



## Unpredictability of the line

**Jerzy Olek**

SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny we Wrocławiu  
SWPS University of Social Sciences and Humanities in Wrocław

„Czy linię można narysować? A skoro nie, to czy ma prawo reprezentować ją kreśka?” Tak zaczynam poświęconą linii książkę *Zobaczyć idealne, czyli bezkresy kresek*<sup>1</sup>. Staram się w niej wyjaśnić, czym różni się idea prostej od jej wykreślonego odcinka. To dwa światy często występujące zamiennie i w żadnym wypadku nie gwarantujące, że wybrane ujęcie problemu jest prawdziwe [fig. 2a-b].

Rozmawiałem z wieloma twórcami i naukowcami o ich poglądach na omawiany temat. Często przedstawiali oni własną systematykę rodzajów szeroko pojętej liniowości. Jan Berdyszak wymienił np. linię: „transparentną, wiązki laserowej, światła, wagi, niewyraźności, cienia, ciszy, gromu oraz horyzontu za horyzontem”<sup>2</sup>. Jarosław Kozłowski: „pojedynczą, spiralną, z punktów, z krótkich pionowych linii, ekspresyjną, z owalów, linię-płaszczyznę”, ale także „niewidzialną oraz wiązki linii i grubą linię”<sup>3</sup>. Zdzisław Pogoda (matematyk) stwierdził:

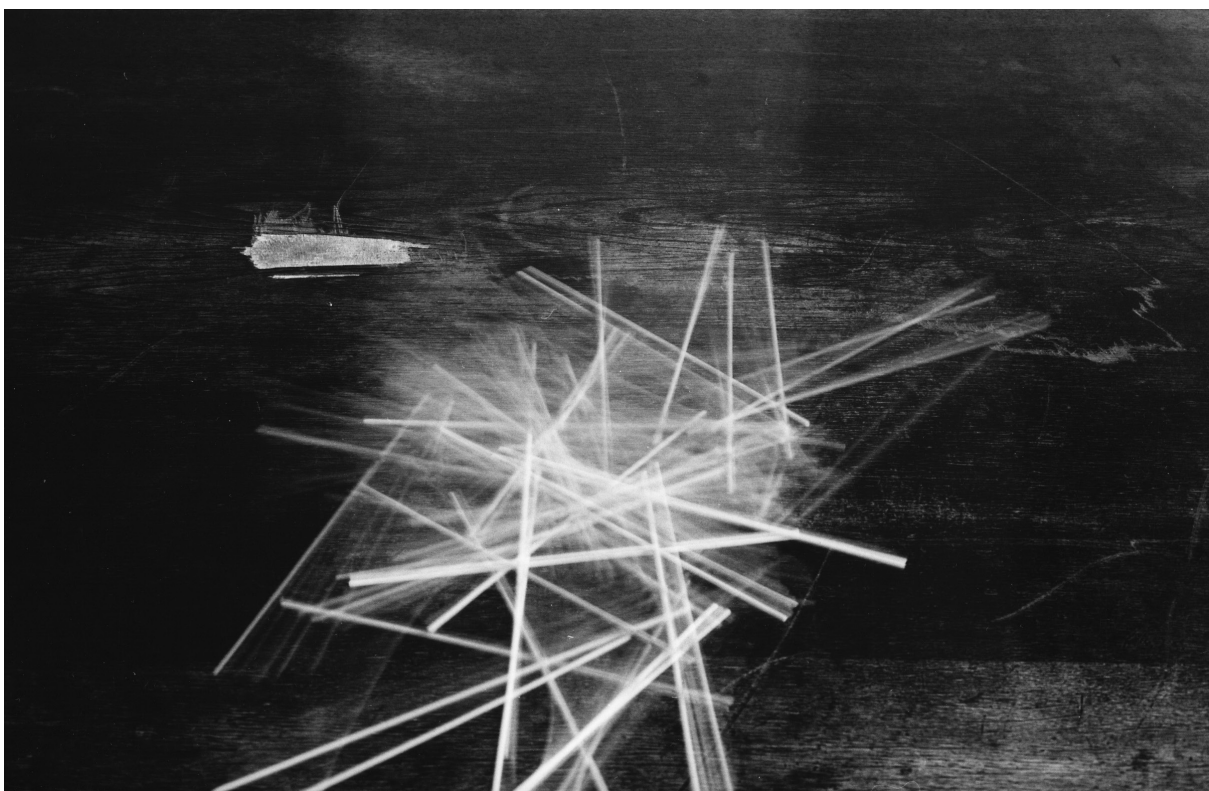
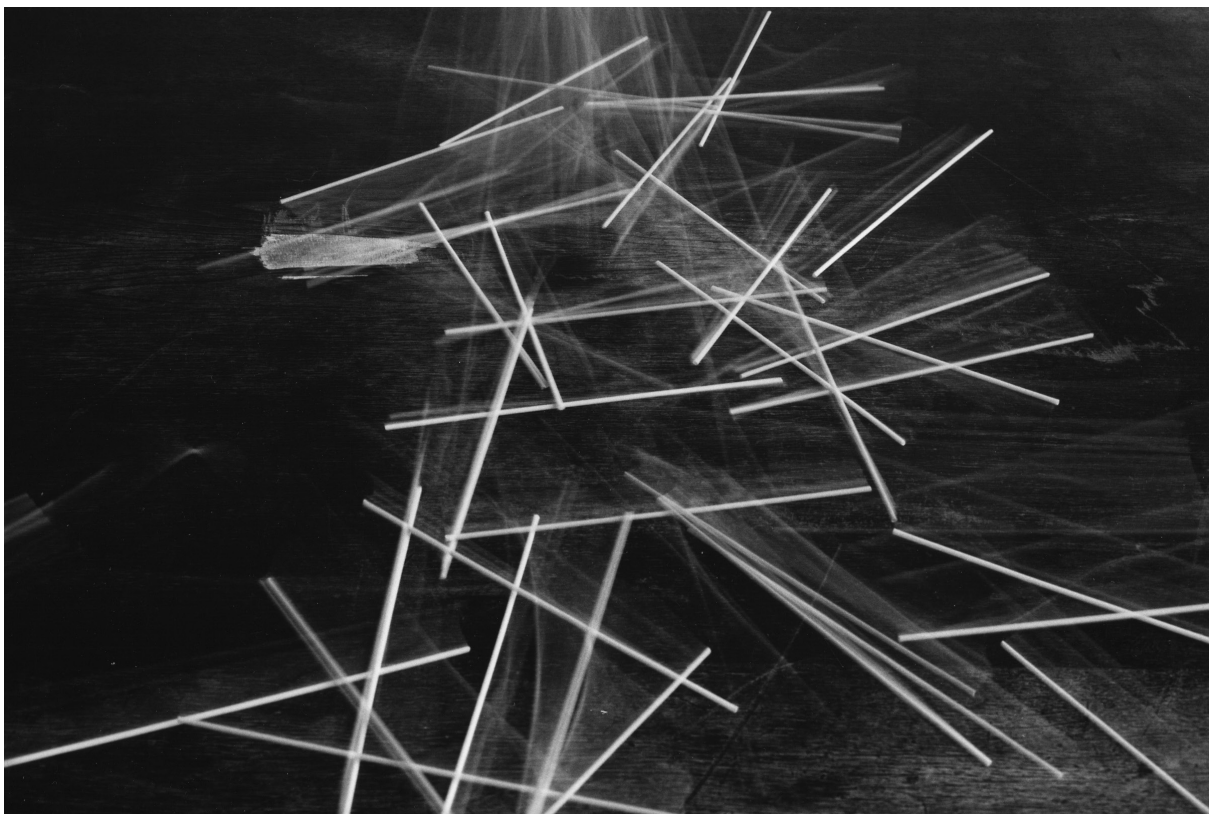
“Can a line be drawn? And if not, does its short segment have the right to represent it?” This is how I begin the book I wrote on line: *Zobaczyć idealne, czyli bezkresy kresek* (To see the ideal, or the endlessness of lines)<sup>1</sup>. In it I try to explain the difference between the idea of a straight line and its drawn segment. These two worlds occur frequently interchangeably and in no way guarantee that the chosen approach to a problem is the correct one [Fig. 2a-b].

I have talked with a number of artists and academics about their views on the subject under discussion. They often presented their own systematics of the types of linearity, broadly conceived. Jan Berdyszak, for example, listed the following lines: “transparent one, of a laser beam, of light, of the weight of indistinctness, of shadow, of silence, of thunder and of the horizon beyond the horizon”<sup>2</sup>. Jarosław Kozłowski: “a single line, a spiral one, made of points, made of short vertical lines, an expressive one, made of ovals,

1.

Leszek Wesołowski, *Rysunki 02*, 1997, fotografia, 46 × 72 cm. Fot. zbiory własne autora

Leszek Wesołowski, *Rysunki 02* (Drawings 02), 1997, photography, 46 × 72 cm. Photo: author's own collection



2a-b.  
/8/ Jerzy Olek, ... *trochę...*, 1988, fotografia. Fot. zbiory własne autora  
Jerzy Olek, ... *trochę...* (...a little...), 1988, photography. Photo: author's own collection

Linia jest pełna paradoksów. Euklides głosił: linia to długość bez szerokości. Jeśli bez szerokości, to dlaczego ją widzę? A jak jest z tą długością? Podobno linia składa się z punktów, a punkt nie ma długości, dlaczego więc ma ją linia? Linia to jeden wielki paradoks<sup>4</sup>.

Jerzy Lukierski (fizyk) odnotował zaś:

Punkty, linie, powierzchnie, mówiąc bardziej ogólnie: różności geometryczne, to podstawowe cegetki przy opisie geometrycznym świata. Linia jest różnością jednowymiarową – w fizyce takimi obiektami fundamentalnymi są struny<sup>5</sup>.

Różne potrzeby mają artyści, mimo że wyповідаją się na podobny temat. Przykładem mierzalna linia i jej stwierdzona długość. Marcelowi Duchampowi wystarczył 1 m. Zdzisławowi Jurkiewiczowi potrzebne były 444 444 m [fig. 3].

Wśród artystów są tacy, którzy ponad wszystko inne cenią możliwość zmierzenia wykreślonej przez siebie prostej. Należał do nich właśnie Jurkiewicz, zaliniowujący arkusze papieru lub płótna w sposób nieposkromiony, a przecież w końcu dobiegający kresu. Ów kres wyznaczał założony przez niego wymiar. Było to np. 1000 m, które zawarł w rysunku *Kształt ciągłości – kilometr: 111,111 m × 9*, wypełnionym dziewięcioma prostokątnymi ramami utworzonymi z odcinków stykających się ze sobą w sposób nieomal doskonały.

Sensy wypowiedzi obydwu twórców różniły się zasadniczo. Duchamp chciał pokazać, że metr metrowi nie jest równy. Zademonstrował to, rzucając na podłogę metrowej długości linkę. Na podłodze układała się dowolnie, podobnie jak dwie pozostałe (*Trzy standardowe zatrzymania* z 1913 r.) [fig. 4]. Skrajnie radykalny w swoich poczynaniach wszechstronny awangardzista postawił swoją akcją niemające jednoznacznej odpowiedzi pytanie: „Czym jest metr, kiedy nie daje się go zmierzyć wzdłuż linii prostej?”. Jak widać, probabilistycznie przeprowadzona akcja podważa klarowność wymowy przyjętego za pewnik absolutu. Trudno definiować sytuację, którą rządzi przypadek i spowija nieokreśloność.

a line-plane, but also an invisible one, as well as a bunch of lines and a thick line”<sup>3</sup>.

Zdzisław Pogoda (mathematician) said:

A line is full of paradoxes. Euclid proclaimed: a line is a length without a width. If without width, why do I see it? And what about this length? They say a line consists of points, and a point has no length, so why does a line have it? A line is one big paradox<sup>4</sup>.

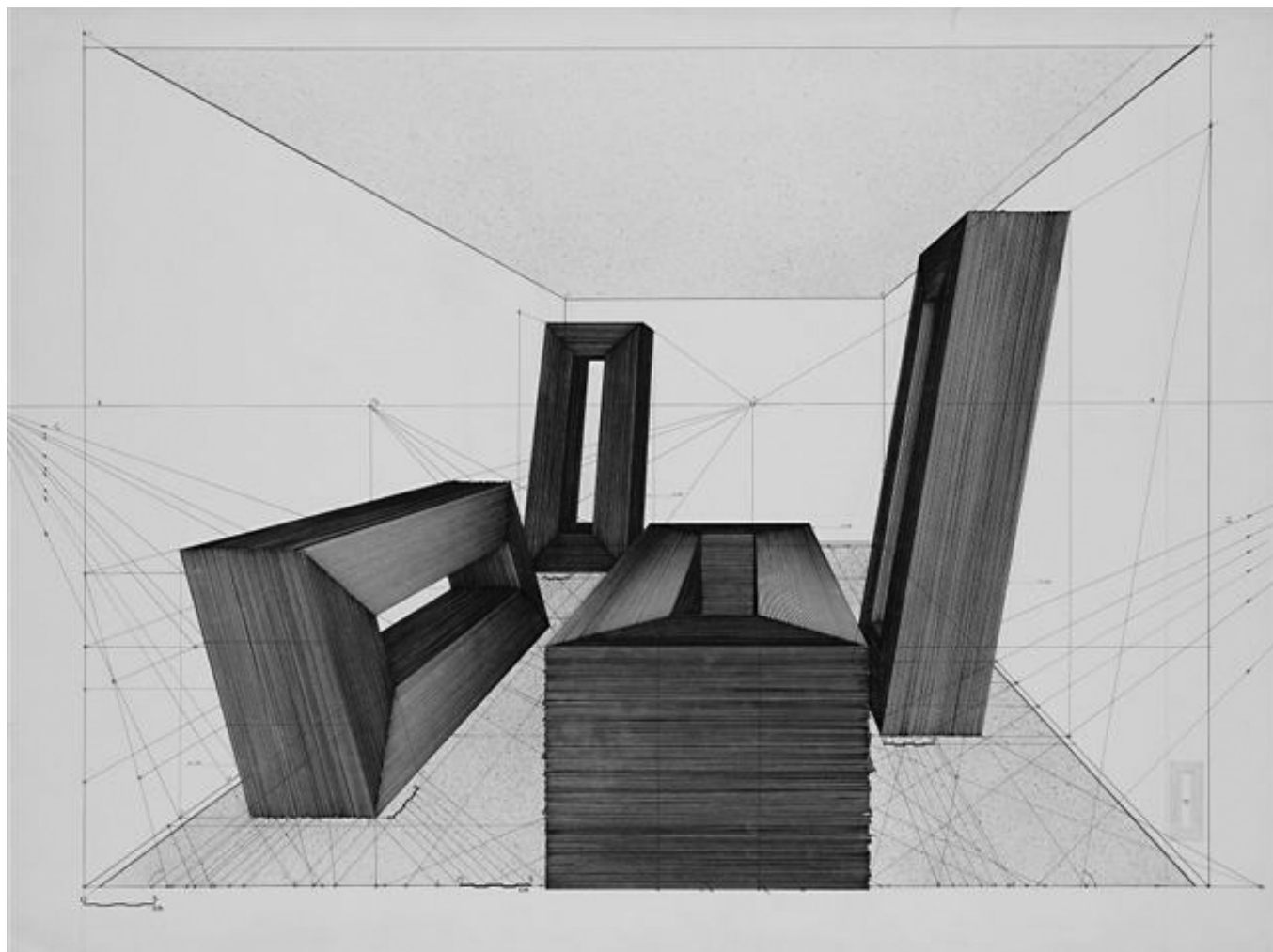
Jerzy Lukierski (physicist) noted:

Points, lines, surfaces, more generally speaking: geometrical manifolds, are the basic building blocks for a geometrical description of the world. A line is a one-dimensional manifold – in physics such fundamental objects are strings<sup>5</sup>.

Artists have various needs, even though they are expressing themselves on a similar subject. An example is the measurable line and its stated length. Marcel Duchamp only needed one metre. Zdzisław Jurkiewicz needed 444.444 m [Fig. 3].

Among artists there are some who above all others value the possibility to measure the line they are drawing. Zdzisław Jurkiewicz was one of them, drawing lines on the sheets of paper or canvas in an unrestrained way, but finally coming to an end. This end was determined by the length he presumed. It was, for example, 1000 m, which he included in the drawing *Kształt ciągłości – kilometr: 111,111 m × 9* (The shape of continuity – a kilometre: 111.111 m × 9), filled with nine rectangular frames formed from sections that meet each other in an almost perfect way.

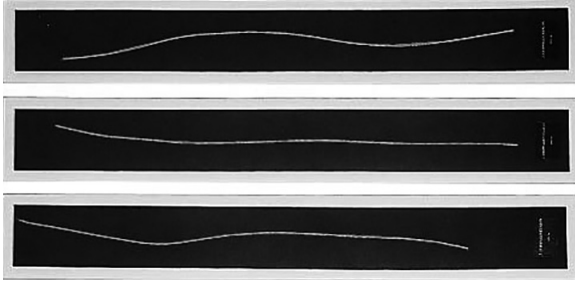
The meanings of both artists' statements were fundamentally different. Duchamp wanted to show that one-metre length does not equal another one-metre length. He demonstrated this by dropping 3 metre-long pieces of thread onto the floor. Falling, they assumed random curves (*Three Standard Stoppages*, 1913) [Fig. 4]. With his action, the versatile avant-gardist, extremely radical in his actions, asked a question that has no clear answer: What is a metre when it cannot be measured along a straight



3.

Zdzisław Jurkiewicz, *Kształt ciągłości: 100 000 metrów*, 1974, rysunek tuszem, 90 cm × 68 cm. Fot. M. Koch

Zdzisław Jurkiewicz, *Kształt ciągłości: 100 000 metrów* (The shape of continuity: 100 000 metres), 1974, ink drawing, 90 cm × 68 cm. Photo: M. Koch



4.  
 Marcel Duchamp, *Trzy standardowe zatrzymania*, 1913, obiekt, replika 1964. Fot. © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2020  
 Marcel Duchamp, *Three Standard Stoppages*, 1913, object, replica 1964. Photo: © Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2020

Do koncepcji Duchampa odniósł się w 1980 r. John Cage – z tym że on, rzucając z drabiny na rozciągnięty na podłodze papier namoczone różnokolorową farbą linki, kreował rozwibrowaną postać ikony przypadku o nazwie *Strings 1–20* (Sznurki 1–20) [fig. 5]. Niewykluczone, że dla Cage’a owa abstrakcyjna ikona mogła być też partyturą. Wszak „strings” to również ‘smyczki’. Takimi przypadkowymi krzywymi – umownymi nutami – z woli artysty dałoby się wydobywać dźwięki ze strunowych instrumentów muzycznych. Byłby to zapewne równie intrygujący koncert jak przeznaczony na fortepian utwór 4’33”, który w zapisie na pięciolinii ma wyłącznie pauzy.

„Sznurek”, jak wiele innych słów, konotuje niejedno odniesienie. W *Słowniku języka angielskiego* z 1755 r. Samuel Johnson podaje 17 znaczeń „linii”: ‘rozciągłość wzdłuż’; ‘cienki sznurek’; ‘nić rozciągnięta, żeby kierować działaniami’; ‘żyłka przy wędce’; ‘rysy twarzy albo linie na dłoniach’; ‘zarys, szkic’; ‘kontury’; ‘to, co jest napisane od marginesu do marginesu, wers albo linijka tekstu’; ‘poziomy zwierzchnictwa w wojsku’; ‘rów’; ‘metoda, podejście’; ‘granica’; ‘równik ziemski i niebieski’; ‘rodzina, ród’; ‘1/10 cala’; ‘list’; ‘szarpać, len’. Z kolei każde z nich na swoim poziomie również pozwala szeroko otworzyć się wyobraźni. Przykładem potencjalne odczytania rysunków na dłoniach autorstwa Leszka Wesołowskiego [fig. 1]. Pojemność znaczeń splotu naturalnych kresek na wewnętrznych stronach dłoni każdego

line? As we can see, the probabilistically carried out action undermines the unambiguousness of the absolute taken for granted. It is difficult to define a situation ruled by chance and shrouded in indeterminacy.

In 1980, John Cage referred to Duchamp’s concept – except that he, dropping pieces of string soaked in various paints from a ladder onto paper lying on the floor, created a vibrating form of the icon called *Strings 1–20* [Fig. 5]. It is possible that for Cage this abstract icon could also be a musical score. After all, ‘strings’ can also be a group of instruments. With such accidental curves – imaginary notes – following the artist’s will, it should be possible to produce sounds from stringed musical instruments. Perhaps it would have been as intriguing as the 4’33” piece written for the piano, which in the notation on the staff has only rests.

“String”, like many other words, connotes more than one reference. Samuel Johnson, in his 1755 *English Dictionary*, gives 17 meanings of line: a longitudinal extension; a slender string; a thread extended to direct any operations; the string that sustains the angler’s hook; lineaments or marks in the hand or face; delineation, sketch; contour, outline; as much as is written from one margin to the other: a verse; rank; work thrown up, trench; method, disposition; extension, limit; equator, equinoctial circle; family, ascending or descending; 1/10th of an inch; a letter; lint or flax. And each of these meaning on its own level also allows the imagination to open wide. Let us take as an example the possible reading of Leszek Wesołowski’s [Fig. 1] drawings on palms of the hands. The weave of natural lines on the inside of each person’s palm has a considerable capacity of meanings. There are lines of life, death, success and love. This is somehow a standard. Wesołowski radically changes the existing state, thus enriching the repertoire of possible readings. On the photographically recorded image of human skin he creates something that resembles a graphic matrix. On the negative, or rather in the negative, or more precisely in its exposed emulsion, with a sharp knife he “carves” delicate lines which look like miniature furrows. On the

człowieka jest znaczna. Są na nich linie życia, śmierci, sukcesu i miłości. To niejako standard. Wesołowski stan wyjściowy radykalnie zmienia, tym samym wzbogacając repertuar możliwych do pomyślenia odczytań. Na utrwalonym fotograficznie obrazie ludzkiej skóry artysta kreuje coś, co przypomina z wyglądu graficzną matrycę. Na negatywie – choć raczej w negatywie, a dokładniej mówiąc: w jego naświetlonej emulsji – ostrym nożykiem „rzeźbi” delikatne kreski, które wyglądają jak miniaturowe bruzdy. Na pozytywowym obrazie w jego ostatecznej postaci dokładnie widać, że połowa szerokości kreski jest przezroczysta, a połowa czarna, co dodatkowo wzmacnia powyższe stwierdzenie. Te i inne przykłady wyraźnie pokazują, jak niejednoznaczne mogą być dzieła w ich formalnym ukonstytuowaniu i jak zagadkowe stawiają pytania niezależnie od sposobu ujęcia. Jednak mogą być również proste i jednoznaczne, jak w przypadku dłoni, na której rysunkowo wzmocniony został tylko jeden palec.

Przykładem prostego rozumienia jest i to wśród innych, co o swojej akcji powiedział Duchamp: „trzy standardowe zatrzymania są po mniejszym metrem”<sup>6</sup>. Interesował się więc zagadnieniem miary. Odmiennie zaangażowanym w pomiar wykreślanych kresek był Jurkiewicz. Jego zadziwiająca skrupulatność czyniła zeń „mierniczego” najwyższej klasy. W katalogu wydanym przez Galerię „Foto-Medium-Art” napisał:

każdy obraz to również – i przede wszystkim – ileś metrów linii koloru. Zmierzone w granicach średniego błędu. Zachowując w pewnym stopniu [...] cechy indywidualne (określone ilością metrów) każdy obraz jest równocześnie Częścią Całości do kontynuowania<sup>7</sup>.

Cykl ten: *Obrazów ostatecznych*, można by uznać za hołd złożony przez Jurkiewicza unizmowi, ale i za polemikę z jego twórcą. Dla Strzemińskiego:

Nieruchome i ustabilizowane linie istnieją tylko w stosunku do **jednego** spojrzenia, lecz przy zmianie kierunku spojrzenia wszystkie linie wędrują, odchylają się, zmieniają położenie i kierunek<sup>8</sup>.

positive image you can see that exactly half the width of the line is transparent and half is black, which further strengthens their likeness to furrows. These and other examples clearly show how ambiguous works can be in their formal constitution and how enigmatic questions they pose. However, they can also be simple and unambiguous, as in the case of the hand on which only one finger has been graphically reinforced.

An example of simple understanding is also what Duchamp said about his action with strings: “three standard stoppages are the metre diminished”<sup>6</sup>. So he was interested in the issue of measurement. Differently involved in the measurement of drawn lines was Zdzisław Jurkiewicz. His astonishing scrupulosity made him a “measurer” of the highest order. In the catalogue published by the “Foto-Medium-Art” Gallery he wrote:

each painting is also, and first of all, a number of metres of a line of colour. Measured within the limits of an average error. While preserving to some extent [...] individual characteristics (determined by the number of metres), each painting is at the same time a Part of the Whole to be continued<sup>7</sup>.

This cycle: *Obrazy ostateczne* (Ultimate paintings) could be seen as Jurkiewicz’s homage to Unism, but also as a polemic with its creator. For Strzemiński:

Immovable and stabilised lines exist only in relation to **one** gaze, but when changing the direction of the gaze, all the lines wander, deviate, change position and direction<sup>8</sup>.

For Jurkiewicz:

the memories and relics of the past, of the so called contents of painting, which it carried before, are those distortions of straight lines: bulges, waves, loops – “traces” of individual events, maybe important<sup>9</sup>.

A single line can be effectively hidden in the landscape, but also lost in a picture. If it is not there locally, it does not mean that it is not there



5.  
John Cage, *Sznurki 1-20*, 1980, ol. pap. Fot. J. Olek  
John Cage, *Strings 1-20*, 1980, oil on paper. Photo: J. Olek

Dla Jurkiewicza:

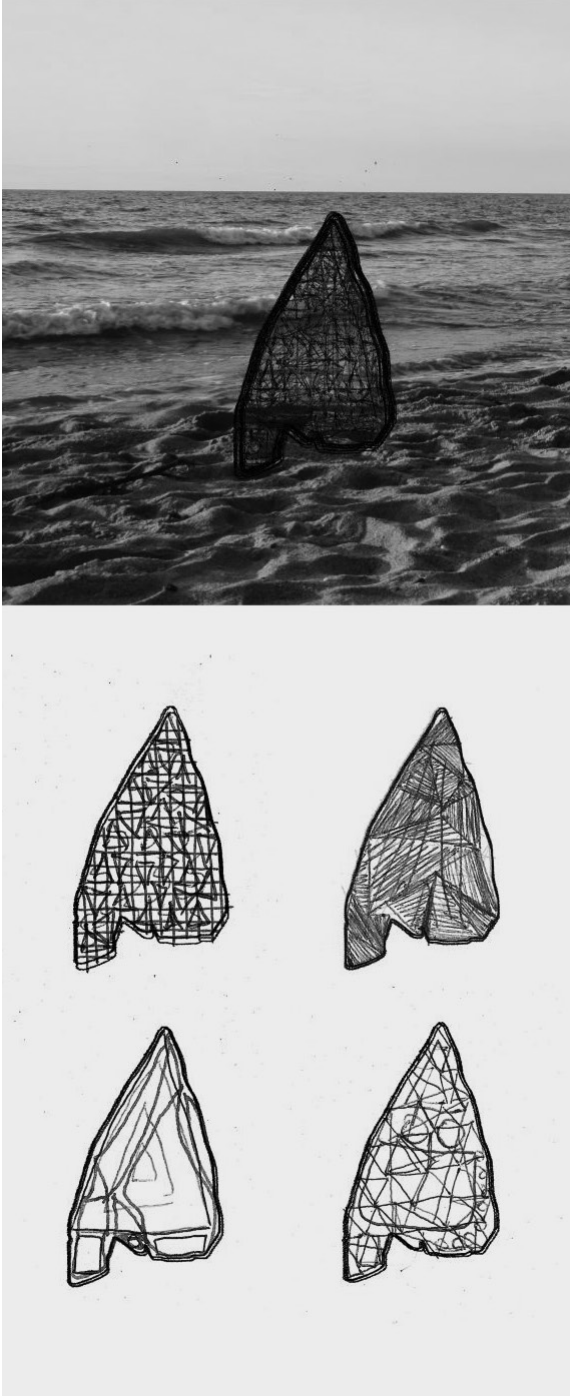
wspomnieniem i reliktem przeszłości, tak zwanych treści, jakie niesło malarstwo – są owe zakłócenia biegu linii prostych: wybrzuszenia, fale, pętle – „ślady” zdarzeń indywidualnych, może ważnych...<sup>9</sup>

Pojedynczą linię można w krajobrazie skutecznie ukryć, ale też zgubić w obrazie. Jeżeli nie ma jej lokalnie, nie oznacza to, że nie ma jej wcale. Jest bowiem ponad wszelką wątpliwość – zawsze i wszędzie. Gwarancję stanowi decyzja podjęta przez artystę: klarowna i konsekwentna. Przykładem determinacja Edwarda Krasińskiego, który sens twórczości widział w trwałości egzystowania swojej niebieskiej

at all. For it is there beyond any doubt – always and everywhere. Its guarantee is the decision made by the artist: unambiguous and consistent. An example of this is the determination of Edward Krasiński, who saw the essence of his work in the permanence of the existence of his blue line in every possible space. This line, marked out with scotch blue tape, was a drawing of the horizon, Krasiński’s horizon. The artist said that it appeared “everywhere and on everything, horizontally, at a height of 130 centimetres”<sup>10</sup>, being “a foreign body on intelligibility”<sup>11</sup>.

Luiza Nader wrote about how the ubiquitous blue line had fulfilled itself in the work of the Warsaw artist:





6.  
 Michał Jakubowicz, *Doświadczenie obrazu*, 2009, rysunek komputerowy, druk pigmentowy, 23 × 50 cm. Fot. zbiory własne autora  
 Michał Jakubowicz, *Doświadczenie obrazu* (Experiencing the image), 2009, computer drawing, pigment print, 23 × 50 cm. Photo: author's own collection

Abstract and concrete, real and fictional, functional and procedural, joining and disjoining objects and spaces, Edward Krasiński's blue line, like Bataille's writing, continually loses identity, thus gaining sovereignty. It is subordinate to nothing or no one, it serves no function, but performs the continual expenditure of meaning<sup>12</sup>.

Krasiński seemed to tame the structures of the penetrated space with his blue tape. He also made axonometric provocations. Thus, his blue tape did not so much inscribe itself in the structure of the interior, but rather annexed it. Perspective shortcuts used by the artist in pictures that schematically present three-dimensions, juxtaposed with independent shortcuts noticed by the viewer in a direct viewing of the gallery space irritated the eye with their mutual incoherence.

There is no lack of linear works that have been created for cognitive reasons. Such are, among others, the ones created by Michał Jakubowicz. One of his series is called *Doświadczenie obrazu* (Experiencing the image). The artist explains: "the drawings were a record of what the people invited to make them saw and what, at the same time, while not being identifiable to them, is a record of seeing itself"<sup>13</sup>.

Those interested in participating in the experiment were given a sketch of an unusually shaped form, which they had to fill in with a line drawing. Formally, the drawings did not represent legible objects, rather, they appeared as a pure structure free from traditional meanings. Within the outlined shape many such drawings were made: densely lined ones or rather sparing in their final form. Jakubowicz created a sandwich out of them, which he then placed on a landscape photograph [Fig. 6]. Only now, in the context of the naturalistically presented nature, one could see a pure form, free of any formalities, intriguing in its structural content despite its complete lack of resemblance to any known thing. There was a clash of an independent form with the presumed concrete appearance of things. The visible helplessly stood up to confront any comprehensibility.



7.

Jan Pohribný, *Nadajnik pozytywnej energii*, 1992, fotografia, 40 × 50 cm. Fot. zbiory własne autora

Jan Pohribný, *Nadajnik pozytywnej energii* (Transmitter of positive energy), 1992, photography, 40 × 50 cm. Photo: author's own collection

linii w każdej możliwej przestrzeni. Linia ta, wyznaczana taśmą *scotch blue*, była kreśleniem horyzontu, horyzontu Krasińskiego. Artysta mówił, że pojawia się ona „wszędzie i na wszystkim, horyzontalnie na wysokości 130 cm”<sup>10</sup>, stanowiąc „obce ciało na oczywistości”<sup>11</sup>.

O tym jak spełniała się wszędobylska niebieska kreska w twórczości warszawskiego artysty, pisała Luiza Nader:

Abstrakcyjna i konkretna, rzeczywista i fikcyjna, przedmiotowa i procesualna, rozspajająca i łącząca rzeczy oraz przestrzenie – błękitna linia Krasińskiego, tak jak pismo Georges’a Bataille’a, nieustannie zatracala tożsamość – zyskując suwerenność. Nie podporządkowywała się nikomu i niczemu, nie pełniła żadnej funkcji, lecz dokonywała nieustannego wydatkowania sensu<sup>12</sup>.

Zdawało się, że Krasiński niebieskim paskiem ujarzmił strukturę penetrowanej przestrzeni. Dokonywał też aksonometrycznych prowokacji. Niebieska taśma nie tyle zatem wpisywała się w strukturę wnętrza, ile raczej anektowała je. Zastosowane przez twórcę skróty perspektywiczne w schematycznie przedstawiających trójwymiar obrazach zderzane z niezależnymi od nich skrótami dostrzeżonymi przez widza w bezpośrednim oglądzie galerijnej przestrzeni drażniły oko niespójnością z nimi.

Nie brakuje liniowych prac, które powstały z pobudek poznawczych. Tworzy je, pośród innych, Michał Jakubowicz. Jedna z serii ma nazwę *Doświadczenie obrazu*. Autor wyjaśnia: „rysunki stanowiły zapis tego, co zaproszeni do ich wykonania ludzie widzieli i co zarazem, nie będąc dla nich identyfikowalne, stanowi zapis samego widzenia”<sup>13</sup>.

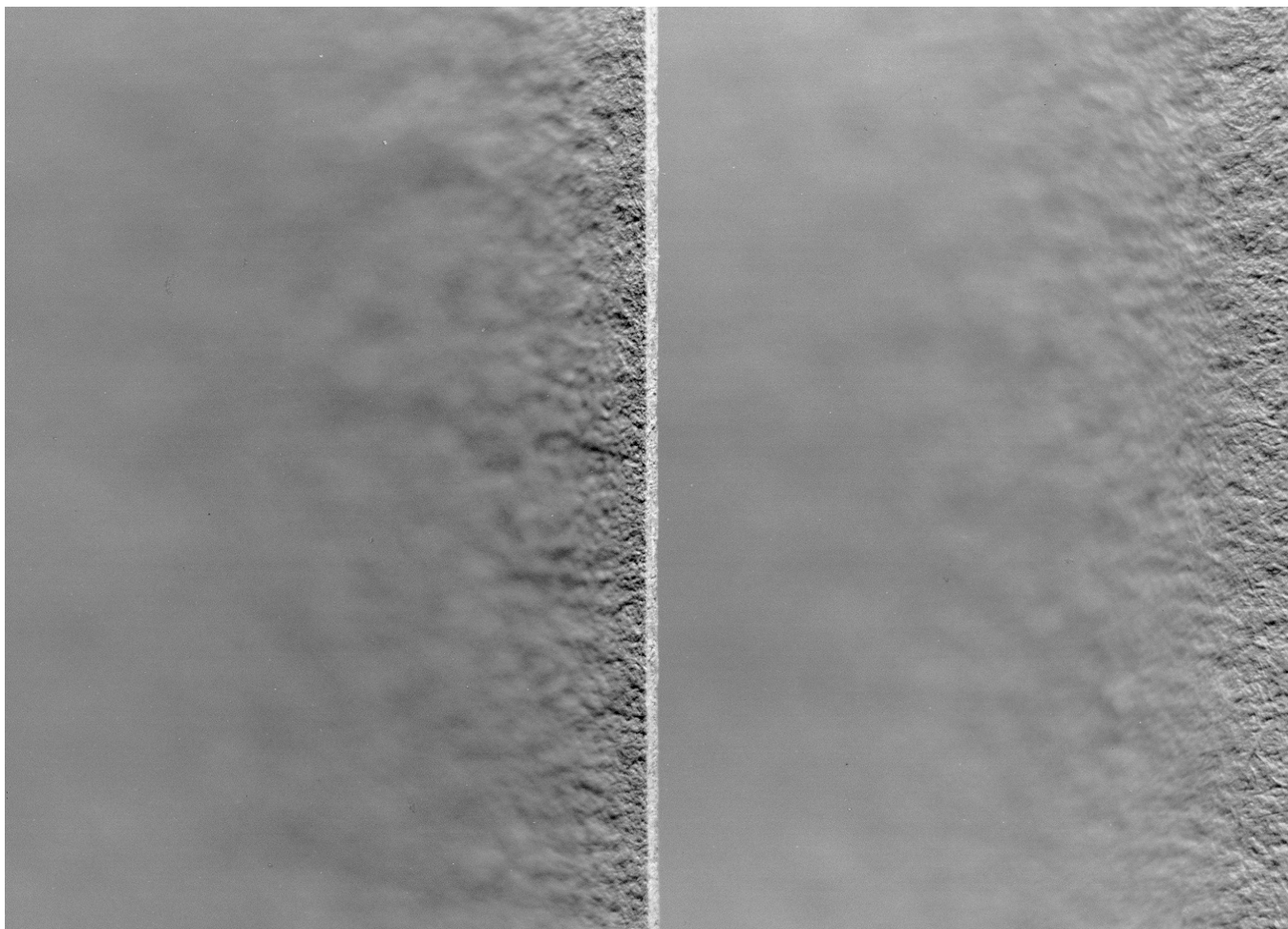
Zainteresowani udziałem w doświadczeniu otrzymywali szkic formy o nietypowym kształcie, którą mieli wypełnić rysunkiem liniowym. Formalnie rysunki nie przedstawiały czytelnych przedmiotów, jawiły się jako czysta struktura wolna od tradycyjnych znaczeń. Takich rysunków w obrębie naszkicowanego kształtu powstawało wiele – gęsto zaliniowanych lub oszczędnych w zadeklarowanej postaci. Jaku-

The problem of the line as a line, variously treated and unusually used, constantly recurs in art in various ways. Sometimes the line is lonely, at other times it is doubled, at yet other times it heads towards a conventional infinity in the hope of reaching another line: “a line in infinity”. This is made possible by a mathematical idealisation which assumes that sufficiently long parallel lines in a single plane will meet each other when projected. But rules are made to be broken. Hence the eternal need for correction. The syndrome of doubting. The overwhelming desire to see what it looks like from another side. And those still unfulfilled dreams: of passing through a mirror, of coming to oneself from the horizon, of seeing one’s own back while walking around a sphere. All this is promised by geometry, triggering various needs for fulfilment.

The fascination with perspective and the horizon haunts many artists to these days. Among them is Jan Dibbets, perfectly aware that the horizon, being both a circle and a straight line, exists only in relation to the sense of sight. One of his flagship works is titled *Sea Horizon 0°–135°*, from 1972. It is a set of 10 square photographs of the natural boundary between water and air. The boundary is first a horizontal line, then a diagonal line, then a vertical line, then a diagonal line again, but this time the water is above the air, showing the sea which is now above the sky.

It happens that the beam of lines visible in a photograph does not exist in reality in a permanent way. For it appears in front of the lens for a short time and in stages. Such a situation was created and registered by Jan Pohribny who in one frame recorded a multiple repetition of the path of a point of light around a stone obelisk [Fig. 7]. Another “absent” and differently recorded line appears in Zbigniew Dłubak’s photograph titled *Asymetria* (Asymmetry) [Fig. 8]. The clearly defined line in it is nothing more than the edge of a sheet of cardboard. And it is the only sharp thing in the picture.

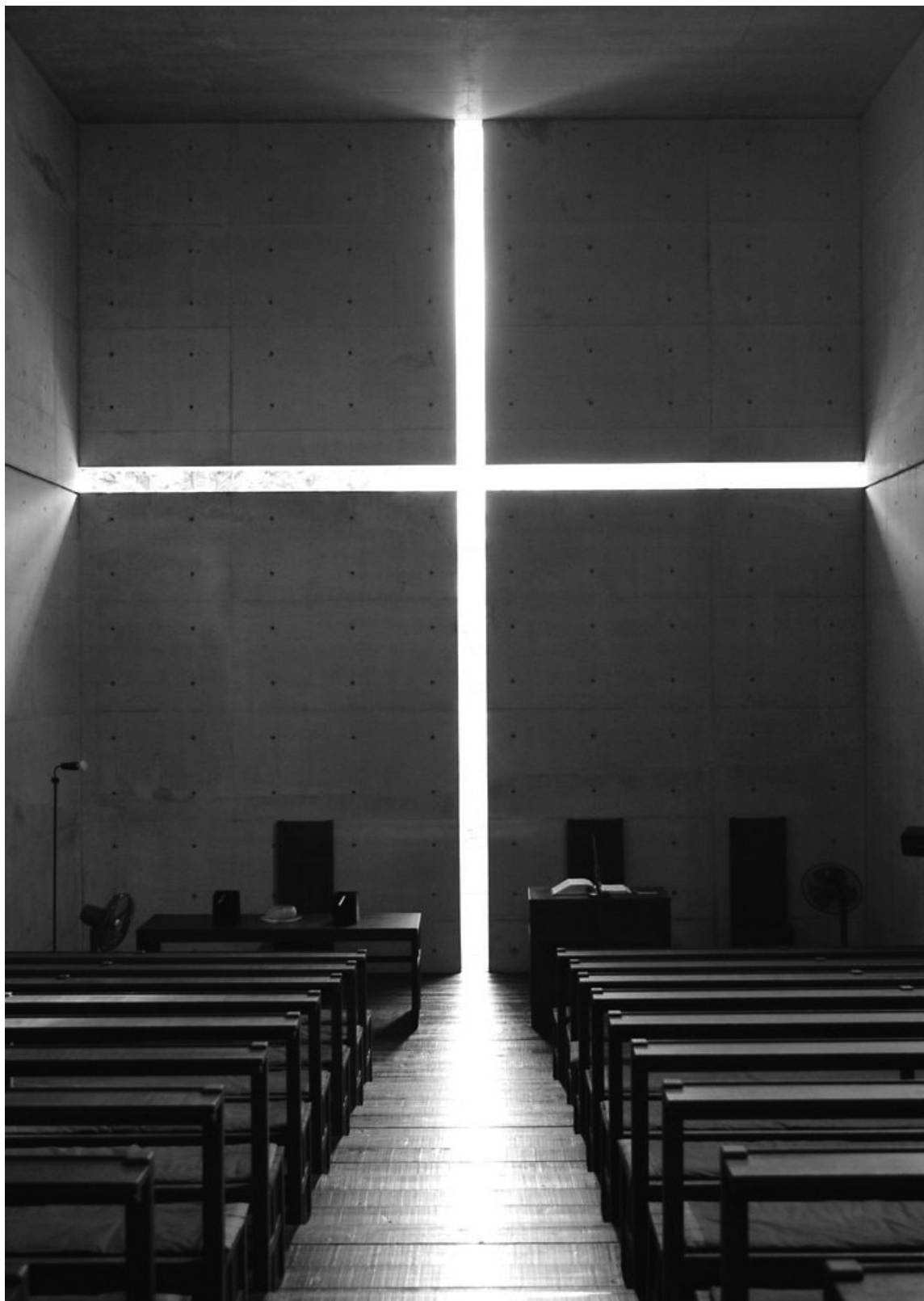
The light can also shine in the form of a cross, i.e. in two intersecting lines: a vertical one – from the floor to the ceiling, and a hori-



8.

Zbigniew Dłubak, *Asymetria 14/A*, 1984, fotografia, 50 m × 60 cm. Fot. zbiory własne autora

Zbigniew Dłubak, *Asymetria 14/A* (Asymmetry 14A), 1984, photography, 50 m × 60 cm. Photo: author's own collection



9.  
Kościół Światła, proj. Tadao Andō, Ibaraki, 1989. Fot. J. Olek  
Church of the Light, designed by Tadao Andō, Ibaraki, 1989. Photo: J. Olek

bowicz tworzył z nich *sandwich*, który następnie umieszczał na fotografii pejzażowej [fig. 6]. Dopiero teraz, w kontekście naturalistycznie przedstawionej natury, widać było abstrakcyjnie wolną od jakichkolwiek formalności czystą formę, która swoją zawartością konstrukcyjną intryguje mimo kompletnej nieprzystawalności do jakiegokolwiek rzeczy znanej. Następowo było zderzenie niezależnej formy z domniemywaną konkretną postacią rzeczy. Widzialne bezradnie stawało do spotkania z jakąkolwiek pojmowalnością.

Problem linii jako linii, rozmaicie traktowanej i nietypowo używanej, powraca w sztuce ciągle inaczej. Raz linia jest samotna, kiedy indziej zdublowana, to znowu zmierza ku umownemu bezkresowi z nadzieją osiągnięcia innej linii: „linii w nieskończoności”. Pozwala na to matematyczna idealizacja, uznająca, że ułożone na jednej płaszczyźnie dostatecznie długie proste równoległe zbiegają się, kiedy zostają poddane rzutowaniu. Lecz reguły są po to, żeby je łamać. Stąd odwieczna potrzeba korekty. Syndrom powątpiewania. Przemozna chęć zobaczenia, jak jest z innej strony. I te ciągle niespełnione marzenia: przejścia przez lustro, przyjścia do siebie samego od strony horyzontu, zobaczenia w wędrówce po kuli własnych pleców. Wszystko to obiecuje geometria, wyzwalać różnorakie potrzeby spełniania się.

Fascynacja perspektywą i horyzontem nawiązuje do dziś wielu artystów. Jest wśród nich Jan Dibbets, doskonale zdający sobie sprawę, że horyzont istnieje tylko w odniesieniu do zmysłu wzroku, będąc zarazem okręgiem i linią prostą. Jedną ze sztandarowych jego prac nosi tytuł *Horyzont morza 0°–135°* (1972). Jest to 10 kwadratowych fotografii naturalnej granicy wody i powietrza – linii najpierw poziomej, później ukośnej, następnie pionowej i znowu ukośnej, przy czym tym razem woda znajduje się nad powietrzem, pokazując morze, które ulokowało się nad niebem.

Zdarza się, że widoczna na fotografii wiązka linii nie istnieje trwale w rzeczywistości. Przed obiektywem pojawia się bowiem na krótko, i to w ratach. Sytuację taką stworzył i zarejestrował Jan Pohribny, który zapisał w jednym kadrze

zontal one – across the entire width of the wall. This is how the main element of the altar in the Church of the Light [Fig. 9] was designed by Tadao Andō, known for his ascetic attitude and minimalist preferences. The temple is extremely austere, so the light-emitting form is all the more prominent in the simplicity of the interior. Due to diffraction, which widens the two lines on the edges of the gaps left in the wall, one gets the impression that the cross levitates in free space, that its immaterial form dominates the physical surroundings, that the luminous figure expands the concrete shell. The church in Ibaraki astonishingly confronts space with a form that emerges from it, fusing the material dimension and the dimension-free imagination into one. On receiving the Pritzker Prize in 1995, Andō said:

What I have sought to achieve is a spatiality that stimulates the human spirit, awakens the sensitivity and communicates with the deeper soul. In order to construct the fictionality of architecture, one has to mobilize both reason and intuition together, seeking a space that is a new discover for oneself<sup>14</sup>.

The line of light poses a particular challenge to artists. For some, like Nam June Paik, it is a line dividing a television screen into two equal parts. For others, like Dan Flavin, it is a regularly structured bundle or a precisely constructed group of luminous segments, emanating an aura that intensifies in the darkness. Jan Berdyszak also worked with luminous lines, filling with them dark gallery space. It produced an astonishing effect: the illusion of space without borders, of undefined dimensionality [Fig. 10]. “Lines give density to the plane”, claimed Berdyszak. “At the same time, however, when the lines are the lines of light, they get blurred due to their multiplicity and density of their simultaneous appearance”<sup>15</sup>. His pieces with the glowing lines of lamps are about the fluidity of the border existing between light and darkness, they visualise what has a *raison d’être* (and a questionable one, at that) only in the mind.

wielokrotne powtarzanie drogi punktu świetlnego oblatującego kamienny obelisk [fig. 7]. Inną „nieobecną” i inaczej zapisaną linię przedstawił Zbigniew Dłubak na fotografii zatytułowanej *Asymetria* [fig. 8] Wyraźnie zarysowana na niej kreska to nic innego niż krawędź arkusza tektury. I tylko ona na obrazie jest ostra.

Świecić może też krzyż, czyli dwie krzyżujące się linie: pionowa – od podłogi do sufitu, i pozioma – na całą szerokość ściany. Tak zaprojektował główny element ołtarza w kościele Światła [fig. 9] Tadao Andō – konsekwentny purysta, znany z ascetycznej postawy i preferencji minimalistycznych. Świątynia jest niezwykle surowa, tym bardziej więc w prostocie wnętrza eksponuje się forma emitująca światło. Dzięki dyfrakcji, która dwie linie poszerza na krawędziach szczelin pozostawionych w ścianie, odnosi się wrażenie, że krzyż lewituje w wolnej przestrzeni, że mając niematerialną postać, dominuje swą zjawiskową obecnością fizyczne otoczenie, że świetlista figura rozpira betonową skorupę. Kościół w Ibaraki w zaskakujący sposób konfrontuje przestrzeń z alienującą się z niej formą, scalając w jedno wymiar materialny i wolną od wymiarowości wyobraźnię. Odbierając w 1995 r. Nagrodę Pritzкера, Andō powiedział:

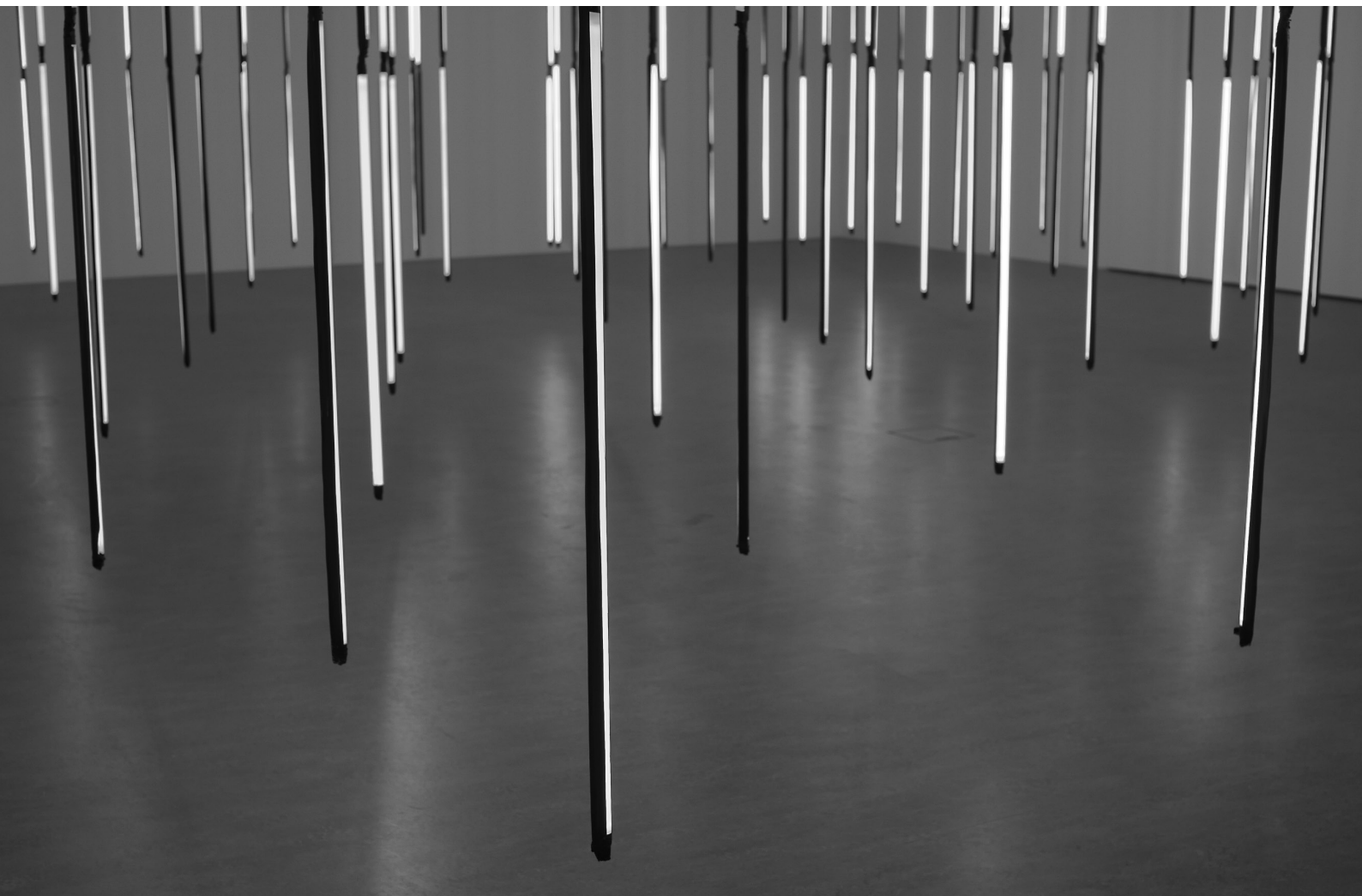
To, co starałem się osiągnąć, to przestrzenność, która stymuluje ludzkiego ducha, budzi wrażliwość i dociera do głębi dusz. Aby wytworzyć umowność, trzeba zmobilizować zarówno rozum, jak i intuicję, poszukując przestrzeni, która będzie nowym odkryciem<sup>14</sup>.

Linia światła stanowi szczególne wyzwanie dla artystów. Dla jednych, jak Nam June Paik, jest kreską dzielącą ekran telewizora na dwie równe części. Dla innych, jak Dan Flavin, regularnie ustrukturuowanym pękiem bądź precyzyjnie skonstruowaną grupą świetlnych odcinków, emanujących potęgującą się w mroku aurą. Świecącymi liniami zajmował się również Jan Berdyszak, wypełniając nimi ciemne pomieszczenie galeryjne, co dało zadziwiający efekt: złudzenie przestrzeni bez granic, o nieokreślonej wymiarowości [fig. 10]. „Linie

Flavin does it differently. Employing the principle of repetition, like other minimalists, he uses light to dematerialise lines: single ones, double ones, triple ones, or lines in groups. In his pictures-objects they blur in a delicate play of light and shadow. They are of equal length, because in each case it is determined by the size of the fluorescent tube used. The light of the fluorescent tubes makes all the lines extend beyond the material limits of those tubes. When groups of glowing lines build a free-standing square wall, it is green on one side and yellow on the other, although these colours partially blend together, shining into the other side through the narrow gaps between the light tubes.

Action on a large scale always makes a big impression. This was the case in September 1978 at the Turów Coal Mine at an open-air workshop called *Rzeczywistość jak fotografia, fotografia jak rzeczywistość* (Reality like a photo, a photo like reality). The author of the concept of the work, awe-inspiring in its scale, was Ryszard Tabaka. In “the biggest hole in Poland” – i.e. in an enormous excavation pit with a bottom corrugated and scratched by an excavator, which was a result of the years of exploitation – a huge drawing made with a white line appeared [Fig. 11a–11c]. A few participants of the workshop, wearing overalls, rubber boots and helmets, unrolled in this gigantic hole a wide strip of paper, which from a distance looked like a line. The paper was arranged according to the dictates of the image appearing on the focussing screen of a twin-lens reflex camera, set on a tripod on the high bank of the pit. Tabaka wanted to unroll the paper over the unevenness of the bottom and the part of the bank where the camera stood in such a way that a regular square would appear on the focusing screen. And a regular square certainly is in the photograph, despite the lens showing the landscape in a sharply abbreviated perspective.

Tabaka’s work, fitting in with the principles of land art in terms of location and scale, has a legitimate place in the long line of works under the sign of *trompe l’oeil*. The beginnings of illusionist painting date back to 1500. Nowadays, artists such as Felice Varini play

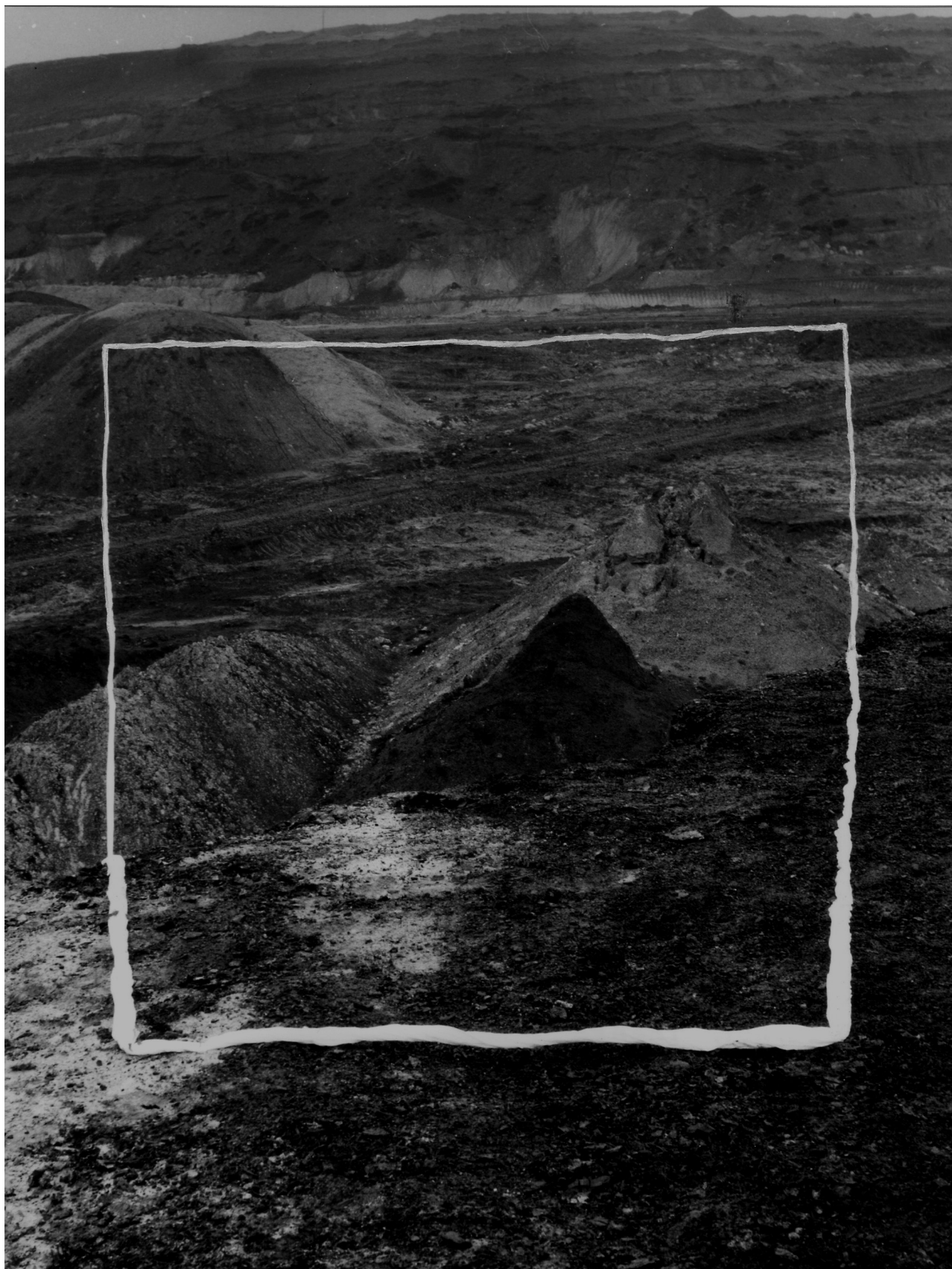


10.

Jan Berdyszak, *Wejść w światło*, 2006, instalacja. Fot. Z. Orłowski

Jan Berdyszak, *Wejść w światło* (To enter into the light), 2006, installation. Photo: Z. Orłowski





dają gęstość płaszczyźnie” – twierdził Berdyszak. – „Zarazem jednak, kiedy linie są światłem, rozmywają same siebie za sprawą wielowarstwowości i gęstości ich jednoczesnego występowania”<sup>15</sup>. Realizacje ze świecącymi kreskami lamp są opowieścią o płynności granicy istniejącej pomiędzy jasnością a ciemnością, są ukazywaniem tego, co wątpliwą rację bytu ma wyłącznie w umyśle.

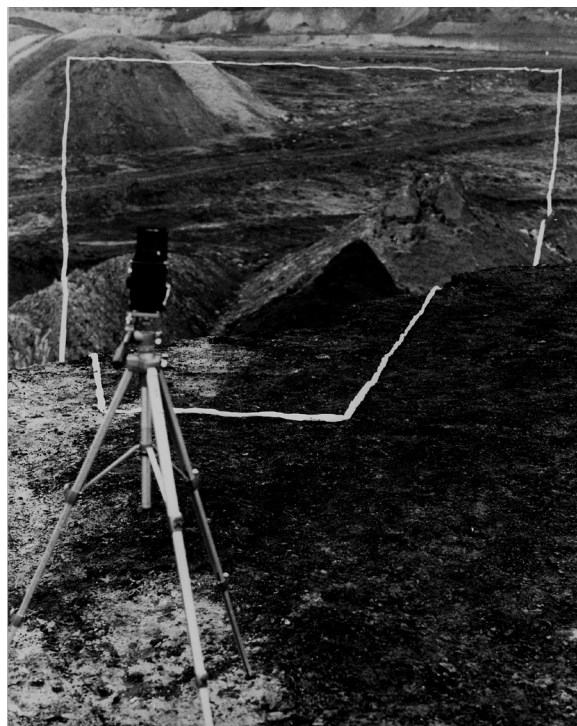
Flavin inaczej – on zdematerializował światłem linie: pojedyncze, podwójne, potrójne, w grupach, operując zasadą powtórzenia jak inni minimaliści. W jego obrazach-objektach rozmywają się one w delikatnej grze światła i cienia. Są jednakowej długości, gdyż w każdym przypadku wyznacza ją wielkość zastosowanej jarzeniówki. Światło fluorescencyjnych rurek sprawia, że wszystkie linie rozciągają się poza materiałowe granice żarówek. Kiedy z grup świecących linii artysta buduje wolno stojącą kwadratową ścianę, z jednej strony jest ona zielona, a z drugiej żółta, choć kolory te częściowo mieszają się ze sobą, prześwitując na drugą stronę przez wąskie szczelinki między żarówkami.

Działanie na wielką skalę zawsze robi duże wrażenie. Tak było we wrześniu 1978 w Kopalni Węgla Brunatnego „Turów” na plenerze o nazwie „Rzeczywistość jak fotografia, fotografia jak rzeczywistość”. Autorem budzącej respekt swoim rozmachem pracy był Ryszard Tabaka. W wielkim wykopie, jaki przez lata eksploatacji powstawał w odkrywcę – „największej dziurze w Polsce” – pojawił się olbrzymi rysunek zrobiony białą linią [fig. 11a–c]. Kilku uczestników pleneru, w kombinezonach, gumiakach i kaskach, rozwijało w tej gigantycznej wyrwie o pofałdowanym i zrytym koparkami dnie szeroką taśmę papieru, która z dużej odległości wyglądała jak kreska. Ułożona została pod dyktando obrazu rysującego się na matówce lustrzanki dwuobiektywowej, ustawionej na statywie na wysokim brzegu wykopu. Tabace chodziło bowiem o takie rozwinięcie taśmy na nierównościach dołu i kawałku brzegu, gdzie stał aparat, by na matówce pojawił się regularny kwadrat. I na fotografii on jest, mimo ukazania pejzażu przez obiektyw w ostrym skrócie perspektywnym.



11a–c.

Ryszard Tabaka, *Poza formą*, 1978, instalacja. Fot. R. Tabaka  
Ryszard Tabaka, *Poza formą* (Beyond form), 1978, installation.  
Photo: R. Tabaka



Realizacja Tabaki, wpisująca się lokalizacją i skalą w pryncypia land artu, zajmuje zasadne miejsce w długim szeregu dzieł spod znaku *trompe l'oeil* – „mylącego oka”. Początki malarstwa iluzjonistycznego sięgają 1500 roku. Współcześnie wyrafinowaną grę ze zmysłem wzroku prowadzą tacy artyści jak Felice Varini [fig. 12]. Zakłócanie logiki widzenia spełnia się spektakularnie szczególnie wtedy, kiedy zaangażowane zostają środki wyrazu z repertuaru geometrii euklidesowej. Proste formy, od odcinka poczynając, przez trójkąt, kwadrat, koło – wszystkie obwiedzione graniczną linią – pozwalają znajdować miejsca, dla każdej malatury inne, z których fragmenty rozmieszczone w przestrzeni układają się w ludzako płaski obraz.

I tu pojawia się pytanie: czy artysta, ignorując perspektywę geometryczną i lekceważąc przyzwyczajenia oka, nie powinien przedstawiać świata w sposób, w jaki widzi go kamera? Odpowiedź może być tylko jedna: twierdząca. Co do tego nie ma wątpliwości. Choćby z uwagi na to, że wyrafinowane gry z okiem niezwykle wzbogacają rozumienie samej fotografii – szczególnie w aspekcie autotelicznym i metajęzykowym. Wystarczy przypomnieć dokonania Berdyszaka, Janusza Bąkowskiego, Dibbetsa, Dłubaka, Johna Hilliarda, Davida Hockneya, Klausa Kammerichsa, Akiry Komoto, Josefa Mouchy czy Variniego. Ich artystyczne rozwiązania wyraźnie pokazały, jak precyzyjnie zaprojektowane fotoobrazy mogą być bliskie obrazom siatkówkowym i jak zarazem bywają od nich odległe. Zrealizowane przez tych autorów prace uzmysławiają równocześnie, iż w odróżnieniu od reguł obowiązujących w widzeniu bezpośrednim, kiedy to korekta mózgu (czyli *de facto* złudzenia) prowadzi do zmniejszania zniekształceń wywołanych przez perspektywiczne obrazy świata przedmiotów, widzenie przez obiektyw unaocznia wszelkie zniekształcenia w ich dosadnie czystej postaci. Z konkretnych przejawów twórczości wymienionych tu artystów wynika, że interesują ich te aspekty iluzji, które własne uzasadnienie i rozwiązanie znajdują na polu mechanicznej reprezentacji wizualnej. Swoją praktyką ustosunkowują się oni także do problemu relatywizmu widzenia w sztuce.

a sophisticated game with the eye [Fig. 12]. The distortion of the logic of vision is particularly spectacular when means of expression from the repertoire of Euclidean geometry are involved. Simple forms, starting from a segment, through a triangle, a square, a circle – all surrounded by a boundary line – require the viewer to find places (different for each shape), in which fragments of lines, scattered in space, converge and make up a deceptively flat image.

And here the question arises: shouldn't an artist, ignoring geometrical perspective and disregarding the habits of the eye, present the world as the camera sees it? There can be only one answer: a yes. There is no doubt about it. If only because artists' sophisticated games with the eye enrich our understanding of photography, especially in its autotelic and metalinguistic aspect. It is enough to recall the achievements of Jan Berdyszak, Janusz Bąkowski, Jan Dibbets, Zbigniew Dłubak, John Hilliard, David Hockney, Klaus Kammerichs, Akira Komoto, Josef Mouchy or Felice Varini. Their works clearly show how close can precisely designed photo-images be to retinal images and, simultaneously, how far. At the same time, the artists make us aware that in contrast to the rules of direct vision, when the correction of the brain (in fact, illusion) aims to reduce the distortions caused by perspective images of the world of objects, seeing through the lens reveals all distortions in their bluntly pure form. It is evident from works of the artists mentioned here that they are interested in those aspects of illusion which find their own justification and solution in the field of mechanical visual representation. With their practice they also address the problem of the relativity of seeing in art.

Some artists go beyond anamorphosis in their anamorphosing objects and installations. This issue has been taken up by Fabiola López-Durán in her book *Felice Varini. Points of View*, in which she analyses the work of the French artist. Describing his implementations, she states:

[Varini] projects attributes of painting into architecture and urban space. [...] Varini exchanges the



12.

Felice Varini, *Quai des Célestines n° 1*, 1979, instalacja i fotografia. Fot. A. de Roux

Felice Varini, *Quai des Célestines n° 1*, 1979, installation and photography. Photo: A. de Roux

Niektórzy artyści w swoich anamorfizujących obiektach i instalacjach wychodzą poza anamorfozę. Problem ten podjęła Fabiola López-Durán w książce *Felice Varini: Points of View*, w której analizuje twórczość francuskiego artysty. Opisując jego realizacje, konstatuje:

Cechy typowe dla malarskiego obrazu nadaje Varini architekturze i przestrzeni miejskiej. Przewrotnie stosuje reguły perspektywy, zastępując płaską przestrzeń obrazu rzeczywistą przestrzenią architektury oraz konstruowaną w niej iluzją. Anamorfoza stała się dlań sposobem tworzenia abstrakcji<sup>16</sup>.

Dlaczego rzutowane przez Variniego na architektonicznie zagospodarowaną przestrzeń proste figury geometryczne, takie jak wiązka linii, koło czy kwadrat, całkowicie wyzwalają się z funkcji przedstawienia? López-Durán wyjaśnia w innym miejscu, że powierzchnia obrazu nie zbiega się z płaszczyzną obrazu, która – podobnie jak w anamorfozie – jest wirtualna. „Najmniejszy ruch widza i reprezentacja staje się abstrakcją”<sup>17</sup>. Pierwotna jedność formalna i spójność wizualna obrazu rozpadają się. Złudzenie się unieobecnia.

Sz szczególnie obfite w artystyczne doświadczenia i owocne w formułowanie nowych idei były lata 70. XX wieku. Pod koniec siódmej dekady ubiegłego stulecia potrzeba konfrontacji wydawała się naturalna. Szukano różnych możliwości skonfrontowania odkryć i osiągnięć. Jednym z przyjaznych temu miejsc była Galeria „Foto-Medium-Art”, gdzie 14–16 kwietnia 1981 zorganizowałem seminarium na temat roli medium we współczesnej sztuce. Myślą przewodnią programu był manifest *Sztuka jako medium sztuki*. Oto jego fragment:

oba podejścia – formalistyczne i pojęciowe [...] – traktujemy jako nierozłączne składniki **sztuki medialnej**, integrującej formy i pojęcia, których wzajemne stosunki, a także ich zakłócenia, są stale zmieniającym się aktem komunikacji, sztuki pozwalającej na rozpatrywanie tych pozostających we wzajemnej opozycji, choć jednocześnie dopełniających się elementów jako kategorii tożsamy. Możliwe jest to wówczas, gdy w miejsce tradycyjnie rozumianej

pictorial space of the flat canvas for the real space of architecture, the use of perspective for the reversion of its own principles. [...] anamorphosis, as a process, seems to offer Varini’s work new mechanisms for abstraction<sup>16</sup>.

Why the simple geometric figures projected by Varini onto the architecturally developed space, such as a bunch of lines, a circle or a square, completely liberate themselves from the function of representation, López-Durán explains elsewhere that the surface of the image does not coincide with the plane of the image, which, as in anamorphosis, is virtual. “The slightest movement from the privileged point of view provokes the disintegration of the figures: representation is transmuted into an abstraction”<sup>17</sup>. The original formal unity and visual coherence of the image disintegrate. The illusion makes itself absent.

The 1970s were particularly rich in artistic experiments and fruitful in the formulation of new ideas. At the end of the seventh decade, the need for confrontation seemed natural. Various opportunities were sought to confront discoveries and achievements. One of the friendly places was the “Foto-Medium-Art” Gallery, where on 14-16 April 1981, I organised a seminar on the role of the medium in contemporary art. The leading idea of its programme was the manifesto *Sztuka jako medium sztuki* [Art As a Medium of Art]. Here is an excerpt from it:

we treat both approaches – formalistic and conceptual [...] – as inseparable components of **media art**, which integrates forms and concepts, whose mutual relations, as well as their disturbances, constitute a constantly changing act of communication; art that allows to consider these elements, remaining in mutual opposition, though complementary at the same time, as identical categories. It is possible when instead of the traditionally understood form, which is the very shape of the artistic message, there appears a para-form or meta-form, meaning the form considered together with what is built on it in the imagination of the viewer in the course of contact with it; therefore it is a more highly organised form and one which at the same time goes beyond the form

formy, będącej samym kształtem artystycznego przesłania, pojawia się para-forma czy też meta-forma, oznaczająca formę rozpatrywaną wraz z tym, co w trakcie kontaktu z nią na formie tej nadbudowuje się w wyobraźni odbiorcy, co jest zatem formą wyżej zorganizowaną i co zarazem wykracza poza formę samą, czyli jej autonomiczną morfologię, stając się tworem mentalnym, z natury swej amorficznym<sup>18</sup>.

Na seminarium zaproszeni zostali: Jan Berdyszak, Janusz Bogucki, Leszek Brogowski, Wojciech Bruszewski, Jan Chwałczyk, Urszula Czartoryska, Zbigniew Dłubak, Grzegorz Dziamski, Alek Figura, Marcin Giżycki, Maciej Gutowski, Marek Hołyński, Zdzisław Jurkiewicz, Andrzej Jórczak, Andrzej Kostołowski, Bożena Kowalska, Jarosław Kozłowski, Ireneusz Kulik, Romuald Kutera, Andrzej Lachowicz, Józef Liebersbach, Jerzy Ludwiński, Jerzy Lukierski, Zbigniew Makarewicz, Włodzimierz Nowaczyk, Jerzy Olek, Andrzej Partum, Jacek Piechucki, Józef Robakowski, Andrzej Saj, Zbigniew Staniewski, Grzegorz Sztabiński, Leszek Szurkowski, Ryszard Tabaka, Ryszard Waśko, Ryszard Winiarski i Jan Wojciechowski.

W „Foto-Medium-Art” wystąpili niemal wszyscy z wymienionych. Zaprezentowane poglądy, rozpiętość podjętych wątków i głębia komentarzy potwierdziły zasadność uczynienia znaku seminarium z kwadratu – jako obrazu wspólnoty emocjonalnej i jedności teoretycznej. Wszyscy zabierający głos byli kadrowani przez kwadrat narysowany w tle, przez owe cztery prostopadłe względem siebie linie, które zawierały w sobie nadzieję stabilności.

W wielości możliwych przedstawień bywa linia również ikoną. To greckie słowo oznacza rodzaj esencji, jaką wspólnie wytworzyć mogą doświadczenie optyczne i reprezentacja wizualna, ukazujące oczom widmo zawarte w obrazie. Taki charakter miewają realizacje Variniego i Georges’a Rousse’a, będące precyzyjnie ukształtowanymi pułapkami wizualnymi, w których linia odgrywa zasadniczą rolę. W instalacjach Variniego, lokowanych w konkretnych pomieszczeniach i na zewnątrz budynków, mniej chodzi o sam obraz, a bardziej o proces jawienia się obrazowości. Budowana

itself, that is its autonomous morphology, becoming a mental creation, amorphous by its very nature<sup>18</sup>.

Among the participants of the seminar there were: Jan Berdyszak, Janusz Bogucki, Leszek Brogowski, Wojciech Bruszewski, Jan Chwałczyk, Urszula Czartoryska, Zbigniew Dłubak, Grzegorz Dziamski, Alek Figura, Marcin Giżycki, Maciej Gutowski, Marek Hołyński, Zdzisław Jurkiewicz, Andrzej Jórczak, Andrzej Kostołowski, Bożena Kowalska, Jarosław Kozłowski, Ireneusz Kulik, Romuald Kutera, Andrzej Lachowicz, Józef Liebersbach, Jerzy Ludwiński, Jerzy Lukierski, Zbigniew Makarewicz, Włodzimierz Nowaczyk, Jerzy Olek, Andrzej Partum, Jacek Piechucki, Józef Robakowski, Andrzej Saj, Zbigniew Staniewski, Grzegorz Sztabiński, Leszek Szurkowski, Ryszard Tabaka, Ryszard Waśko, Ryszard Winiarski and Jan Wojciechowski.

Almost all of those mentioned above have delivered a talk at the “Foto-Medium-Art”. The views presented, the breadth of the themes taken up and the depth of the comments confirmed the validity of making the square a sign of the seminar – as an image of emotional togetherness and theoretical unity. All who took the floor were framed by the square drawn in the background, by those four lines perpendicular to each other, which contained the hope of stability.

In the multitude of possible representations the line can also be an icon. This Greek word denotes a kind of essence that optical experience and visual representation can produce together, showing the eyes the spectrum contained in the image. This is the nature of Felice Varini’s and Georges Rousse’s works: they are precisely shaped visual traps in which the line plays an essential role. Varini’s installations located in specific rooms and outside buildings are less about the image itself and more about the process of the appearance of pictoriality. The aesthetic reality built with the line breaks somehow in the perception of the viewer from the material base and becomes a completely autonomous image. It is a kind of ideation, but it takes place only when the viewer takes the

linią rzeczywistość estetyczna odrywa się niejako w percepcji widza od podłoża materialnego, stając się obrazem całkowicie autonomicznym. Jest to rodzaj ideacji, jednak dokonującej się tylko wtedy, kiedy patrzący zajmie właściwy punkt obserwacyjny. Z każdego innego miejsca precyzyjna konstrukcja wykonana w przestrzeni przedstawia się jako zbiór przypadkowych odcinków i łuków. Varini prowadzi wyrafinowane i grane z okiem i przewrotną grę z umysłem w sposób, który przywieść może na myśl refleksję Georga Wilhelma Friedricha Hegla:

Linia [...] przekształca się w powierzchnię, która z jednej strony jest czymś konkretnym (określonym), różniącym się od linii i punktu, i dlatego powierzchnią w ogóle, a z drugiej strony jest zniesioną negacją przestrzeni, to znaczy przywróceniem przestrzennej jedności, która posiada teraz negatywny moment – tworzy powierzchnię zamkniętą wyodrębniającą pewną pojedynczą przestrzeń całkowitą<sup>19</sup>.

Varini anektuje do swoich działań całą dookoła przestrzeń, podporządkowując ją punktowi widzenia i panoramując ją, jak to uczynił na Biennale w Wenecji w 1988 r. (instalacja *360° a San Stae*) czy w Kassel (*360° Rouge No 2*), gdzie zrealizował horyzontalną linię ogarniającą wszystkie budynki otoczenia i wracającą do swojego początku. Jak wyjaśniał:

Znaczenie przestrzeni linią przechodzącą przez wszystko było ważnym doświadczeniem. Przedtem traktowałem przestrzeń jako sekwencję szczegółów, a teraz odniosłem się do niej jako do całości<sup>20</sup>.

Linia w kontekście przestrzeni, a raczej przestrzeń wytyczona linią była także głównym motywem wystawy, którą zrealizowałem wspólnie z Bogusławem Michnikiem<sup>21</sup>. W katalogu wyjaśnialiśmy, że ekspozycja:

ma być metaforyczną wizualizacją pojęć tak ogólnych i szerokich, jak przestrzeń i czas, oraz wpisanych w nie kategorii pustki i ciszy. Respektując specyfikę miejsca, jakim jest sala teatralna Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego, [autorzy] pragnęli w możliwie ascetyczny sposób zobrazować

right point of view. From any other place, the precise construction made in space presents itself as a collection of random segments and arcs. Varini plays a sophisticated play with the eye and a perverse game with the mind in a way that may evoke Hegel's reflection:

The line [...] passes over into the plane, which on the one hand is a determinacy opposed to line and point, and thus is plane in general, but on the other hand is the suspended negation of space, and thus the re-establishment of spatial totality, which, however, now contains the negative moment within itself an enclosing surface, which splits off an individual, whole space<sup>19</sup>,

Varini annexes the entire surrounding space to his actions, subordinating it to the point of view and panoramizing it, as he did at the Venice Biennale in 1988 (installation *360° a San Stae*), or in Kassel (*360° Rouge No 2*), where he made a horizontal line encompassing all the surrounding buildings and returning to its beginning. The artist explained:

Marking a space with a line that crosses over and through everything was an important experiment. Before this I had treated the space as a sequence of details but now I was addressing it as a whole<sup>20</sup>.

The line in the context of space, or rather space delineated by a line was also the main motif of the exhibition I set up together with Bogusław Michnik<sup>21</sup>. In the catalogue we explained that the exhibition

was intended as a metaphorical visualisation of such general and broad notions as space and time and the categories of void and silence inscribed in them. Respecting the specific character of the place, which was the theatre hall of the Centre for the Study of Jerzy Grotowski's Work, [the authors] decided to illustrate symbolically, in the most ascetic way possible, the linear discontinuity of cultural tradition and the emotions associated with it<sup>22</sup>.

The exhibition existed by its absence, or to be more precise: by a small number of lines on

symbolicznie nieciągłość liniową kulturowej tradycji i związanych z nią emocji<sup>22</sup>.

Wystawa istniała swoją nieobecnością, a mówiąc ściśle: niewielką ilością kresek na ścianach. Uważni widzowie mogli zobaczyć coś więcej: rozwinięty sześciąt, sygnalizowany jako bryła idealna. „Niewymierność ciszy i przestrzeni” komentowali w katalogu dwaj teoretycy. Michał Fostowicz mówił: „Byliśmy tutaj w triumfalnym pochodzie, w pierwotnym linearnym dźwięku, w preegzystencji zmysłów. Dzięki temu, że byliśmy, jest coś innego. Oddalenie być może”<sup>23</sup>. Andrzej Zawada stwierdził z kolei:

Przypuszczam, że o przybliżeniu się sztuką do tej – w matematycznym sensie idealnej, a ludzkim przeobrażającej – jedności [bezczasu i bezkresu], myślą autorzy dzisiejszej wystawy. Przypuszczam, że są też oni świadomi nieosiągalności takiego przybliżenia, które jest możliwe tylko poza sztuką i poza egzystencją, czyli możliwe nie jest<sup>24</sup>.

Nieokreślona jednoznacznie w swojej całości linia, wypełniona bogactwem towarzyszących obrazom interpretacji, które wspierają jej różnorodne postaci, nieustannie wyzwala coraz to nową wizualną mnogość, nieodmiennie niesatysfakcjonującą. Esencjonalnie i adekwatnie zdefiniował linię Peter Weibel: „Linia jest pierwszą i najważniejszą fikcją stworzoną przez człowieka. Jej wynalezienie i odkrycie na drodze konstrukcji rozumowej stanowi początek cywilizacji”<sup>25</sup>.

Wielorakość linii wynika z jej wielopostaciowości, z nieposiadania jednej stałej formy i lokalizacji. W zależności od warunków i kontekstowych potrzeb linia zmienia się jak w kalejdoskopie. Niestalość wyglądu jest efektem jej bezgranicznej ruchliwości. Na ten aspekt jej żywej egzystencji zwrócił uwagę Józef Robakowski:

Energia leniwej linii... jest chwilę prostą, potem nabrzmiewa, skośnie zawija, by się zatrzymać, jednak rusza, nabiera szybkości, skręca w lewo, skręca w prawo, biegnie, biegnie, biegnie, wypada z toru, staje, drży, tężeje, ale nie pęka, nabiera koloru, czer-

the walls. Attentive viewers could see something more: an expanded cube, signalled as an ideal solid. “The immeasurability of silence and space” (as in the title of the exhibition) was commented on in the catalogue by two theoreticians. Michał Fostowicz: “We were here in a triumphant procession, in the primordial linear sound, in the preexistence of the senses. Thanks to the fact that we were here, now there is something else. Perhaps distancing”<sup>23</sup>. Andrzej Zawada:

I suppose that both artists are thinking about getting closer through art to this – in a mathematical sense ideal, but in a human sense terrifying – unity [of timelessness and endlessness]. I suppose they are also aware of the unattainability of such an approximation, which is possible only outside art and outside existence, that is, it is not possible<sup>24</sup>.

The line, indefinite in its totality, filled with a wealth of interpretations accompanying the images, which support its various forms, constantly unleashes an ever new visual multiplicity that is invariably unsatisfying. Peter Weibel has defined the line in an essential and adequate way: “The line is the first and most important human-made fiction. Its invention and discovery through rational construction mark the beginning of civilisation”<sup>25</sup>.

The multiplicity of the line results from its multiformity, having no single fixed form or location. Depending on conditions and contextual needs, the line changes like in a kaleidoscope. The instability of its appearance is the result of its boundless mobility. Józef Robakowski drew attention to the aspect of its vivid existence:

The energy of a lazy line – the line is straight for a while, then it swells, turns diagonally to stop, but then it starts moving, gains speed, turns left, turns right, runs, runs, runs, falls off the track, stops, trembles, tenses up but does not break, gains colour, turns red, starts moving again, keeps running, speeds up a little, enters the blue, turns green, runs away faster and faster to turn right, then left, right again, it shouted something, but still it rushes on without stopping, purple, blue, or maybe yellow,



wienieje, rusza ponownie, dalej biegnie, trochę przyspiesza, wchodzi w błękit, zielenieje, coraz szybciej ucieka, by skrócić w prawo, potem w lewo, jeszcze raz w prawo, coś krzyknęła, mimo to pędzi dalej bez zatrzymania, fioletowa, niebieska, a może żółta, staje, skrzywia się, prostuje, podnosi się w górę, spada w dół, jest na krawędzi, truchleje, fioletowa, błękitna, biała, unosi się, spada, faluje, faluje, faluje, zwalnia, powoli staje, drgnęła, jeszcze raz drgnęła, szybko rusza, zagina, w lewo, w prawo, jednak prosto, nadal prosto, ucieka, coraz dalej, czarna, siwieje, blednie, pęcznieje, głośno oddycha, wreszcie topnieje...<sup>26</sup>

\* \* \*

Niewykluczone, że gdyby po minimal arcie narodził się **linizm**, sztuka stałaby się jeszcze bardziej sterylna, niosąc sobą bogactwo potencjalnych odniesień i sensów, jednak bez wikłania się w jakiegokolwiek dosłowności. Linizm mogłaby zrodzić silna potrzeba czyszczenia pola wizualnego z nadmiaru wszelakich przedstawień, bez opamiętania wytwarzanych przez sztukmistrzów sztuki. Unicestwienie artystowskiego śmietnika drogą usunięcia z podłoża wszystkiego, co je wypełnia, dałoby oddech niczym nienaznaczonemu spojrzeniu, które z czasem samo chciałoby się skupić na naniesionej świeżo kresce. Oko uwolnione z natłoku barw i kształtów szukałoby oparcia dla spragnionego wędrówki spojrzenia, które w skupieniu przesuwaloby się po widzianej linii, od punktu do punktu. Nie szukałoby sensu narysowanej prostej czy nawet ich kilku, odbierałoby bowiem linię jako linię – autonomiczną i samowystarczalną, zwolnioną z niesienia jakichkolwiek znaczeń, dającą ukojenie zmysłom i wolność intelektowi. Purystycznie obecna linia, niczego nie chcąc od rozumu szukającego sensu, choć pozwalająca skupić na sobie uwagę, trwałaby na obojętnym jej podłożu siłą własnej bezinteresowności. Delikatna, sugerująca możliwość odkrycia w niej znaczenia, skromna i faktycznie bezużyteczna, przyciągałaby niezobowiązująco uwagę tych, którym samo jej istnienie w zupełności wystarczy. Linia prowadząca, linia dzieląca pustkę zajmowanego przez siebie miejsca, linia egzystująca w swym magnetycznie oddziałującym

it stops, it bends, it straightens, it rises up, it falls down, it's on the edge, it tumbles, purple, blue, white, it rises, it falls, it undulates, undulates, undulates, slows down, slowly stops, twitches, twitches again, starts moving fast, bends, to the left, to the right, finally straight, still straight, runs away, farther and farther away, black, turns grey, fades, swells, breathes loudly, finally melts<sup>26</sup>.

\* \* \*

It is possible that if Minimal Art had been followed by Linism, art would have become even more sterile, carrying a wealth of potential references and meanings, but without getting entangled in any literalism. Linism could be born out of a strong need to cleanse the visual field of the surplus of all sorts of representations produced without restraint by the magicians of art. The annihilation of the artistic trash by means of removing from the ground everything that fills it, would give breath to the unmarked gaze, which in time would like itself to focus on the newly marked line. The eye, freed from the mass of colours and shapes, would seek support for its gaze which, thirsty for wandering, would move in concentration along the visible line from point to point. It would not look for the meaning of a line drawn or even of several lines, because it would perceive a line as a line – autonomous and self-sufficient, a line exempt from carrying any meaning, a line giving solace to the senses and freedom to the intellect. The puristically present line, expecting nothing from the sense-seeking reason, though allowing to focus someone's attention on it, would persist on its indifferent ground by the force of its own disinterestedness. Delicate, suggesting the possibility of discovering meaning in it, modest and in fact useless, it would attract in a disobliging way the attention of those to whom its mere existence is sufficient. A leading line, a line sharing the emptiness of the place it occupies, a line existing with its magnetically influencing course, unnecessary and yet indispensable, a line alien to the unfulfilled image, a line created unintentionally, ready to be completed with other lines, a line inviting

biegu, bez potrzeby, a jednak niezbędna, linia obca niespełnionemu obrazowi, linia powstała niechcący, gotowa na dopełnienie innymi kreskami, linia zapraszająca i pochłaniająca. To zwodnicza wskazówka niegwarantująca niczego, co miałoby posmak pewności. Linia naznaczona tym, co przyjść może, choć w istocie hermetycznie zamknięta. Niedostępna, lecz w zasięgu ręki. Niezależna i spolegliwa. Widoczna, a przecież nieobecna. Mieniająca się swą osobnością, ale gotowa znaczyć. Nonszalancka, zapętlająca się i zagęszczająca. W tym samym stopniu potrzebna co zbędna. Mogąca wyrażać wszystko, a zawierająca Nic.

<sup>1</sup> J. Olek, *Zobaczyć idealne, czyli bezkresy kresek*, Wrocław 2015, s. 18.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 145.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 155.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 161.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 156.

<sup>6</sup> D. Finkel, *Three Standard Stoppages (Marcel Duchamp)*, „Chicago Review” 1992, nr 4, s. 78.

<sup>7</sup> Z. Jurkiewicz, tekst do katalogu wystawy Z. Jurkiewicza „Obrazy ostateczne”, czerwiec 1981, Galeria „Foto-Medium-Art” we Wrocławiu, Wrocław 1981, s. nlb.

<sup>8</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1974, s. 214.

<sup>9</sup> Z. Jurkiewicz, *op. cit.*

<sup>10</sup> *Las rzeczy. Kronika życia i sztuki Edwarda Krasińskiego*, [w:] Edward Krasiński, [kat. wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, red. J. Chrzanowska-Pieńkos, M. Kardasz, Warszawa 1998, s. 120; cyt. za: L. Nader, *Heterologia błękitnej linii*, [w:] *Awangarda w bloku*, red. G. Świtek, Warszawa 2009, s. 271.

<sup>11</sup> J. Mytkowska, *Rozmowa z Edwardem Krasińskim*, [w:] Edward Krasiński [kat. wystawy], Galeria „Foksal”, red. *eadem*, Warszawa 1997, s. 63; cyt. za: L. Nader, *op. cit.*, s. 271.

<sup>12</sup> L. Nader, *op. cit.*, s. 281.

<sup>13</sup> M. Jakubowicz, *Doświadczenie obrazu*, komentarz autorski, [w:] *Dwie strony esencji* [kat. wystawy], czerwiec–sierpień 2012, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, red. A. Rojkowska, Kraków 2012.

<sup>14</sup> *Prezentacja laureata nagrody Pritzкера w 1995 roku*, [http://www.sztuka-architektury.pl/index.php?ID\\_PAGE=37](http://www.sztuka-architektury.pl/index.php?ID_PAGE=37) (data dostępu: 14.11.2021).

<sup>15</sup> J. Berdyszak, list do J. Olka, 2012.

<sup>16</sup> F. López-Durán, *Beyond Anamorphosis*, [w:] Felice Varini: *Points of View*, ed. L. Müller, Baden 2004, s. 98.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 102.

<sup>18</sup> J. Olek, *Sztuka jako medium sztuki*, „Integracje” 1980, nr 9.

<sup>19</sup> G. W. F. Hegel, *The Philosophy of Nature*, t. 2, § 199, <https://hegel.net/en/enz2.htm> (data dostępu: 28.11.2021).

and absorbing. It is a deceptive hint, guaranteeing nothing with a hint of certainty. A line marked by what might come, though essentially hermetically sealed. Inaccessible, but within arm’s reach. Independent and compliant. Visible and yet absent. Shimmering with its own separateness, but ready to signify. Nonchalant, looping and thickening. As much necessary as unnecessary. Capable of expressing everything but containing Nothing.

<sup>1</sup> J. Olek, *Zobaczyć idealne, czyli bezkresy kresek*, Wrocław 2015, p. 18.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>6</sup> D. Finkel, *Three Standard Stoppages (Marcel Duchamp)*, „Chicago Review” 1992, No. 4, p. 78.

<sup>7</sup> Z. Jurkiewicz, *Obrazy ostateczne* [exhibition cat.], June 1981, „Foto-Medium-Art” Gallery in Wrocław, Wrocław 1981, n. pag.

<sup>8</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1974, p. 214.

<sup>9</sup> Z. Jurkiewicz, *op. cit.*

<sup>10</sup> *Las rzeczy. Kronika życia i sztuki Edwarda Krasińskiego*, [in:] Edward Krasiński [exhibition cat.], Gallery of Contemporary Art “Zachęta”, Ed. J. Chrzanowska-Pieńkos, M. Kardasz, Warszawa 1998, p. 120; quoted after: L. Nader, *The Heterology of the Blue Line*, [in:] *Avant-Garde in the Bloc*, ed. G. Świtek, Warszawa 2009, p. 286.

<sup>11</sup> J. Mytkowska, *Rozmowa z Edwardem Krasińskim*, [in:] Edward Krasiński [exhibition cat.], Foksal Gallery Foundation, Ed. *eadem*, Warszawa 1997, p. 63; quoted after: L. Nader, *The Heterology of the Blue Line*, p. 286.

<sup>12</sup> L. Nader, *op. cit.*, p. 293.

<sup>13</sup> M. Jakubowicz, *Doświadczenie obrazu*, [in:] *Dwie strony esencji* [exhibition cat.], The Manggha Museum of Japanese Art and Technology, Ed. A. Rojkowska, Kraków 2012.

<sup>14</sup> *Tadao Ando’s Pritzker Prize acceptance speech*, [https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/Tadao\\_Ando\\_Acceptance\\_Speech\\_1995.pdf](https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/Tadao_Ando_Acceptance_Speech_1995.pdf) (access date: 22.11.2021).

<sup>15</sup> J. Berdyszak, letter to J. Olek, 2012.

<sup>16</sup> F. López-Durán, *Beyond Anamorphosis*, [in:] *eadem*, Felice Varini: *Points of View*, Ed. L. Müller, Baden 2004, p. 98.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>18</sup> J. Olek, *Sztuka jako medium sztuki*, „Integracje” 1980, No. 9.

<sup>19</sup> G. Hegel, *The Philosophy of Nature*, Vol. 2, § 199, <https://hegel.net/en/enz2.htm> (access date: 28.11.2021).

<sup>20</sup> Quoted after: J. Meinhardt, *The Reality of Aesthetic Illusion Felice Varini’s “Blickfallen” – Eye Traps*, Transl. F. Elliott, <http://www.varini.org/varini/04tex/txa05.html> (access date: 28.11.2021).

<sup>20</sup> Cyt. za: **J. Meinhardt**, *The Reality of Aesthetic Illusion Felice Varini's „Blickfallen” – Eye Traps*, transl. F. Elliott, <http://www.varini.org/varini/04tex/texa05.html> (data dostępu: 28.11.2021).

<sup>21</sup> **B. Michnik, J. Olek**, wystawa „Niewymierność ciszy i przestrzeni”, listopad–grudzień 1998, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu.

<sup>22</sup> **Idem**, *Niewymierność ciszy i przestrzeni* [kat. wystawy], listopad–grudzień 1998, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu, Wrocław 1998, s. nlb.

<sup>23</sup> **M. Fostowicz**, wypowiedź w: **B. Michnik, J. Olek**, *op. cit.*, s. nlb.

<sup>24</sup> **A. Zawada**, wypowiedź w: **B. Michnik, J. Olek**, *op. cit.*, s. nlb.

<sup>25</sup> **J. Olek**, *Zobaczyć...*, s. 167.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 162.

<sup>21</sup> **B. Michnik, J. Olek**, exhibition “Niewymierność ciszy i przestrzeni”, November–December 1998, Centre for the Study of Jerzy Grotowski's Work and for Cultural and Theatrical Practices in Wrocław.

<sup>22</sup> **Idem**, *Niewymierność ciszy i przestrzeni* [exhibition cat.], November–December 1998, Centre for the Study of Jerzy Grotowski's Work and for Cultural and Theatrical Practices, Wrocław 1998, n. pag.

<sup>23</sup> **M. Fostowicz**, statement in: **B. Michnik, J. Olek**, *op. cit.*, n. pag.

<sup>24</sup> **A. Zawada**, statement in: **B. Michnik, J. Olek**, *op. cit.*, n. pag.

<sup>25</sup> **J. Olek**, *Zobaczyć...*, p. 167.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 162.

---

### Słowa kluczowe

linia, kreska, wymiar, miara, nieoznaczoność, horyzont, sztuka, widzenie, tożsamość, perspektywa, struktura, geometria, złudzenie, trompe l'oeil

---

### Keywords

line, dimension, measure, uncertainty, horizon, art, seeing, identity, perspective, structure, geometry, illusion, trompe l'oeil

---

### References

1. **Finkel Donald**, *Three Standard Stoppages (Marcel Duchamp)*, „Chicago Review” 1992, nr 4.
2. **Hegel Georg Wilhelm Friedrich**, *The Philosophy of Nature*, <https://hegel.net/en/enz2.htm> (data dostępu: 28.12.2021).
3. **Jurkiewicz Zdzisław**, tekst do katalogu wystawy „Obrazy ostateczne”, czerwiec 1981, Galeria „Foto-Medium-Art” we Wrocławiu, Wrocław 1981.
4. **Meinhardt Johannes**, *The Reality of Aesthetic Illusion Felice Varini's „Blickfallen” – Eye Traps*, <http://www.varini.org/varini/04tex/texa05.html> (data dostępu: 28.11.2021).
5. **Michnik Bogusław, Olek Jerzy**, *Niewymierność ciszy i przestrzeni* [kat. wystawy], listopad–grudzień 1998, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu, Wrocław 1998.
6. **Nader Luiza**, *Heterologia błękitnej linii*, [w:] *Awangarda w bloku*, red. G. Świtek, Warszawa 2009.
7. **Olek Jerzy**, *Sztuka jako medium sztuki*, „Integracje” 1980, nr 9.
8. **Olek Jerzy**, *Zobaczyć idealne, czyli bezkresy kresek*, Wrocław 2015.
9. *Prezentacja laureata nagrody Pritzкера w 1995 roku*, [http://www.sztuka-architektury.pl/index.php?ID\\_PAGE=37](http://www.sztuka-architektury.pl/index.php?ID_PAGE=37) (data dostępu: 14.11.2021).
10. **Strzeński Władysław**, *Teoria widzenia*, Kraków 1974.

---

### Jerzy Olek, [j,olek@fotomedium.pl](mailto:j,olek@fotomedium.pl)

Artist and theoretician. Professor Emeritus at the SWPS University of Social Sciences and Humanities in Wrocław. Previously professor at the University of Arts in Poznań and the Academy of Fine Arts in Gdańsk. Member of the editorial board of periodicals: “European Photography”, “Projekt”, “Art Life”, “Arteon” and “Artluk”. Author of books: *Moja droga do bezwymiaru* (My journey to the dimensionless, 2001), *Umożliwianie niemożliwemu* (Enabling the impossible, 2007), *7 od/za/ston iluzji* (7 un/veilings of illusion, 2013), *Zobaczyć idealne, czyli bezkresy kresek* (To see the ideal, or the endlessness of lines, 2015) i *Nie tylko o fotografii* (Not only about photography, 2020). Promoter of the movement of expansive and media photography (1970s) and elementary photography (1980s). Creator of the “Foto-Medium-Art” Gallery in Wrocław (1977). Curator of the international East-West Photoconferences “European Exchange” (the first one in 1989). Author of the programmes of 22 International Festivals of New Art “lAbyRinTh”. Since 1991, he has been implementing his own original programme of The Dimensionless Illusion.

**Summary**

**JERZY OLEK (SWPS University of Social Sciences and Humanities in Wrocław) / Unpredictability of the line**

The article contains the author's considerations on the relationships between the idea of a line in the Euclidean version and individual and its interpretations performed by artists. The general reflections concern the notion of line juxtaposed with its subjective understanding and free application. Artists using the language of geometry seek to make the viewer aware of the dissimilarity between optical experience and visual representation. In their works, the line appears either as an autonomous entity, or it demonstrates one of many forms of dependence on the construction of the image of which it constitutes a part. The text is therefore complemented by examples of original visualisations being the works of outstanding artists.