historia iluzjonizmu ze wszystkimi próbami zaprzeczania mu i uwalniania się od niego. Szczególnie sztuka współczesna obfituje w oryginalne dokonania, spełniające się w imię zmiany paradygmatu, z potrzeby wykrycia i przedstawienia własnych wymiarów, z chęci pokazania swojego widzenia postaci rzeczy, uwolnionego z dotychczas stosowanych sposobów ukazywania głębi, kryjącej w sobie wszystkie możliwe tryby przestrzeni.

Potencjał głębi jest nieograniczony. Dlatego zniewala i prowokuje do szukania coraz to innych jej obrazów. Niektóre z nich – wolne od reguł perspektywicznego odwzorowania – ewokują złudzenie głębi, bez pośrednictwa fizyczno-optycznych zasad, rządzących powszechnym odbiorem świata. Przy czym nie chodzi tu o przekazanie empirycznej wizji, lecz o ukazanie takiej głębi obrazu, która sama z siebie, bezprzedmiotowo, emanuje czystą przestrzennością. Wykluczone tu zatem zostaje bezpośrednie odniesienie się do zewnątrz. Sztuka nie musi swej egzystencji uzasadniać popisami mimetycznych zręczności. Powstające w jej obrębie konstrukcje nie mają powtarzać

rozwiązań znanych z autopsji. Owszem, pożywką twórczości obrazowej jest widzialne, ale niekoniecznie jako punkt wyjścia dla replik. Sartre miał rację, mówiąc: *w sztuce kłamie się, aby być prawdziwym*. Myśl tę rozwinął Merleau-Ponty, stwierdzając: *sens każdego dzieła sztuki jest przede wszystkim uchwytany jako spójna deformacja narzucona rzeczom widzialnym. I staje się sensem tylko w ten sposób*. Van Gogh, mierząc się z tym zagadnieniem jako artysta, zwierzył się w liście bratu: *moim najskrytszym pragnieniem jest nauczyć się takich niepoprawności, takich anomalii i takich modyfikacji rzeczywistości, aby postacie te zaistniały na nowo. Ależ tak! [...] Nieprawdziwe, jeśli się tego chce, lecz bardziej prawdziwe niż sama rzeczywistość!* [17].

Strzemiński, analizując w *Teorii widzenia* [22] obrazy Cézanne'a i Van Gogha, wskazywał na wielość stosowanych przez obu malarzy perspektyw. Podkreślał adekwatność ich obrazowania do sposobu patrzenia, typowego dla człowieka – do patrzenia ruchomego. Dlatego tak krytycznie odnosił się do tych, którzy niezmiennie schlebiali akademickiej konwencji: *Jakże bezdennie naiwni są ci malarze o tępych wzroku, którzy nigdy nie zaobserwowali tych zjawisk w naturze – malarze o leniwym wzroku, którzy nigdy nie wyszli poza wyuczone przepisy narzuconej im perspektywy trójwymiarowej zbieżnej, nigdy nie zaobserwowali świeżym spojrzeniem, że „nieomylna” matematyka tej perspektywy jest tylko umownym kłamstwem wobec rzeczywistej, fizjologicznej prawdy naszego widzenia – malarze formalisci, dla których „deformacja” Cézanne'a to tylko kwestia stylu, zniekształcenia (dla formy) tego, co się przedstawia jako prawda ich nic nie widzącym oczom.*

Do pełnego uświadomienia sobie widzenia ruchomego wiodła jednak długa droga. Pierwszy słup milowy postavili na niej twórcy renesansu. Jego niesłabnąca przez stulecia siła oddziaływania zasadzała się na dziełach fundamentalnych dla tamtych metod odwzorowania. Liczącą wraz z upływem czasu dziesiątki tomów listę otwiera *Perspectiva* Witelona – przez ponad trzysta lat podstawowy podręcznik optyki, napisany przez polskiego uczonego we włoskim Viterbo. W następnej kolejności należałoby wymienić rozprawę *O malarstwie* Leona Battisty Albertiego z 1435 r., zawierającą informacje na temat perspektywy. Kolejno pojawiają się: *O perspektywie w malarstwie* (*De prospectiva pingendi*) i *O pięciu ciałach regularnych* (*De Quinque Corporibus Regularibus*) Piero della Francesca, *Traktat o malarstwie* Leonarda da Vinci, *Pożyczenie nowicjuszy malarstwa i Pouczenie o mierzeniu cyrklem i linią* Albrechta Dürera, *O sztucznej perspektywie* (*De artificialis perspectiva*) Jeana Pelerina z 1505 r. oraz wydane sto lat później *Sztuka perspektywy* rysownika Hansa Vredemana de Vriesa, *Perspektywa praktyczna* Lodovico Cigolego i *Thaumaturgus opticus sea admiranda optices per radium directum, catoprices per radium reflectum* uczonego i malarza Jeana-François Nicerona z 1646 r., a także o kolejny wiek starszy dwutomowy traktat *Perspektywa w malarstwie i architekturze* Andrei Pozzy. Każda z nich wносиła jakiś nowy element. Dürer wzbogacił pomysł Albertiego, który proponował, by malarz w taki sposób patrzył na przyszły obraz poprzez wymagowaną zasłonę, by w jej płaszczyźnie powstawał wizerunek, rysowany promieniami idącymi od modelu do widza. Artysta niemiecki natomiast ową wyobrażoną zasłonę zalecał zastępować ustawioną przed modelem szybą z naniesioną na nią kratką; przy czym rysowanie powinno było odbywać się z zastosowaniem wizjera, czyli stałego punktu obserwacyjnego. Pelerin – kanonik z katedry w Toul, wprowadził z kolei linię horyzontu, a także centralny znikający punkt i dwa znikające punkty przekątnych.

Były to początki, którym inspirujący impuls dał Filippo Brunelleschi – wynalazca perspektywy i zwolennik naukowego jej ustalania (*perspectiva*, z łaciny »widzenie poprzez«). Przełomowym dla rozumienia i przedstawiania widzenia okazało się doświadczenie Brunelleschiego, opisane przez jego biografa Antonella Manettiego: *Przedstawił własny system perspektywy, plac San Giovanni pokazany na kwadratowym stole o wymiarach około 30 cm widziany z zewnątrz przez portal katedry florenckiej. Stworzył obraz z taką precyzją, iż żaden miniaturysta nie mógłby zrobić tego lepiej. Tam gdzie powinno znajdować się niebo, położył błyszczące srebro i w ten sposób odbicie pokazywało chmury [...]. Kiedy obraz został skończony, w środku zrobił otwór, który odpowiadał jego własnemu planowi i planowi centralnemu. Rozmiar otworu od strony pomalowanej odpowiadał soczewce i rozszerzał się jak stożek do tyłu by osiągnąć średnicę dukata. Brunelleschi poprosił tych, którzy chcieli zobaczyć obraz, aby patrzyli od strony, gdzie otwór był największy, i trzymając obraz w jednej ręce, w drugiej mieli lustro tak ustawione, by malunek mógł się w nim odbijać. Oglądający miał wrażenie, że widzi realną scenę.*

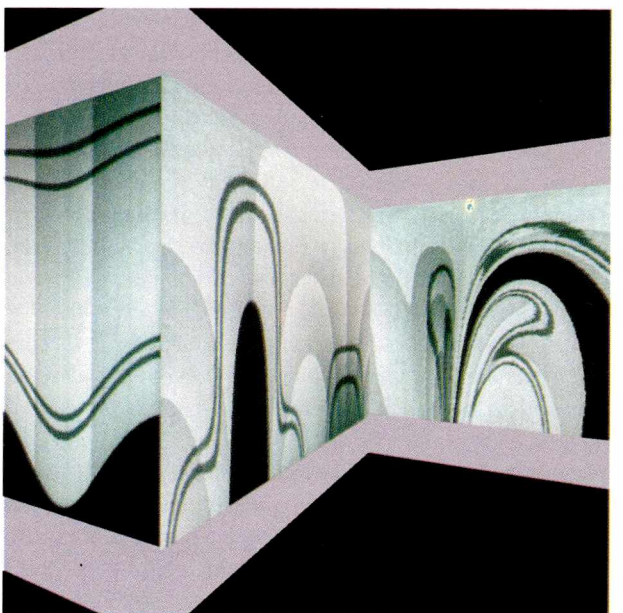
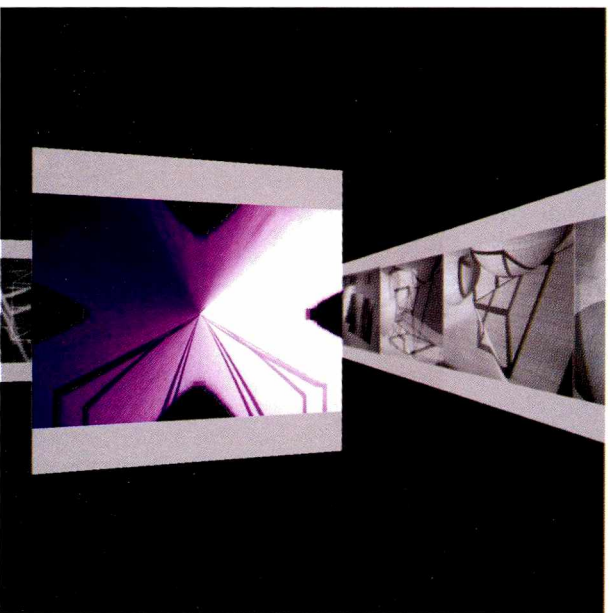
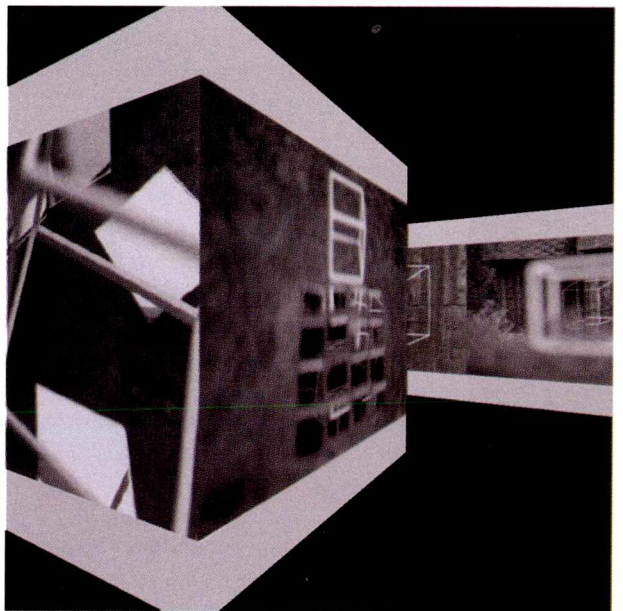
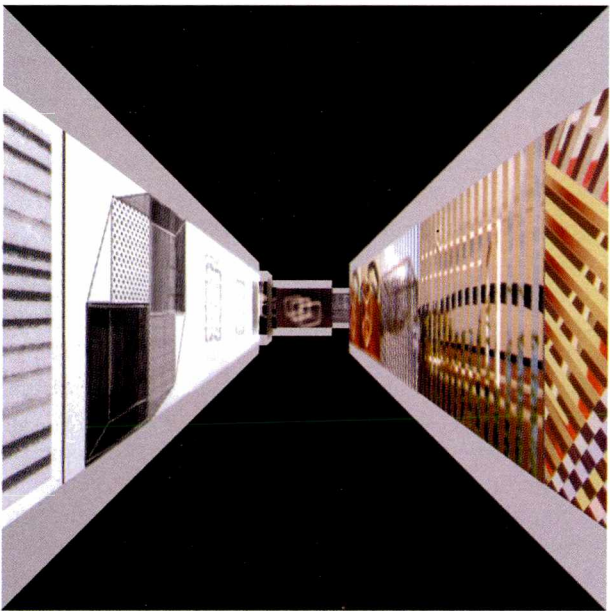
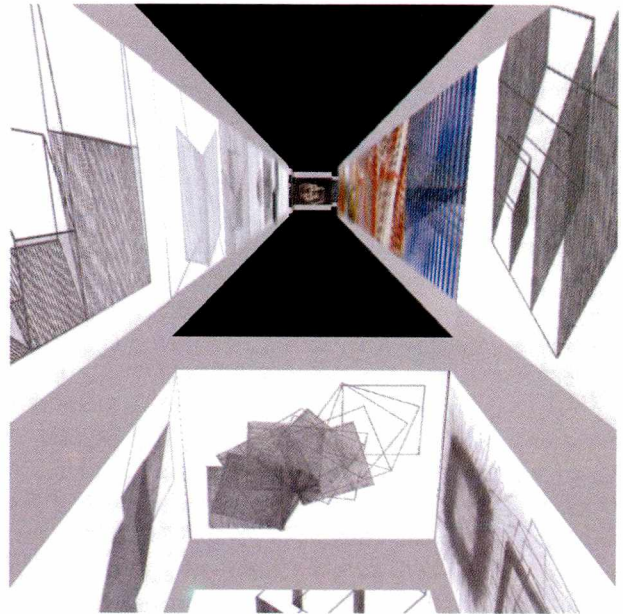
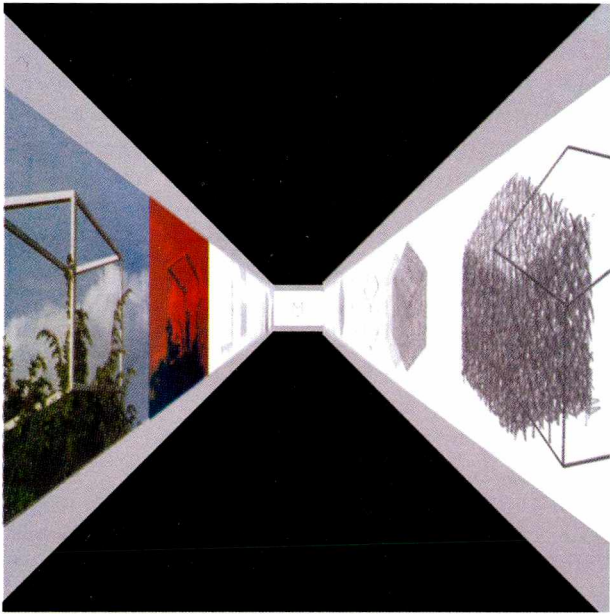
Brunelleschi w roku 1413 zademonstrował swój słynny „fotoplastikon”. Jedną ze zrealizowanych przez niego „płytek perspektywicznych” przedstawiała florenckie baptysterium. Rysunek przykładało się tyłem do oka i przez wywiercony w nim otwór patrzyło na jego odbicie w lustrze. Złudzenie głębi było całkowite. Tak znakomity rezultat optyczny możliwy był dzięki niezwykle precyzyjnemu odwzorowaniu obiektu.

W tych budzących zdumienie eksperymentach ma swoje początki *camera lucida* (używana w późniejszym czasie przez licznych malarzy, m.in. przez Canaletta) oraz *laterna magica*.

Nie tylko architektura, traktowana jako motyw i temat, interesowała renesansowych malarzy, ukazujących ją w różnych ujęciach perspektywicznych. Innym ulubionym modelem była lutnia. Zasadę jej płaskiego odwzorowywania za pośrednictwem drewnianej ramy, kadrującej oglądany przez nią instrument, przedstawia znana grafika Dürera z 1525 r. Lutnia, rysowana w bogatym wachlarzu skrótów perspektywicznych, była częstym elementem ilustracji, umieszczanych w traktatach o perspektywie, czego dzieło Cigolego może być najlepszym przykładem. Znamienne, że inny instrument, mianowicie gitara, równie wnikliwie oglądana, wielokrotnie pojawiała się na obrazach kubistów.

Ówczesny, tzn. sprzed kilkuset lat, ogląd świata lapidarnie zdefiniował Strzeмиński: *Bez wyćwiczonej umiejętności tworzenia skomplikowanych konstrukcji matematycznych, bez matematycznej wyobraźni przestrzeni trójwymiarowej, byłoby niemożliwe jej przedstawienie artystyczne. Czy jednak był to ogląd? Raczej domniemywanie, jaki być powinien. Autor Teorii widzenia zwraca uwagę, iż Malarz renesansowy nie obserwował przedmiotu (wzrokowo), lecz go poznawał, wydobywał jego istotę i kształt, konstruował przedmiot na podstawie swojej wiedzy matematyczno-perspektywicznej. [...] W ten sposób powstawał obraz przedmiotu, wyrażający jego „istotę”, lecz niezgodny z jego obserwacją. Przedmiot wylaniał się nie z gromadzenia konkretnej, doświadczalnej obserwacji, lecz w drodze spekulacyjno-logicznego rozumowania o istocie przedmiotu i jego kształcie. To rozumowanie wyrażano przy pomocy środków stworzonych w drodze matematyczno-logicznej. [...] Zamiast wyprowadzić swój rysunek z empiryki i zgromadzenia obserwacji – malarz renesansowy dawał rysunek, który był logicznie wyrozumowaną konstrukcją przedmiotu. Nie rzeczywistość obserwacji, lecz jedność przedmiotu wywnioskowaną z rozumowania o tym, jakim on jest, jak on „powinien” wyglądać, aby był samym sobą.*

Faktem jest, że metody geometrii wykreślnej stale wówczas doskonalono – w nadziei, iż umożliwią one jeszcze lepsze zbliżenie się do prawdy widzenia. Niezmiennie wszak utożsamiano precyzyjnie konstruowaną perspektywę ze sposobem, w jaki świat postrzega oko. Nie inaczej rozumiano mistrzów, gdy – jak Michał Anioł – mówili: *Oko ma tyle wprawy, co zwykłe spojrzenie, bez zbyt wielu linii i odległości, bez zbędnych kątów widzenia, jest ono w stanie pokierować ręką tak, by przedstawiła wszystko, co widzi, [...] lecz zawsze nie inaczej, niż w perspektywie.* Podobnie rozumował i postępował Leonardo da Vinci,



zachęcając artystów do *uczenia się rysowania skrótów i perspektyw według tego, co widzą*. Znamienne, że krytyczny osąd przydatności dla sztuki ortodoksyjnie traktowanej geometrii mieli zajmujący się tą dziedziną wiedzy naukowcy. Niech za przykład służy spostrzeżenie Kazimierza Bartla, który w artykule *Perspektywa intarsji w okresie wczesnego renesansu* pisał: *...perspektywa malarzka nie jest geometrią, a malarze nie są, na szczęście, geometrami i dlatego studjum perspektywy wymaga zeknięcia się z oryginałem, bo tylko tą drogą zrozumieć można rozbieżność między sztuką a geometrią i należyście ocenić istotę najwyższych walorów dzieła* [2].

W szkicu tym Bartel analizuje konstrukcje kompozycyjne intarsji, powstałych w XV wieku m.in. w kościele klasztornym w Monte Oliveto i w kościele S. Maria in Organo w Veronie. Najbardziej okazałe są dziełem Fra Giovanni da Verona, który *Jako perspektywista ma dwa oblicza: jedno, które każe mu stosować prawo jedności punktu głównego i linii horyzontu i drugie, które kieruje się jedynie wrażeniami i intuicją. Wtedy też rysuje „czuciem”, oddaje chaotycznie doświadczenia zbierane obserwacją i wyrzeka się zupełnie środków, sprawdzających obserwacje wzrokowe i zbierające je w jakąś metodę. Waha się, a wahania te czynią go niekonsekwentnym i jakby pozbawionym krytycyzmu a nawet i niekiedy i ostrości obserwacji. Błądzi i potyka się jakby świadomie i jakby tym sposobem szukał dróg, wiodących do kompromisu między sztywnością konstrukcji a żywością obserwacji. A w tej ciągłej walce ze sobą podejmuje zadania śmiałością swoją wyprzedzające znacznie swoje czasy. Lubuje się w mozolnym rozwiązywaniu bardzo trudnych, niekiedy, zagadnień perspektywy liniowej a intuicja jego bywa czasami tak niezwykłą, czucie perspektywiczne tak wyostrzone, że jakiś element obrazu, wprowadzie sam dla siebie i nie w konstrukcyjnej jedności z całością, wykona w sposób godny podziwu. Mam tu na myśli, jako przykład rysunek wielościanu założonego na pierścieniu. [...] Pod tym względem uważać go można za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli perspektywy s u b j e k t y w n e j, wśród, nawet wielkich, artystów wieku XVI.*

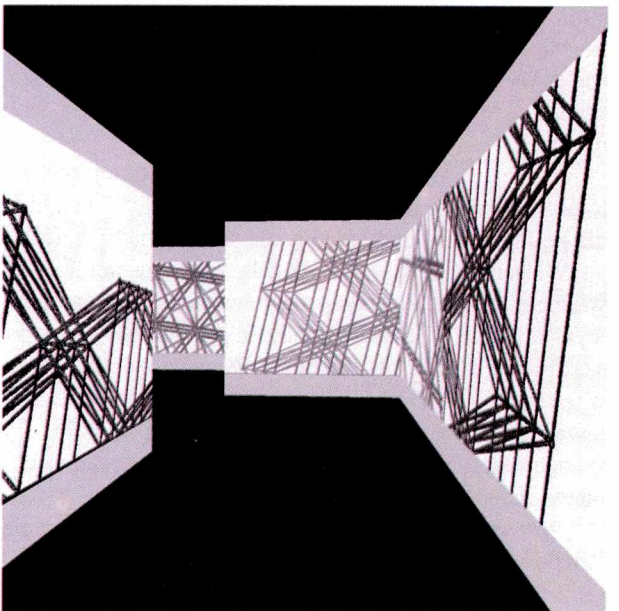
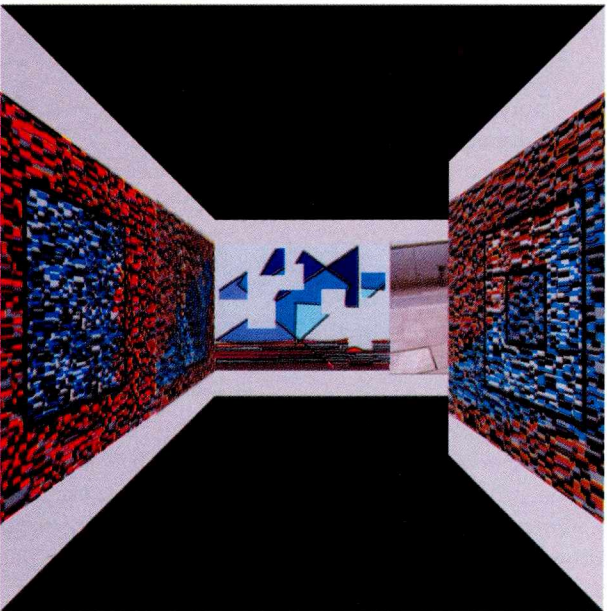
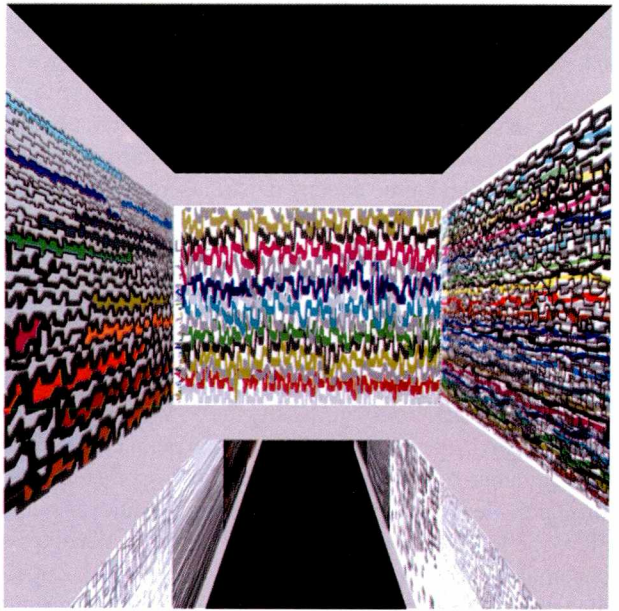
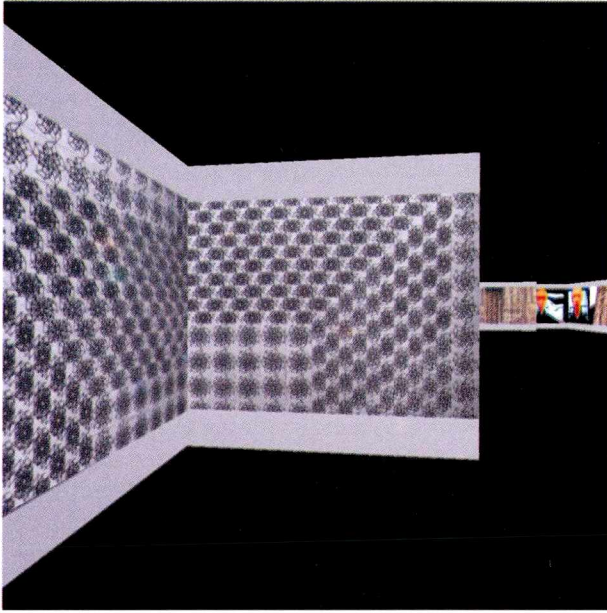
Te dwa czynniki: perfekcyjne wykresy i subiektywne wrażenia dopełniały się, podporządkowane sobie nawzajem. Uogólniając swoje spostrzeżenia Bartel dodawał: *Zadania [...] stawiali sobie nie malarze idei lub wyrazów – ale przede wszystkim, a może wyłącznie, perspektywici. Celem ich były złudzenia perspektywiczne i opanowanie metod ich wywoływania w sposób wyłącznie liniowy.* Jednak konstruowane w ten sposób złudzenia, obowiązujące przez kilkadziesiąt lat, były z gruntu rzeczy złudne. Przekonywał Strzemiński: *w rzeczywistości ta pozornie matematycznie nieomylna perspektywa zbieżna jest perspektywą nie odpowiadającą rzeczywistości naszego widzenia. [...] nigdy nie oglądamy natury przy pomocy jednego nieruchomego spojrzenia. Nasze oczy wędrują z przedmiotu na przedmiot. Zatrzymując się na jednym, puszczając drugie, wędrując w rozmaitych kierunkach, nasze widzenie nie jest nieruchomym schematem matematycznym, lecz ruchomą czynnością fizjologiczną.* Na nic się zdało wzbogacanie repertuaru przez poznawanie reguł rządzących perspektywą równoległą, ukośną czy przestrzenną. Albo-

wiem spojrzenie stale wędruje, co oznacza, że zakresy widzenia bezpośredniego, peryferyjnego i akomodacyjnego ulegają ciągłej zmianie. Tym samym *wszystkie linie się przesuwają*, jakby powiedział Cézanne, w którego malarstwie istotną rolę odgrywała gra planów i przestrzeni. A zatem nie ma jednej perspektywy ani jedyne punktu zbiegu. Jest ich tyle, ile pojawia się spojrzeń, spowodowanych konkretnymi podnietami wzrokowymi, występującymi w obrębie postrzeganego widoku.

Zarysowany tu ogląd rzeczywistości wydaje się być w pełni spójny z charakterem kultury, w jakiej przyszło nam żyć. Kultury tracącej ciągłość tradycji, pokawałkowanej i epizodycznej. Zbudowanej z fragmentów nie tworzących jednorodnej całości, tkwiącej w gąszczu przypadkowych związków i chaotycznych narracji. W takiej sytuacji funkcja zbieżnej perspektywy, mającej na celu określenie owej jedynej, a tym samym obowiązującej pozycji widza wobec obrazu – jest nie do utrzymania. Stan współczesnej kultury – zwłaszcza jej mozaikowej ikonosfery – wymaga wypracowania nowych optycznych nawyków oraz przeorganizowania sposobów wizualnego poznawania świata. Nie ma jednak żadnej pewności, że w dobie symulacji komputerowych, interaktywnych pozoracji i wirtualnej ułudy będzie możliwe osiągnięcie jakiegokolwiek oglądowej czystości, która byłaby w stanie wzbudzić czyjekolwiek zaufanie. Raczej należy się spodziewać czegoś wręcz przeciwnego, a mianowicie naszego gubienia się w otwartej, sztucznie wygenerowanej przestrzenności świata, z definicji unoszącej widza w nieokreśloną niewymierność. Prowadzi to do sytuacji, kiedy percepcyjne zmagania nie są już w stanie wyłonić – w żadnej perspektywie – wiarygodnej przestrzeni. Związane z nią znaczenia stają się bowiem zbyt względne i płynne, skutecznie wyzwalać się z tego, co sobą wcześniej określały. Symulacje wizualne oraz wirtualne stany bynajmniej nie definiują innego od wcześniej ugruntowanego wachlarza znaczeń. One po prostu podważają sensowność dążenia do stałości w tej mierze. Jeżeli o coś tu chodzi, to na pewno nie o formułowanie jednoznacznych definicji, prędzej o rozpatrywanie samej możliwości pojawienia się znaczeń, które bez trudu dałyby się zweryfikować.

Myśli te przychodziły mi do głowy, kiedy pod koniec XX stulecia odwiedziłem tokijskie Intercommunication Center – żywy organizm otwartego laboratorium, w którym aktywni bywalcy współtworzą sytuację, jakie umożliwia im inwencja oraz zgromadzona w ICC aparatura. Czynnici uczestnicząc w interaktywnych i intermedialnych zdarzeniach nie tylko doświadczają licznych udogodnień niesionych przez nowoczesne technologie informacyjne, ale też przekonują się o zagrożeniach, płynących ze stosowania współczesnych środków przekazu.

Centrum jest wielopoziomowym węzłem komunikacyjnym, w którym krzyżują się działania kulturalne i technologiczne. Ten amuzealny antysarkofag sztuki i zarazem życzliwe miejsce dla nie-sztuki, zawierając w sobie różne koncepcje infośrodowiska, sprawia wrażenie zróżnicowanego w swej strukturze przestrzennego medium, którego racją bytu jest możliwość poszukiwania przez kreatywnego słuchacza-widza nowej przestrzenności dla siebie – zin-



dywidualizowanej i intrygującej: swojej własnej przestrzeni w czasach informacji elektronicznej.

ICC, to *space in progress* podzielone na działy: maszyna, media, percepcja, przestrzeń, czas, materiał, komunikacja, informacja, gra i życie. Gromadzi wyłącznie niematerialne formy „sztuki mediów” w postaci elektronicznej informacji i zapisu komputerowego. Często są to realizacje, których doświadcza się całym sobą. Baza danych scala w spójną całość teksty, obrazy i dźwięki, łącząc kulturę z techniką na wiele nowych sposobów.

Intercommunication Center opuszczałem z mieszanymi uczuciami. Supertechnika i chirurgiczna sterylność wewnątrz sprawiała mało przyjazne wrażenie. Gry i zabawy serwowane przez Centrum nie wykraczały poza ogólnie znaną elektroniczno-komputerową normę. Bycie ze zwiualizowanym sobą było wyraźnie zimne i jakby obce. Pomyślałem, że zdecydowanie cieplejszy kontakt osiąga człowiek z własnym odbiciem w lustrze. Niekoniecznie przy okazji robienia autoportretu wielokrotnie.

W obręb jakże innej iluzji – nieomal doskonałej (tylko „nieomal”, jako że nie sposób obejść przedstawionej rzeczy, by zobaczyć ją z jeszcze innej, niż możliwe strony) – jest w stanie wprowadzić widza holografia. Umożliwia wszak w mrocznej sali zanurzyć się w nieuchwytności widma, emanującego z płyty holograficznej. Odmaterializowany przedmiot, a właściwie trójwymiarowy obraz przedmiotu, fizykalnie obecny dzięki laserowym promieniom, jarzy się w wolnej przestrzeni intensywnością optycznej złudy. Zawieszony w powietrzu, widoczny lecz nieobecny, daje się oglądać z różnych punktów widzenia. Można weń wejść, ale nie można go dotknąć. Lewituje przed hologramem, zastanawiając odmienną skalą i zbyt poprawną perspektywą. Czasem jednak i perspektywa może wprowadzić w błąd. Następuje to wówczas, kiedy utrwalony wiązką laserową obiekt ma w pełni cechy obrazu lustrzanego, czyli kiedy obraz jest odwrócony nie tylko stronami, ale i na osi perspektywy, co powoduje, że plany pierwsze jego przestrzennego ukształtowania ukazują się oczom jako mniejsze od znajdujących się w głębi. Zupełnie tak, jakby horyzont znalazł się nagle pod naszymi stopami, zaś najbliższe sąsiedztwo nieskończenie oddaliło się i mikroskopijnie zmalało.

Mając to na uwadze należałoby zadać pytanie: Z perspektywy jakiej perspektywy możemy patrzeć w przyszłość? Ale też: Czy duże nadal będzie dużym, a małe małym?

Dzisiejsza awangarda jutrzejszych rewolucji technologicznych może spowodować na przykład, że wchodzenie pod górę tak naprawdę będzie schodzeniem w dół.

Właściwie, dlaczego nie? Dlaczego nie mielibyśmy widzieć świata w perspektywie odwrotnej? W końcu linie wyznaczające na obrazie wielkość przedmiotów nie muszą zbiegać się na horyzoncie. Mogą w widzu. Być może, w ten sposób przywrócone zostanie człowiekowi, ukształtowanemu w kulturze antropocentrycznej, poczucie całości ogarnianej przez niego przestrzeni oraz odczucie pełni odzwierciedlającego ową przestrzeń obrazu.

Tymczasem jednak tkwimy w konwencji rozproszenia. Rozpowszechniona dzięki fotografii, a stosowana od kilkuset lat perspektywa wyklucza wizualną wzajemność.

(A swoją drogą dobrze się stało, że wynalezienie kamery zostało poprzedzone odkryciem perspektywy, gdyż w przeciwnym razie fotografia mogłaby nie być należycie odczytywana). Odmiana centralna perspektywy, obowiązująca w sztuce europejskiej od wczesnego renesansu, widziane elementy obrazu umownie lokuje w oku widza. Pojedyncze oko, z koncentrującym się w nim widokiem, staje się zatem centralnym punktem oglądu świata. Lecz przecież oko nie ogniskuje linii rozbiegających się na obrazie z umownej nieskończoności. Wszak one mijają je, skupiając się w punkcie dla oka przeciwnym, ulokowanym na horyzoncie. Zachodzi tu więc wewnętrzna sprzeczność. Zobrazowane nie jest tożsame z widzianym. Konwencja nie przystaje do rzeczywistości. Ostrosłup przedstawionego wyglądu przecina się ze stożkiem oglądu bezpośredniego. Tego rodzaju widzenie jest nie tylko sprzeczne z faktycznym stanem rzeczy, ale dodatkowo ogranicza wyobrażeniową możliwość sytuowania się obserwatora w innych, niż powszechnie przyjęte, relacjach; odnosi się to zarówno do otoczenia bezpośredniego, jak i – w najogólniejszym sensie – do uniwersum.

Centralna perspektywa zawęża pole widzenia, eliminuje możliwość spojrzenia na świat niejako z boku, uniemożliwia oglądy symultaniczne i zarazem zmienne, więżąc widza w jednym wyłącznie miejscu. Takie strukturyzowanie rzeczywistości czyni ją płaską i jałową, co wyraziście ukazuje w swej pospolitej użyteczności aparat fotograficzny. Choć za jego pośrednictwem dokonuje się również odsłon nietypowych, a te zmuszają zdanego na stereotypy widza do zastanowienia.

W rękach artysty kamera może stać się wyjątkowo giętkim w użyciu i przydatnym dla eksperymentu narzędziem. Jej najbardziej oryginalni w sztuce użytkownicy wiązali z nią olbrzymie nadzieje.

Dżiga Wiertow z emfazą pisał w *Człowieku z kamerą*:
Ja – kinooko. Ja – mechaniczne oko. Ja, maszyna, ukazuję wam świat takim, jakim ja tylko mogę go zobaczyć. Z dniem dzisiejszym wyzwalam się na zawsze od ludzkiej nieruchliwości, w nieustannym ruchu przybliżam się do przedmiotów i oddalam od nich [...]. Wyzwolony z więzów czasu i przestrzeni, zestawiam z sobą wszelkie, jakie tylko mogę uchwycić, punkty wszechświata. Moja droga wiedzie ku stworzeniu nowego postrzegania świata. Oto tak rozszyfrowuję na nowo nie znany świat [23].

W podobnie entuzjastycznym tonie wypowiadał się László Moholy-Nagy [19]:

... niemożliwym jest uchwycenie jądra ruchu ręcznymi środkami artystycznymi; także możliwości obiektywu w zakresie zniekształcania – widok z góry, z dołu, pod kątem [...] dają oryginalną optykę, której nie są w stanie uzyskać nasze skrópowane prawidłami asocjacji oczy. [...] aparat fotograficzny może udoskonalić, względnie uzupełnić, nasz instrument optyczny – oko [19].

Rzeczywistym kluczem do zrozumienia fotografii jest fotogram lub bezkamerowy zapis form wywołanych przez światło. To pozwala nam poznać prawa optyczne i badać je [18].

Ten propagator *Nowego Widzenia*, eksperymentujący z rozszerzaniem granic pojemności spostrzeniowej, udowodniał swoją praktyką, że środki reprodukcyjne w znacznej mierze wzbogacają warsztat artystyczny.

Do zagadnień tych niezwykle esencjonalnie odniosła się Alicja Kępińska [14]:

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 180 stopni, jak głowę Meryl Streep („Death becomes her”). I jest nam z tym do twarzy.

Wielorakie próby „obracania” podejmuje się w sztuce już od dawna. Jedną z bardziej spektakularnych zawiera obraz Hansa Holbeina *Ambasadorzy* z 1533 r. Ten namalowany z niezwykłą precyzją portret dwóch młodych mężczyzn, których ubiory, a także rzeczy znajdujące się w ich otoczeniu, zostały tak wiernie oddane, iż widzowi może wydawać się, że obcuje z przedmiotami rzeczywistymi, w dolnej partii zawiera tajemniczy, ukośnie umieszczony, owalny kształt – nieczytelny, kiedy patrzy się nań na wprost. Dopiero spojrzenie z boku, pod bardzo ostrym kątem, ujawnia oku, iż owa zagadkowa forma, to równie realistycznie przedstawiona ludzka czaszka, z tym że ukazana w całkowicie odmiennej optyce, niż ta, z którą w zgodzie skonstruowano całą scenę. Z owej nietypowej perspektywy dziwnie z kolei wyglądają ambasadorzy – podobnie jak czaszka widziana na wprost. Niewykluczone, że Holbein, zderzając na jednym płótnie dwa odrębne światy, czyli lokując we wspólnej ramie dwie kompletnie różne rzeczywistości, chciał dać do zrozumienia, że choć można je dostrzec jednocześnie, to jednak zobaczyć się dają z odrębnych punktów widzenia. Słowem, gdy pragnie się zoczyć metafizyczną aurę, trzeba zmienić perspektywę.

Pytanie, na jaką? James Gibson [10] wyróżnia aż trzynaście perspektywicznych „przesunięć sensorycznych”, rozmaicie kształtujących wrażenia wizualne. Porządkując analizowany materiał dzieli go na cztery klasy:

- perspektywę stacjonarną,
- perspektywę paralaksy,
- perspektywę niezależną od pozycji i ruchu,
- głębię konturu.

Każda z tych klas zawiera w sobie rozróżnienia szczegółowe. I tak, w skład pierwszej z nich wchodzi perspektywa faktury, rozmiaru i linearna, z których ostatnia, dzięki sztuce renesansu, jest najbardziej znana. Z kolei wśród elementów klasy trzeciej znalazła się perspektywa powietrzna oraz perspektywa zamazana, szczególnie chętnie stosowana przez malarzy i fotografów. W klasie czwartej zwraca uwagę na kategorię, którą określa jako związek między światłem a kształtem, decydujący o tym jak postrzegane są wypukłości form.

Ale na tym nie koniec. Powstają bowiem nowe podziały i charakterystyki. Przypomina się też określenia dawno zapomniane. Tak więc wśród wielu innych egzystuje perspektywa balansująca i niemożliwa. Charakter tej pierwszej dobrze oddaje *Zmienna ogniskowa* – litografia Hockneya z lat 80. W naturze drugiej można się zanurzyć obcując z wyrafinowaniem konstrukcyjnym figur niemożliwych, których kompozycja przeczy obserwacji, będąc w całości poddana intelektualnemu wariantowi ujęcia przestrzeni wykoncypowanemu przez artystę.

Szeroką gamę możliwych odwzorowań otworzyła przed artystami fotografia, choćby już przez sam fakt stosowania różnej optyki. Lecz i tu kryje się immanentnie wpisana w jej naturę pułapka. Otóż wbrew mniemaniu wielu jej użytkowników nie ma czegoś takiego jak perspektywa szeroko- czy wąskokątna. Kąt obrazu nie wpływa na perspektywę. Dlaczego tak się dzieje wyjaśnia Kurt Dieter Solf: *Z równań odwzorowania wynika, że dla wszystkich skal tego odwzorowania stosunek wielkości dwóch przedmiotów, różnie oddalonych od aparatu fotograficznego, pozostaje stały dopóki nie zmieniają się istniejące odległości tych przedmiotów. Zrobiwszy zdjęcie jakiegoś motywu, z tego samego miejsca, obiektywem szerokokątnym i teleobiektywem możemy ze zdjęcia wykonanego obiektywem szerokokątnym wykonać powiększenie wycinka, który dokładnie będzie odpowiadał wycinkowi obrazu zdjęcia wykonanego teleobiektywem. Wycinek ten wykazuje dokładnie takie same proporcje perspektywy, jak zdjęcie wykonane teleobiektywem. Mimo różnego kąta obrazu oba zdjęcia nie wykazują żadnych różnic perspektywy* [21].

Niustanny rozwój techniki odsłania przed człowiekiem dalsze, nieznanie wcześniej struktury optyczne widzianego, ujawniające się oku za sprawą coraz bardziej komplikującego się narzędzia, zapośredniczającego widzenie. Oko naturalne ma możliwości ograniczone, sztucznie wspomagane – nie. Tak np. kiedy nieuzbrojonym oczom rysuje się rozległy widok, spostrzegamy wtedy, że zanika on po obu stronach u kresu dostrzeganej przestrzeni, ale kiedy „panoramujemy” go horyzontalnie rejestrującym aparatem („Horyzontem”) wszystko jest jednakowo wyraziste. Jeszcze inne możliwości daje perifotografia, która realizuje całkowite dookolne widzenie. Dzięki niej rejestrowany przedmiot podlega sfotografowaniu ze wszystkich stron – w ten sposób, że w czasie naświetlania przedmiot obraca się przed aparatem, sam obrót zaś jest zsynchronizowany z przesuwem negatywu przed przysłoną szczelinową, przez którą wpada kształtujący obraz światło.

I pomyśleć, że kiedyś, choćby w okresie gotyku, wszystko było znacznie prostsze. Powszechnie obowiązywała

wówczas aspektywa, czyli perspektywa hierarchiczna. Wiadomo było, kto jakie zajmuje miejsce i jaka jest jego wielkość. Ale z czasem ustalony porządek rzeczy zaczął pękać i rozsypywać się. Miejsce hierarchicznej zajęły zróżnicowane perspektywy odwrócone i iluzoryczne, apogeum swojej nieokreśloności osiągając w przestrzeniach wirtualnych. Nastal czas niepohamowanego spiętrzania planów w przestrzeniach fikcyjnych, od początku do końca wygenerowanych sztucznie.

Chcąc w istniejąca gęstwinę obrazów wpisać sekwencje także swoich prac, wprowadziłem w sieć internetową skomplikowany labirynt korytarzy, których ściany ściśle wypełnione są *bezwymiarowymi* obrazami. Animowany w 3D *Labirynt złudzeń* został tak zbudowany, by krążąc po nim, móc eksponowane prace za każdym razem dostrzegać w innej kolejności, a tym samym mieć do czynienia z nową wystawą. Błąkając się w labiryncie obrazów, internauta ogląda je ze stale zmieniających się perspektyw. W końcu ulega ich magicznemu wpływowi, z czego po krótkim czasie próbuje się uwolnić. Ale cyfrowa przestrzeń nie daje za wygraną. Sztucznie spreparowany przestwór wchłania odbiorcę wraz z jego widzeniem, tym samym powodując, że zaczyna utożsamiać się z pulsującą na monitorze płataniną widoków, precyzyjnie osadzonych w syntetycznej rzeczywistości nieistniejącego w rzeczywistości labiryntu. W rezultacie ten konsument zero-jedynkowej fikcji zostaje opętany niekończącym się strumieniem obrazów. Rosnąca komplikacja odbioru pochłania go, przygniatając swą potęgującą się złożonością. Aż wreszcie widz całkowicie wpada w *wielopajęczy zbiór szans i labiryntowych zmagani* (za Lemem), [14], w ową konstrukcyjnie zawilą sieć, którą dobrowolnie wyzwała i poniekąd sam generuje.

Gdybym uzupełnił własne *Bezwymiarowe iluzje* (setki prac, jakie powstały od 1991 r. w tym cyklu wystawowym) o nowe, wyrafinowane w swym technologicznym ukonstytuowaniu elementy, mogłoby zapewne nastąpić to, o czym napisał Stanisław Lem: *sieć w rozwoju pozwala też na porzucenie linearności (jednowymiarowości liniowej) przekazów na rzecz danych, ukrytych w „obrazach” dwuwymiarowych, nieruchomych jak fotografia albo ruchomych jak obrazki „Windows” czytane z CD-ROM-u, a dalej idą hologramy laserowe, widoki, czyli fantomy wizualne, w których odbiorca właściwy albo przechwytyjący informację uzyskuje z niej mniej albo więcej (albo nic zgola), w zależności nie od posiadanego klucza rozłamującego przekaz, ale w zależności od tego, jak on sam będzie się w przestworzu wirtualnym zachowywał* [14].

Z tej perspektywy dotychczasowe perspektywy – sztywne i stateczne, wydają się zamierzchłymi regułami, które wprawdzie miło się wspomina, ale których przydatność jest nie większa od układowej, acz zupełnie niepraktycznej szkolnej czytanki. 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.

Moje *Mapy różnaitości*, eksponowane na sześcianie o boku dwa i pół metra, po stronie zewnętrznej prezentowały 784 kwadratowych prac formatu 14 × 14 cm: foto-

gramów, chemiografii, rysunków, grafik komputerowych i fotografii. Każda z nich wchodziła w skład swojej własnej czternastoelementowej sekwencji. Tych sekwencji na jednej ścianie otwartego u góry sześcianu było czternaście, a przedstawiały w rozwiniętych cyklach:

- schematyczne przeobrażenia przestrzeni zgodnych i niezgodnych z geometrią Euklidesa,
- na różne sposoby formowane parkietaże,
- zbiory rozmaicie modyfikowanych prostych figur i brył elementarnych,
- multiplikujące obraz odbicia pojawiające się na powierzchni popękane lustro,
- przekształcenia anamorfczne budowane metodą *idem per idem*, czyli anamorfoza z anamorfozy, aż do ztracenia czytelności obrazu, a także
- grupy niespójnych formalnie odwzorowań chemiograficznych, których ukształtowanie było rezultatem kontrolowanego przypadku.

Wewnętrzne czarne ściany owego sześcianu pokryte zostały siecią wykonanych białą linią rysunków. Nachodziły one na siebie i wzajemnie przenikały, tylko od czasu do czasu dając satysfakcję oku, kiedy natrafiało ono – z konkretnego punktu widzenia – na dobrze sobie znaną formę regularną.

Dlaczego akurat *Mapy różnaitości*? Dlatego, że jako pojęcie bywają i konkretne, i wieloznaczne, równie dobrze służąc i matematykom, i filozofom. Dla pierwszych różnaitość osadzona w konkretnej przestrzeni to obiekt, którego punkty mają otoczenia dające się jednoznacznie przekształcać na określone części przestrzeni, albo inaczej: różnaitość to zbiór, który w otoczeniu każdego swojego punktu wygląda jak przestrzeń euklidesowa R^n ustalonego wymiaru n . Uszczegółowiając: różnaitość jednowymiarowa jest zbiorem wyglądającym lokalnie jak kawałek prostej, dwuwymiarowa – jak kawałek płaszczyzny, trójwymiarowa – przestrzeni. Dla matematycznego porządku należałoby jeszcze dodać, że *figurę nazywamy różnaitością n -wymiarową, jeżeli każdy jej punkt ma otoczenie homeomorficzne z n -wymiarową przestrzenią*, i dalej, że *występujące w definicji topologicznie równoważne otoczenia wraz z przekształcającymi je homeomorfizmami nazywamy mapami. Dokładniej: mapa jest to para składająca się z otoczenia homeomorficznego z kawałkami przestrzeni oraz z odpowiedniego homeomorfizmu* [2]. Innymi słowy, mapami są otoczenia wzięte razem z przypisanymi im funkcjami. Zbiór map tworzy atlas. Moje *Mapy różnaitości* to zatem swego rodzaju atlas, atlas czteromapowy.

Pojęcie różnaitości wprowadził Riemann, proponując na jej określenie niemiecki termin *Mannigfaltigkeiten*, mogący również oznaczać »wielofałdzistość«. Potrzebował go do rozwiązywania równań wielu zmiennych oraz badania zakrzywionych przestrzeni i funkcji wieloznacznych. Różnaitości były próbą uchwycenia kategorii dotychczas nieuchwytnych. Najprościej rzecz ujmując, jego idea sprowadzała się do transponowania własności algebraicznych na geometryczne i przeciwnie. Umożliwiała wyciąganie ogólnych wniosków z prawideł zasadnych lokalnie. Dzięki temu stała się wiarygodną podporą dla wcześniejszych intuicji.

Sens przystający do matematycznego mają mapy rozmaitości egzystujące w filozofii. Z wielu możliwych odniesień jedno rysuje się niezwykle wyraziście – to mianowicie, którym posłużył się Michel Foucault. Zwraca na nie uwagę Michał Gusin we wstępie do rozprawy Foucault, [7]: *Na poziomie najogólniejszym dzieło Foucaulta jest multiplicité – rozmaitością, a więc tym, co składa się z wielu pli – fald, tak jak labirynt – etymologicznie – składa się z wielu korytarzy. W takim układzie chodzi o wytyczenie map orientacyjnych, na których podstawie można się po nim poruszać. Tymi mapami będą mapy konceptualne, a więc pewne „systemy pojęciowe”, które umożliwiają przekład jednego dyskursu na inny, przy zachowaniu odpowiednich warunków.* Rozpatrywane jako multiplicité dzieło Foucaulta jest także wielością. Wielością są grupy wypowiedzi. Wreszcie wielość to też widzialność.

Wielość i odmienność kształtów, barw, jakości; różnorodność, niejednakowość – tak „rozmaitość” określa *Mały słownik języka polskiego*. Przytoczone wyjaśnienie równie dobrze mogłoby charakteryzować *Mapy rozmaitości*, lecz także *Labirynt złudzeń*.

Skomplikowaną budową geometryczną labiryntu sterują posłuszne zadanemu programowi zera i jedynki, dlatego trudno zorientować się, co jest syntetyczną realnością, a co autentyczną jawą. W tyglu algebry i topologii, gdzie ukształtowany został nieustannie zmieniający swą strukturę labirynt, wszystko podlega rozkazom programu. Wszystko jest krotnością kwadratów i sześciątów, związających się i rozwijających, pulsujących na ekranie jak fraktale. Generowana cyfrowo wizualność zagęszcza się, w dodatku zwiększa się tempo oglądania. Prosta z początku struktura staje się coraz bardziej zawiła, zaś umykająca spojrzeniu widzialność zakrzywia się w „samowidzenie”, choć zrealizowany wspólnie z Tomaszem Pydą

Zamieszczone ryciny są kadrami z filmu *Labirynt złudzeń* Jerzego Olka i Tomasza Pydy, z muzyką Ryszarda Osady.

Labirynt złudzeń jest komputerową animacją zaledwie dwustu pięćdziesięciu obrazów. Co wobec tego działoby się, gdyby obrazów były miliony?

Spróbujmy wyobrazić sobie możliwości animacyjne ludzkiego mózgu, z jego czternastoma miliardami neuronów powiązanych ze sobą wielokrotnie większą liczbą połączeń dendrytowo-aksonowych. Niewyobrażalne, choć przecież temu właśnie labiryntowi, owej myślącej gigastrukturze, zawdzięczamy siebie – z naszymi rzeczywistymi i urojonymi przestrzeniami, z niepoliczalnością potencjalnych perspektyw widzenia oraz ze związanymi z nimi nadziejami na zobaczenie i zrozumienie. Wszystkie one razem: poddane widzeniu i niewidzialne przestrzenie i perspektywy – zawijają się – falują – fałdują, wyslizgując się w ten sposób z ciasnej geometrii przestrzeni euklidesowej, by próbować znaleźć się w przestrzeni topologicznej, gdzie – używając słów Deleuze’a – *zewnątrze styka się z wnętrzem, najdalsze z najgłębszym*, odsłaniając tym samym wielość widzialności.

Wejście w labirynt nie czyni wyjścia rzeczą pożądaną, bo osiągnąć go i tak się nie da. Nie ma także możliwości wrócenia do wejścia przebytą już drogą; świadomość tego zmusza wędrowca, uwięzionego w wielopoziomowej strukturze, do podejmowania coraz to innych poszukiwań – uparcie, i stale od nowa. W ten sposób zmienia on nieustannie swoją perspektywę, już choćby przez sam fakt przesuwania teraźniejszości w zapomnienie. Ułatwia to traktowanie przeżywanej fikcji jako realnej – jakby była rzeczywistością rzeczywistą.

I tu pojawia się – retoryczne przecież – pytanie: Jakie perspektywy orzeka i jakie obiecuje cała ta konfiguracja bezwymiarowa w swych kolejnych odsłonach, ukazujących abstrakcyjne derywaty geometrii, wymykające się jednoznaczny przyporządkowaniom?

The figures are film frames from the movie called *Labyrinth of Illusions* of Jerzy Olek and Tomasz Pyda – with music by Ryszard Osada.

Bibliografia

- [1] Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Warszawa 1978.
- [2] Bartel Kazimierz, *Perspektywa intarsji w okresie wczesnego renesansu*, Kraków 1931.
- [3] Bartel Kazimierz, *Perspektywa malarska*, Lwów 1921.
- [4] Ciesielski Krzysztof, Pogoda Zdzisław, *Bezmiar matematycznej wyobraźni*, Warszawa 1995.
- [5] Cole Alison, *Perspektywa*, Wrocław 1993.
- [6] Cole Alison, *Renesans*, Wrocław 1994.
- [7] Deleuze Gilles, *Foucault*, Wrocław 2004.
- [8] Roman Duda, *Przestrzeń fizyczna w matematyce*, [w:] *O nauce i sztuce*, pod red. Jana Mozrzymsa, Wrocław 2004.
- [9] Folga-Januszewska Dorota, *Perspektywa, iluzja, iluzjonizm*, katalog Muzeum Narodowego, Warszawa 1981.
- [10] Gibson James, *The perception of the visual world*, Boston 1950.
- [11] Gombrich E.H., *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981.
- [12] Hall Edward, *Ukryty wymiar*, Warszawa 2001.
- [13] Kaku Michio, *Hiperprzestrzeń*, Warszawa 1995.
- [14] Kepińska Alicja, *Wstęp do Katalogu „Bezwymiar iluzji” Jerzego Olka*, Czarny Salon BWA, Lublin 1996.
- [15] Lem Stanisław, *Bomba megabitowa*, Kraków 1999.
- [16] Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, Warszawa 2001.
- [17] Merleau-Ponty Maurice, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk 1996.
- [18] Moholy-Nagy Laszlo, *From pigment to light*, bm., 1936.
- [19] Moholy-Nagy Laszlo, *The new vision*, Nowy Jork 1949.
- [20] Olek Jerzy, *Moja droga do bezwymiaru*, Wrocław 2001.
- [21] Solf Kurt Dieter, *Fotografia*, Warszawa 1980.
- [22] Strzebiński Władysław, *Teoria widzenia*, Kraków 1974.
- [23] Wiertow Dżiga, *Człowiek z kamerą*, Warszawa 1976.