



IGOR OMULECKI
KOSMOS

IWO ZMYŚLONY

Prace Igora Omuleckiego mogą wprawiać w konfuzję. Niby to fotografie, ale niczego na nich nie widać. A raczej – widać na nich rzeczy, których nie potrafimy nazwać. Przynajmniej na pierwszy rzut oka tak to wygląda. Chaotyczne, kolorowe struktury uwodzą nasz wzrok bogactwem abstrakcyjnych form i detali. Mówimy „chaotyczne” albo „abstrakcyjne”, ponieważ nie widzimy powiązań ze znanym nam światem widzialnym. Hermetyczne wrażenie potęgują tytuły – *Fons*, *Perseis*, *Kosmos*, które odsyłają do świata greckiej kosmologii – pojęć takich jak *apeiron* czy *akinetos kinetes*. I właśnie te skojarzenia prowokują pytania, które intrygowały pierwszych filozofów: co jeżeli chaos, to subtelny logos? Co jeżeli za zmysłową powłoką wrażeń kryje się niewidzialny porządek, który swą złożonością przekracza możliwości poznawcze naszego umysłu?

„Sztuka nie naśladuje, sztuka czyni widzialnym” – ten przenikliwy aforyzm Paula Klee dobrze oddaje jedną z największych tajemnic kreacji. Artysta potrafi ujawnić wymiary rzeczywistości niedostępne dla oka i niezrozumiałe dla ludzkiego rozumu – nadać im zmysłową, widzialną formę. W ten sposób kieruje nasze doświadczenie ku temu, co ukryte – co filozofia nazwała sferą metafizyczną. Jest to rodzaj poznania, choć nie jest to poznanie w sensie rozumowym – nie trafia do naszej świadomości pod postacią jasnych i wyraźnych pojęć, nie pasuje do narzuconych przez język reprezentacji rzeczywistości.

Jak patrzeć na to, czego nie widać? Jak doświadczyć tego, czego nie rozumiemy? „Granice mego języka oznaczają granice mojego świata”; „Myśl jest to zdanie sensowne”; „O czym nie można mówić jasno, o tym należy milczeć” – głoszą znane tezy *Traktatu logiczno-filozoficznego* Ludwika Wittgensteina. Co to oznacza w praktyce? Język determinuje sposób działania umysłu – widzimy tylko te rzeczy, które potrafimy nazwać i opisać w słowach, czyli tylko takie, które nauczyliśmy się klasyfikować wedle, przyswojonych wcześniej, systemów symboli i reguł ich przetwarzania. Wszystko pozostałe nawykowo odrzucamy jako „bezsensowne”, „nieracjonalne” albo „nieistniejące”.

W innym miejscu tego samego „Traktatu”, Wittgenstein jednak wyznaje: „jest zaiste coś niewyraźnego. To się uwidacznia, jest tym, co mistyczne”; „Nie to, jaki jest świat, jest tym, co mistyczne, lecz to, że jest”; „Odczucie świata jako ograniczonej całości jest tym, co mistyczne”. Co chce przez to powiedzieć? Większość jego interpretatorów widzi w tych fragmentach odwołanie do m.in. Platona, św. Augustyna, Schopenhauera, Kierkegarda, Nietzschego i Lwa Tołstoja, pośrednio zaś otwarcie na wpływy filozofii Dalekiego Wschodu. Inni tropią zbieżności z podejściem Aldousa Huxleya, który funkcjonowanie struktur językowych zakłócał przy pomocy silnych narkotyków, np. meskaliny.

Zawartość takich doświadczeń jest czymś niejednorodnym – z jednej strony jest silnie uwikłana w cielesność, z drugiej strony zawiera odczucie transcendencji. Oko pozbawione języka cofa się do stadium niemowlęctwa, w którym jedynie odbiera wrażeniowe bodźce, ale nie nauczyło się jeszcze ich porządkować – ogniskować uwagi, budować wrażenia trójwymiarowej przestrzeni, dzielić pola widzenia na tło i na figurę, rozpoznawać kształtów rzeczy, dostrzegać ich wewnętrznej struktury i odgadywać funkcji. Strumień czystych wrażeń jest czymś chaotycznym, pełnym ambiwalentnych napięć, z perspektywy rozumu często wewnętrznie sprzecznych. Jest też zmienny w czasie, pozbawiony wyraźnych temporalnych granic.

Ale istnieje też inny, głębszy wymiar doświadczenia pozajęzykowego – wolny od cielesności, radykalnie pozazmysłowy. Także na tym poziomie wkraczamy w wymiary, o których „należy milczeć”, a które artysta próbuje uczynić widzialnymi. Tu jednak poznajemy uniwersalne prawa kosmosu, idee i aksjomaty (a wedle niektórych także prawdy teologiczne). Tego rodzaju obiektów nie możemy napotkać w empirii, a zarazem wiemy, że nie są one wytworem naszego umysłu (nie możemy np. zmienić własności trójkąta albo liczby π – możemy je za to badać i opisywać).

Jak to w ogóle możliwe? Co w nas „wykracza” ku temu, co niejęzykowe (a mówiąc technicznym językiem: co w nas „transcenduje” poza horyzont czysto zmysłowych wrażeń)? Także tutaj nie ma prostych odpowiedzi. Zwykle nazywano „to coś” intuicją (czasami też „duszą”), traktując jako szczególną władzę poznawczą, specyficzną dla ludzkiego umysłu. Tak intuicję pojmował Edmund Husserl – twórca fenomenologii, a przed nim wielu innych wybitnych myślicieli z Kartezjuszem i scholastykami na czele. Przy takim podejściu poznanie artystyczne byłoby podobne poznaniu naukowemu, a praca artysty zbliżona do pracy przyrodznawcy czy matematyka.

Ten sposób myślenia odnajdziemy w poglądach Wasyla Kandynskiego, którego intencją było przywrócenie sztuce funkcji transcendentalnej, czyli zdolności do przekraczania perspektywy czysto subiektywnej. Temu poświęcił traktat *O duchowości w sztuce* (1910-12), w którym sformułował program malarstwa abstrakcyjnego – oczyszczonego z form mimetycznych (figuralnych), czyli takich, które nasze oko rozpoznaje i nazywa przy pomocy języka. Ich obecność zakłóca bowiem możliwość doświadczenia tego, co duchowe, a co za tym idzie – niematerialne i niewidzialne dla oka. Naśladownictwo rzeczywistości zostaje więc zastąpione przez kompozycje złożone z plam, figur, linii i punktów. Wzajemne napięcia formalne, relacje i kontrasty między ich położeniem, kształtem i barwą określa

specyficzne dla każdego obrazu prawo wewnętrznej konieczności. Ich oddziaływanie na psychikę widza artysta porównywał do działania muzyki – w obu przypadkach ukryta harmonia jest czymś abstrakcyjnym (niczego nie reprezentuje), zaś to, czego doświadczamy – czymś niematerialnym.

Duchowy pierwiastek w sztuce posiada wiele imion. Stanisław Ignacy Witkiewicz nazwał go „Czystą Formą”, zaś to, do czego odnosi, „Tajemnicą Istnienia”. W *Nowych formach w malarstwie* (1919) podkreślał, że wymiaru tego nie da się wprost uświadomić, adekwatnie nazwać, ani tym bardziej podać jego obiektywnych kryteriów. Wiemy tylko, że jego doświadczenie nadaje naszemu życiu sens i nie ma nic wspólnego z czysto zmysłową, emocjonalną („bebechową”, jak mawiał) przyjemnością. Dzieł Czystej Formy nie cenimy za ich jakość artystyczną, ani za kompozycję czy harmonię barw. Ich wartość polega na tym, że nami wstrząsają – wywołują głębokie, metafizyczne „poczucie dziwności i Tajemnicy Istnienia”; pozwalają nam odczuć wyjątkowość własnego istnienia, odrębność wobec świata i „jakość jedności w trwaniu”.

Koncepcja Czystej Formy była świadectwem głębokiego pesymizmu Witkacego wobec kondycji jemu współczesnej kultury, a zarazem wyrazem filozoficznej utopii – desperackim antidotum na jej postępującą banalizację i umasowienie, w których zatracą się indywidualizm i zdolność do przeżywania uczuć metafizycznych. Bez tego osuwamy się w bezsens wypełniony pośpiechem, rutyną, pustymi przyjemnościami oraz automatyzmem w myśleniu i działaniu. Także Kandyński wierzył, że poprzez doświadczenie w sztuce „duchowego pierwiastka” człowiek staje się kimś moralnie lepszym.

Podobne rozumienie głębokiej natury sztuki odnajdziemy w poglądach innych współczesnych im artystów i myślicieli. O supremacji czystego odczucia pisał Kazimierz Malewicz, który w swym malarstwie widział konkretyzację duchowej rzeczywistości – świata bezprzedmiotowego, oczyszczonego „ze złudnych przedstawień przedmiotów materialnych i konwenansów społecznych”. Świat ten sam w sobie jest czymś realnym, jego natura jednak nie może być poznana przy pomocy rozumu i zmysłów, a jedynie na drodze intuicji. Ta zaś jest tożsama z samym odczuciem materialnej formy malarskiego obiektu. Podobnie do funkcji sztuki podchodził Piet Mondrian, który przypisywał jej funkcje poznawcze i umoralniające, inspirować się m.in. mistycyzmem Heleny Bławackiej, antropozofią Rudolfa Steinera i teozofią M. H. J. Schoenmaekersa.

Wszystkie przywołane koncepcje łączy to samo przekonanie o istnieniu szczególnej, być może nawet nadprzyrodzonej, wła-

dzy w umyśle twórcy, który w uprzywilejowany sposób rozpoznaje metafizyczne wymiary rzeczywistości, ukryte poza sferą zmysłowych wrażeń. Nawet jeżeli ich wprost nie rozpoznaje, to przynajmniej przeczuwa i potrafi im nadać widzialną dla nas formę. W ten sposób proces artystycznej kreacji rozumiał także Martin Heidegger. W *Źródle dzieła sztuki* (1950) pisał on m.in., że sztuka polega na „wydobywaniu prawdy na jaw” poprzez „osadzenie w materii”. Prawda jest tutaj rozumiana jako *aletheia*, co w języku greckim oznaczało „nieskrytość”, materia zaś stanowi medium, w którym dzieło sztuki powstaje – w przypadku klasycznej rzeźby może to być np. marmur, w przypadku malarstwa – płótno oraz farby.

W tej pespektywie sztuka jest ukazywaniem nowej, nierozpoznanej, nieodkrytej i nienazwanej prawdy, poprzez odnalezienie dla niej odpowiedniej formy. To drugie zakłada, że artysta dysponuje odpowiednimi umiejętnościami (*techné*), aby wytworzyć obiekt, który uczyni go widzialnym dla oczu odbiorcy. W tym celu artysta powinien umieć również posłużyć się kodami symbolicznymi specyficznymi dla współczesnej mu kultury (np. formą plastyczną lub koncepcyjną), które Heidegger nazywał „światem”. Zarówno „świat”, jak i materia stawiają opór prawdzie, która spomiędzy nich (czy też poprzez nie) – jak pisał – „prześwituje”.

Inaczej jednak niż w ujęciu Husserla, czy w pokrewnych mu koncepcjach Kandyńskiego i Witkacego, dla Heideggera poznanie poprzez sztukę nie jest doświadczeniem czysto intelektualnym; inaczej niż u Malewicza, niemiecki filozof poklatkową także teologiczne rozumienie transcendencji. Kluczową rolę odgrywają według niego pozajęzykowe „egzystencjały” – Trwoga, Troska i Bycie-ku-śmierci. W ten sposób rzeczywistość transcendentna to wszystko to, czego jeszcze nie doświadczyliśmy i wobec czego nie stworzyliśmy dotąd reprezentacji. W ten sposób transcendentna jest nie tylko rzeczywistość zewnętrzna wobec podmiotu, ale też rzeczywistość wewnętrzna. Możemy więc mówić o transcendencji w immanencji – sferze nas samych, która przekracza nasze możliwości poznawcze.

W perspektywie heideggerowskiej doświadczenie sztuki jest więc doświadczeniem afektywnym i substancjalnie cielesnym. W równym stopniu oddziałują tu na nas fizyczne parametry materialnie rozumianego przedmiotu – jego skala, wielkość, faktura materiału, co psychofizyczna energia włożona w jego powstanie. Doświadczamy nie tylko tajemnicy świata, ale też tajemnicy siebie – tego kim jesteśmy w najgłębszym dramacie istnienia. Dobrym przykładem są prace Ada Reinhardta, Marka Rothko czy Barnettę Newmana – najbardziej enigmatycznych twórców abstrakcyjnej ekspresji. Misterne kompozycje z czystego koloru, kładzione pracochłonnym, medytacyjnym

gestem na powierzchnię monumentalnych płócien. Według twórców nie odnoszą się do niczego poza sobą samym – są hermetyczne, zamknięte, niezwiązane z czymkolwiek poza sobą samym i w tym sensie autonomiczne. Jednocześnie wstrząsają odczuciem niewypowiedzianej tajemnicy.

Trudno mówić o sztuce tego rodzaju. Jeszcze trudniej się pozbyć pokusy nazywania. Słowa zakłócają tutaj doświadczenie, niekształcają strumień przeżyć i trywializują znaczenie, odrywając naszą uwagę od wielowymiarowej, fizycznej powierzchni . Skupiają wyobraźnię tylko na tych aspektach, które się pozwalają opisać. Być może właśnie dlatego Rothko i Newman stanowczo odżegnywali się od teoretyzowania na temat własnej twórczości. Inspirując się pismami Nietzschego, Kierkegaarda, Freuda i Junga, widzieli w swoich obrazach emanację archetypicznych doświadczeń opisywanych przez dawne cywilizacje językiem mitu czy religii. Zarazem stanowiły one dla nich formę zapisu i komunikacji skrajnie osobistych, dramatycznych przeżyć.

Jak w tę tradycję wpisuje się fotografia? Czym obraz pisany światłem różni się od malarstwa? Mogłoby się wydawać, że rękę artysty po prostu zastępuje technika, farby zaś ustępują miejsca fizyko-chemicznym procesom na powierzchni światłoczułej materii. Sprawa jest jednak dużo bardziej złożona. Aparat fotograficzny od samego początku służył ukazywaniu wymiarów niedostrzegalnych dla ludzkiego oka. Tak używali go m.in. Étienne-Jules Marey czy Eadweard Muybridge, którzy w latach 70. dziewiętnastego wieku fotografowali metodą poklatkową ruch zwierząt, ukazując jego nieznane wcześniej poszczególne fazy. Osiemdziesiąt lat później Harold Edgerton fotografował w ten sposób zjawiska ultrakrótkotrwałe – lot kuli wystrzelonej z lufy pistoletu, a nawet wybuch nuklearnej bomby w trzymilionowej części sekundy od chwili detonacji.

Fotografia służy więc nam jako technologiczna proteza, która umożliwia dostrzec wymiary niedostępne dla oka. Aparat pozwala „spójrzeć” na dno oceanu, pokazać nam wnętrze żywego organizmu, widok kuli ziemskiej z wysokości orbity albo powierzchnię Marsa. Dzięki niej żyjemy w czasach, w których coraz mniej rzeczy jest przed nami ukrytych – zobaczyliśmy już najdalsze zakątki wszechświata oraz powierzchnię mikroskopijnych zjawisk, nawet tych na poziomie subatomowym. Wierzymy, że przy tym wszystkim fotografia pełni rolę obiektywnego medium – niezależnego obserwatora, którego wiarygodności nie sposób kwestionować. Konstruuje bowiem obrazy wedle obiektywnych praw optyki i mechaniki. Inaczej niż w przypadku malarstwa nie ma tutaj miejsca na subiektywną, niepewną interpretację wrażeń.

Z drugiej strony wiemy, że fotografia nie tylko reprezentuje rzeczywistość, ale też konstruuje odrębną, wsobną wizualność. Dowodzą tego chociażby znane eksperymenty Zbigniewa Dłubaka z cyklu *Plansze dydaktyczne* /1-4/ (1948/1999). Pierwsza z nich to zdjęcie przekroju kapusty, który w powiększeniu traci właściwości – zmienia się w trudny do rozpoznania dekoracyjny wzór. Na czwartej widnieje rentgenowski obraz wnętrza korpusu człowieka – zdjęcie to nie tylko odstania niewidzialny „gołym okiem” wymiar istoty ludzkiej, ale też pozostaje w swej złożoności abstrakcyjne dla każdego, kto nie posiada odpowiednich kompetencji percepcyjnych i nie potrafi zinterpretować złożonej płątaniny naczyń krwionośnych i kłębków tkanki płucnej – aspektów dostrzegalnych dla pulmonologa. Na trzeciej fotografii Dłubak utrwalił z kolei pozorny ruch nieboskłonu – ze względu na długotrwałą ekspozycję punkty poszczególnych gwiazd zmieniają się w linearne smugi. Pytanie która z tych fotografii ukazuje obiektywny stan rzeczy wydaje się bezsensowne – jest niemożliwe do rozstrzygnięcia.

Na czym, w tej perspektywie, polega abstrakcja? Kiedy fotograficzny obraz jest czymś abstrakcyjnym? W jakim sensie dotyczy to, na przykład, widoku struktury tkanki skóry albo geologicznego minerału? Co je właściwie różni, a co czyni podobnym? Pytając jeszcze inaczej, językiem Heideggera – jakiego rodzaju prawda tutaj „prześwituje”? Czy zdjęcie może odsłonić przed nami niedostrzegalne, metafizyczne wymiary rzeczywistości? W ten sposób można patrzeć na ikoniczne prace Edwarda Westona i Ansla Adamsa, twórców legendarnej grupy f/64. Z jednej strony kładli oni nacisk na maksymalnie werystyczne ukazywanie rzeczywistości, z drugiej zaś ich perfekcyjne technicznie fotografie ukazywały tajemnicze „coś jeszcze” – ukryte w strukturach natury abstrakcyjne porządki.

Igor Omulecki idzie tą drogą, lecz o jeszcze krok dalej. Część z jego prac to bowiem fotogramy – zdjęcia wykonane bez użycia aparatu, przy wykorzystaniu wyłącznie fizyko-chemicznych własności światłoczułych materii. Są więc abstrakcyjne tylko w tym znaczeniu, że nasze oko nie potrafi ich w prosty sposób nazwać czy zrozumieć. Zarazem jednak pozostają ściśle powiązane z przedmiotem, który czynią widzialnym – ukrytymi przed naszym wzrokiem prawami przyrody. Niejako na własne oczy możemy więc doświadczyć problemów, które nurtowały greckich filozofów: jaka jest ostateczna natura rzeczywistości? Czy „kosmos” (po grecku: porządek, ład) jest czymś obiektywnym, czy tylko projekcją naszego umysłu? Co tkwi u podstawy wszystkiego – chaos i przypadek, czy prawa proporcji i liczby?



The works of Igor Omulecki can cause confusion. Apparently they are photographs but they show us nothing. Or rather they show something we fail to name. At least, this is how it looks at first sight. The chaotic colourful structures seduce the eye with the wealth of abstract forms and details. We tend to say “chaotic” or “abstract” because there are no detectable links with the visible world we know. The hermetic impression is intensified by the titles – *Fons*, *Perseis*, *Kosmos*, which suggest a reference to the Greek cosmology – notions such as *apeiron* or *akinetos kinetes*. Precisely those associations provoke questions which used to intrigue the first philosophers: what if chaos is a subtle logos? What if the sensory guise of impressions conceals an invisible order, whose complexity goes beyond the cognitive capacity of our minds?

“Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible” – this perspicacious aphorism coined by Paul Klee aptly reflects one of the greatest mysteries of creation. An artist is capable of revealing dimensions of reality which are unattainable to the eye and unfathomable to the human mind, by giving them a visible form that is perceived by the senses. Thus our experience is guided towards that which is hidden, that which philosophy calls the sphere of metaphysics. It is a kind of cognition, though it is not achieved through reason as it does not penetrate into our consciousness in the shape of lucid and clear-cut notions, nor does it tally with the representations of reality imposed by the language.

How should one look at the invisible? How to experience something we do not comprehend? “The limits of my language mean the limits of my world”; “A thought is a proposition with a sense”; “What we cannot speak about we must pass over in silence.” – claim the well-known theses from *Tractatus Logico-Philosophicus* by Ludwig Wittgenstein. What does it mean in practice? Language determines the method of the mind - we only see those things we can name and describe through words, that is only those we have learned to classify according to previously internalised systems of symbols and rules of their processing. By default, everything else is rejected as “meaningless”, “irrational” or “non-existent”.

Nevertheless, elsewhere in the treatise Wittgenstein admits: “There are, indeed, things that cannot be put into words. They make themselves manifest. They are what is mystical.”; “It is not how things are in the world that is mystical, but that it exists.”; “the feeling of the world as a bounded whole is the mystical”. What did he mean to say? Most his commentators see those fragments as references to Plato, St. Augustine, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche and Leo Tolstoy, also hinting at the influences of the philosophies of the Far East. Others detect similarities with the approach of Aldous Huxley, who attempted to disrupt the functioning of language structures by means of hard drugs, such as mescaline.

The content of such experience are heterogeneous; on the one hand it has a strong corporeal affinity, and a sensation of transcendence on the other. The eye deprived of a tongue to speak with returns to infancy, in which only the sen-

sory stimuli are received, yet without any paradigm such as focusing attention, creating the impression of three-dimensional space, dividing the field of vision into background and figure, recognising the form of things, perceiving their internal structure and divining their functions. The stream of pure sensation is something chaotic, full of ambivalent tensions which often turn out to be inherently contradictory when approached via reason. The stream also shifts in time, being devoid of clear-cut temporal boundaries.

However, there is another, more profound dimension of extra-linguistic experience – free from corporeality and radically extrasensory. On this plane, we enter domains which need to be “passed over in silence” but which the artist tries to make visible. Still, here we learn about the universal laws of cosmos, ideas and axioms (as well as theological truths, according to some). Objects of this kind cannot be encountered in the empirical reality, though we are simultaneously aware that they are not products of our minds (for instance, we cannot change the properties of a triangle or π – though we can still explore and describe them).

How is that even possible? What inner quality do we have that reaches out to the non-linguistic (or speaking in more technical terms, what about us transcends beyond the horizon of purely sensory experience)? There are no easy answers here either. Usually, “that” something would be called intuition (sometimes also a “soul”) - a singular cognitive faculty, which is characteristic of the human mind. This is how intuition was construed by Edmund Husserl, creator of phenomenology, and before him many other outstanding thinkers, with Descartes and scholastics at the forefront. With such an approach artistic cognition would be akin to scientific, while the work of an artist would be similar to the work of a natural scientist or mathematician.

This is similarly conceptualised in the ideas of Wassily Kandinsky, who sought to restore transcendental function to art, i.e. the ability to surpass the purely subjective perspective. He addressed this issues in the treatise entitled *Concerning the Spiritual in Art* (1910-12), in which he formulated a platform of abstract painting – cleansed of mimetic (figural) forms which can be recognised by the eye and named by language. Their presence inhibits experiencing the spiritual and therefore the immaterial and invisible to the eye. Thus imitations of reality are replaced by compositions consisting of blotches, figures, lines and points. Their mutual formal tensions and contrasts of placement, shape and colour are determined by a picture-specific principle of internal necessity. The artist compared their impact on the mind to the effect of music – in both cases the hidden harmony is something abstract (as it does not represent anything) while that which we experience does not have a substance.

The spiritual element in art has been given many names. Stanisław Ignacy Witkiewicz called it “Pure Form”, which harbours reference to the “Mystery of Existence”. In his *New Forms in Painting* (1919) Witkiewicz emphasized that one

cannot directly become conscious of that dimension, name it, even less provide its objective criteria. We know only that experiencing it lends sense to life and has nothing to do with purely sensory, emotional (“visceral” as he would say) pleasure. The works of pure form are not appreciated for artistic quality, composition or colour harmony. Their value lies in that we are overwhelmed by a profound, metaphysical “sensation of strangeness and Mystery of Existence”; they enable us to experience the uniqueness of our own existence, our separate identity with respect to the world and the “quality of unity in persistence”.

The concept of Pure Form attested to Witkacy’s deep pessimism with regard to the condition of the then culture and at the same time an expression of philosophic utopia – a desperate antidote against its advancing triteness and mass character, in which individualism and the capacity to experience the metaphysical is lost. Without it, we descend into pointlessness filled with hurry, routine, hollow pleasures and automatic thought and action. Kandinsky also believed that the experience of the “spiritual element” in art promotes moral betterment of the human being.

Their contemporary artists and thinkers espoused similar notions of the profound nature of art. Kazimierz Malewicz wrote about supremacy of the pure experience, seeing his painting as a concretization of a spiritual reality – an insubstantial world purged of the “illusory representation of material objects and social conventions”. In itself, the world is something real, yet its nature cannot be divined by means of reason and senses, only through intuition. The latter is identical with the very experience of the material form of a painterly artefact. Piet Mondrian approached art in like fashion, holding that it possessed cognitive and moralising functions, while taking his inspiration from the mysticism of Helena Blavatsky, anthroposophy of Rudolf Steiner and theosophy of M. H. J. Schoenmaekers.

All the above concepts share the same conviction about an exceptional, perhaps even supernatural power in the mind of the creator, who is privileged to recognise the metaphysical dimensions of reality hiding beyond the sphere of sensory experience. Even though they may not recognise it directly, then at least the artists sense them and can give them a visible form. This is also how the process of artistic creation was construed by Martin Heidegger. In *The Origin of the Work of Art* (1950), Heidegger wrote that among other things art consists in “disclosing the truth” by “setting it in the matter”. Here, truth is understood as *aletheia*, a Greek term denoting “unconcealedness”, while the matter is a medium in which the work of art is made – in the case of a classical sculpture this might be marble, in the case of painting – canvas and the paints.

In this approach, art is a disclosure of new, unrecognised, undiscovered and unnamed truth which is found a suitable form. The latter presupposes that the artist has the required skill (*techne*) to produce an object which makes it visible to the viewer. For this purpose, the artist should also be

able to utilise symbolic codes which are typical of their contemporary culture (e.g. visual or conceptual form), to which Heidegger referred as “World”. Both the “World” and matter resist truth, which, as he wrote, “shines through” among or from between those.

However, unlike in Husserl or related concepts of Kandinsky and Witkacy, Heidegger did not see cognition through art as purely intellectual experience; in contrast to Malewicz, the German philosopher also rejected theological understanding of transcendence. In his approach, key role is assigned to extra-linguistic “existentials” – Anxiety, Solitude and Being-towards-Death. Thus the transcendental reality is all that we have not yet experienced and for which we have not created a representation. Consequently, transcendence is the quality of the reality which is external as well as internal with respect to the subject. Hence there is transcendence in immanence – in the sphere of our own selves, which exceeds our cognitive capacities.

In the Heideggerian perspective, the experience of art is therefore an experience both affective and substantially corporeal. We are equally affected by the physical parameters of the material artefact – its scale, size, texture of the material as well as by the psychophysical energy that was put into its creation. Not only do we experience the mystery of the world but also the mystery of our selves – of that who we are in the most profound drama of existence. This is well exemplified in the works of Ad Reinhardt, Mark Rothko or Barnett Newman – the most enigmatic creators of abstract expression. The intricate compositions of pure colour, laid on in a laborious, meditative gesture onto the surface of monumental canvases. According to the authors, they do not constitute a reference to anything but themselves – they are hermetic, closed, unrelated to anything beyond and hence autonomous. At the same time, they bring on the thrill of inexpressible mystery.

It is difficult to discuss art of this kind. It is even harder to resist the temptation to name things. Words disrupt the perception, distort the stream of experience and trivialise the meaning, distracting our attention from the multi-dimensional, physical surface. The focus of imagination is drawn only to those aspects which yield themselves to description. This may have been the reason why Rothko and Newman determinedly refrained from theorizing about their own art. Inspired by the writings of Nietzsche, Kierkegaard, Freud and Jung, they saw their paintings harbour emanations of archetypal experiences which the early civilisation described through the language of myth and religion. Simultaneously, they were a record and a means of communicating deeply personal, dramatic experiences.

How does photography fit in that tradition? What makes the image written with light different from painting? It would seem that the hand of the artist is exchanged for technology, while the paints give way to physical and chemical processes on the surface of photosensitive matter. The issue is never-

theless much more complex that. From the very outset, photographic camera has served to show the dimensions which the human eye failed to register. This is how it was used by e.g. Étienne-Jules Marey or Eadweard Muybridge who in the 1870s used time-lapse to record the motion of animals, showing its previously unknown stages. 80 years later Harold Edgerton employed the same technique to photograph ultra-short phenomena – the flight of a bullet leaving the barrel of a gun and even the explosion of a nuclear bomb, one three-millionth of a second from detonation.

Photography is therefore used as technological prosthesis which enables us to see the dimensions which remain inaccessible to the eye. It is through camera that one “looks” at the bottom of the ocean or the inside of a living body, sees the globe from the height of the orbit or explores the surface of Mars. Thanks to camera we are now living in times where the number of things we cannot see grows less and less. We have already glimpsed the farthest corners of the universe and the surface of microscopic phenomena, even those occurring at subatomic level. At the same time we believe that photography performs the role of an objective medium – an independent observer whose credibility is beyond question. After all, the images are produced in accordance with objective laws of optics and mechanics. Unlike in painting, there is no room for subjective, uncertain interpretation of experience.

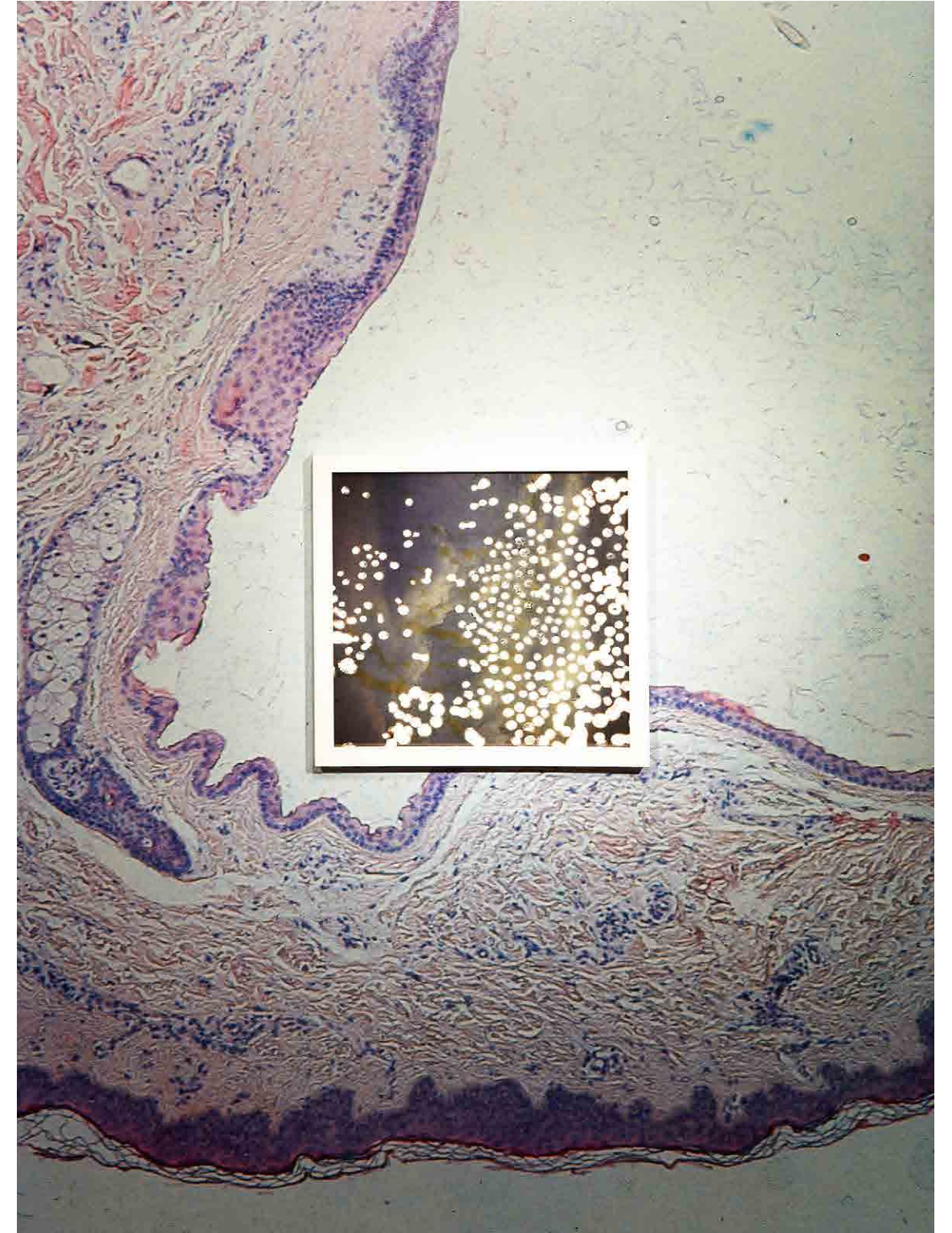
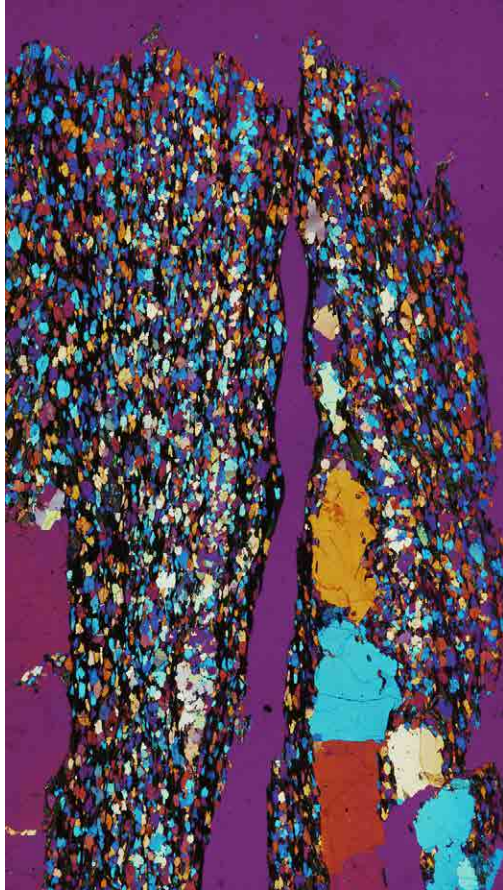
On the other hand, we know that photography not only represents a reality but also constructs a distinct, intrinsic visuality, as demonstrated for instance by Zbigniew Dłubak’s well-known experiments from the series *Plansze dydaktyczne /1-4/* (1948/1999). The first of those shows a cross-section of cabbage which, once magnified, changes into an unrecognisable decorative pattern. The fourth is an X-ray of human trunk – the image not only reveals the “unseen” dimension of a human being, but also remains abstract in its complexity to everyone who does not have the adequate perceptive competence and fails to interpret the elaborate tangle of blood vessels and glomeruli of the lung tissue – aspects discernible for a pulmonologist. In the third photograph, Dłubak recorded the apparent motion of the sky – due to long exposure the point of individual stars change into linear streaks of light. The question which of those images shows the objective state of things seems pointless, as it cannot be answered.

Given the above, what is the nature of abstraction? When is a photographic image an abstract one? In what sense does it apply to the structural imagery of tissues or geological mineral? What are the actual differences and similarities between them? Alternatively, using Heidegger’s language – what kind of truth “shines through” here? Can a photograph reveal the invisible, metaphysical dimensions of reality? This is how one may view the iconic works of Edward Weston and Ansel Adams, founders of the legendary f/64 group. On the one hand, they placed emphasis on the reality being shown as veristically as possible, while on the other their technically perfect photographs did demonstrate a mysterious

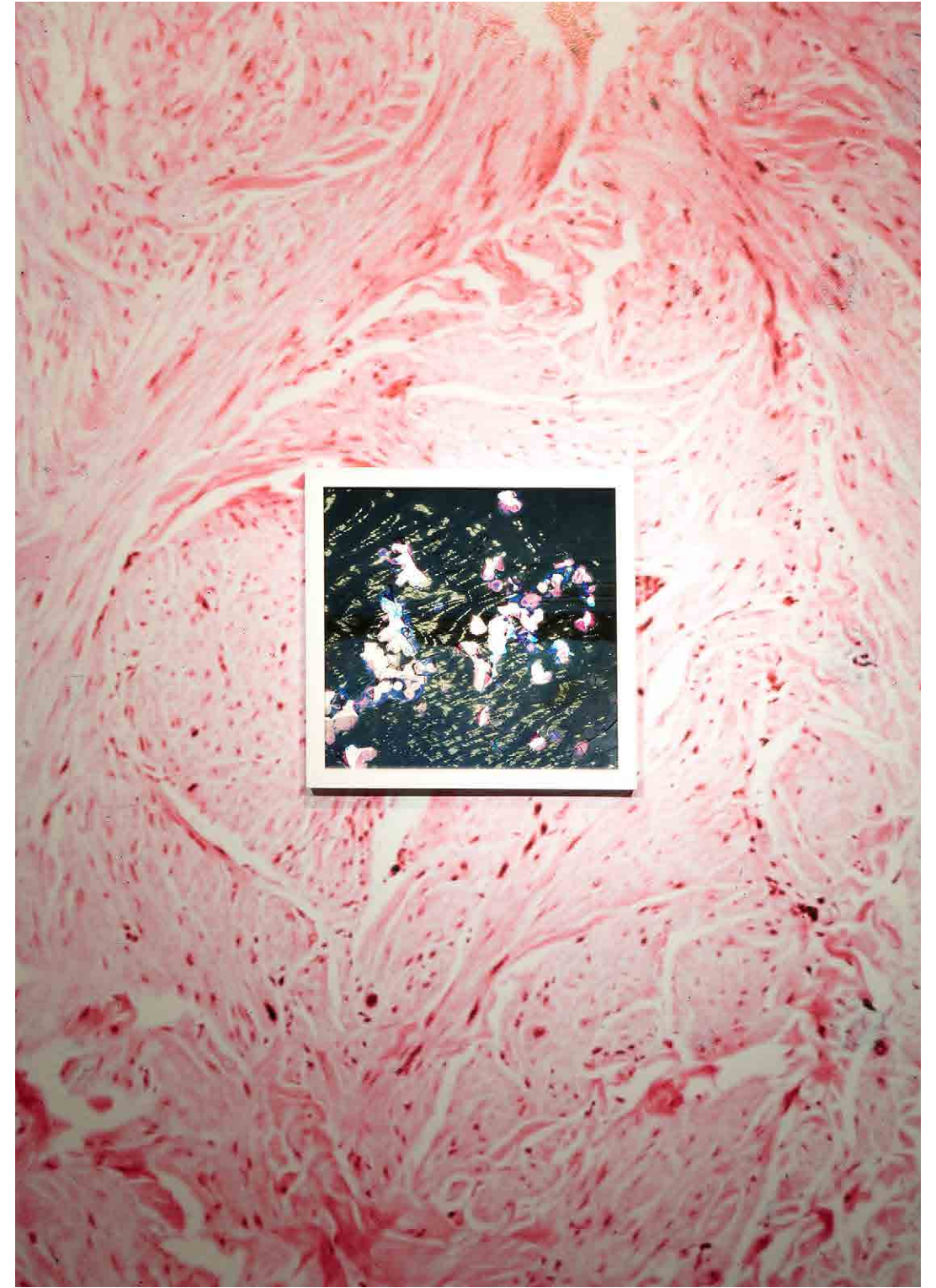
“something else” – abstract orders hidden in the structures of nature.

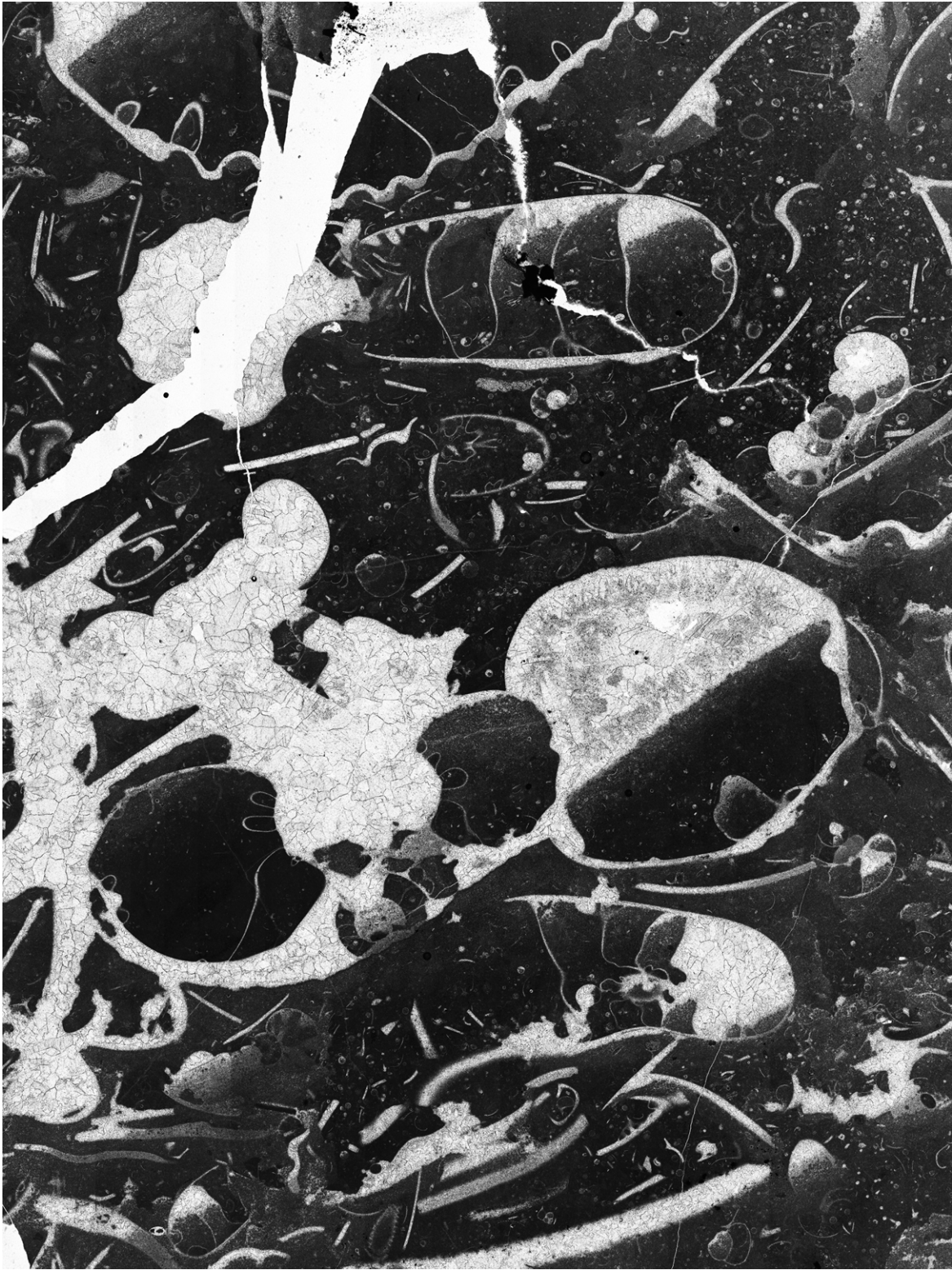
Igor Omulecki follows that path, going even a step further. This is because some of his works are photograms – images obtained without a camera, using only the physical and chemical properties of photosensitive material. Hence they are abstract in the sense that there is no simple way for our eye to name or comprehend them. Still, they remain strictly related to the object they make visible – the laws of nature which are hidden from our eyes. Thus we become eye-witnesses to the issues which intrigued Greek philosophers: what is the ultimate nature of reality? Is “cosmos” (Greek for “order”) something objective or is it merely a projection of our mind? What lies at the core of it all – chaos and randomness or the laws of proportion and numbers?











- s. I p. 6 Solaris**
fotografia, wydruk pigmentowy I photography, inkjet print 50x50 cm, 2013
- s. I p. 12 Piana**
Foam
fotografia mikroskopowa, wydruk pigmentowy I microscope photography; inkjet print 50x90 cm, 2013
- s. I p. 13 Skóra o1**
Skin 01
wydruk pigmentowy, tapeta na ścianie I inkjet print, wallpaper 50x50 cm, 150x220 cm, 2014
- s. I p. 14 Fons 01-04**
fotogramy struktur Chladniego, technika własna na papierze fotograficznym I
photograms of the Chladni patterns, author's technique on photo paper 40x40 cm, 2014
- s. I p. 16 Krzaki**
Bushes
fotografia mikroskopowa, wydruk pigmentowy I microscope photography, inkjet print 50x65 cm, 2013
- s. I p. 17 Skóra 02**
Skin 02
wydruk pigmentowy, tapeta na ścianie I inkjet print, wallpaper 50x50 cm, 150x220 cm, 2014
- s. I p. 18 Persis 01**
fotografia mikroskopowa, wydruk pigmentowy I microscope photography, inkjet print 150x190 cm, 2013
- s. I p. 20 NASA High Definition Earth Viewing**
projekcja w czasie rzeczywistym I projection realtime

Igor Omulecki (1973) - jego twórczość obejmuje fotograficzny paradokument, sound art, prace konceptualne i film eksperymentalny. W ostatnich latach tworzy dzieła związane z Naturą, Rodziną i analizą struktur. Absolwent PWSFTViT w Łodzi, wykładowca Akademii Fotografii w Warszawie. Jego prace wystawiane były m. in. w Barbican w Londynie, The Centre for Contemporary Art w Tel Avivie, Matadero w Madrycie czy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Artysta reprezentowany jest przez galerię Le Guern w Warszawie. Mieszka i tworzy w Falenicy.

Igor Omulecki (1973) - his creative undertaking span photographic para-documentary, sound art, conceptual art and experimental film. The created in the recent years relate to Nature, Family and analysis of structures. Graduate of the Łódź Film School, lecturer at the Academy of Photography in Warsaw. His works have been exhibited at such venues as the Barbican in London, The Centre for Contemporary Art in Tel Aviv, Matadero in Madrid or the Museum of Contemporary Art in Warsaw. The artist is represented by Le Guern gallery in Warsaw. Lives and works in Falenica.

