

Et in Arcadia Ego. Metafizyka i kombinatoryka w twórczości Aleksandra Olszewskiego

1.

Na twórczość artystyczną mają wpływ różne czynniki, które w złożony sposób określają jej charakter. Jedne z nich oddziałują szybko, a potem zanikają, ingerencja innych przyjmuje wartość *constans*. Do najważniejszych należą: wrodzone predyspozycje i upodobania, osobiste doświadczenia, warunki materialne oraz krąg kulturowy do jakiego się przynależy. Niektóre istnieją niezależnie od jednostki, inne wzmacniane jej wolą i rozwojem osobowości wytyczają przestrzegane i realizowane w życiu normy. Marian Golka, ten zestaw determinantów uzupełnia jeszcze o wpływ środowiska artystycznego, które – przynajmniej w czasach młodości twórcy – współdecyduje o jego indywidualnym rozwoju i karierze¹.

Podobnie jest w przypadku Aleksandra Olszewskiego, którego postawę twórczą, treści ideowe i formę realizowanych dzieł określiły najpełniej: kultura domu rodzinnego, edukacja w Państwowej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi oraz atmosfera lat 70-tych ubiegłego wieku, na które przypadł czas jego studiów i debiutu artystycznego. Dom rodzinny był ostoją tradycyjnych wartości i duchowym oparciem dla poszukiwań przyszłego twórcy. Aleksander Olszewski wielokrotnie podkreślał jego ważność dla budowania swoich hierarchii wartości. W dorosłym życiu często chlubił się swoim radomskim pochodzeniem. W łódzkiej PWSSP trafił do pracowni Lecha Kunki (1920-1978), ucznia Władysława Strzemińskiego i Ferdynanda Legera. Była ona znana z kursu solidnie przygotowującego warsztatowo i nacisku na przestrzeganie jakości formalnych dzieł, przy jednoczesnej otwartości na eksperymenty. Kunka – współzałożyciel Grupy ST-53 – w swojej twórczości przez długi czas inspirował się strukturami biologicznymi i geometrycznymi, lecz od połowy lat 60-tych (a więc na krótko przed rozpoczęciem przez Olszewskiego studiów) zafascynował się cybernetyką oraz analizą związków liczbowych plastyce. W ich rezultacie dokonał przewartościowań w swojej sztuce, rezygnując „z bogactwa różnorodnych materiałów na rzecz jednobarwnych rozwiązań przestrzennych, wynikających z dominacji ascetycznych geometrycznych, modułowych form, będących wyrazem zaufania do porządku wyznaczonego przez liczbę”². Swoje ekscytacje starał się zaszczepić studentom, między innymi Olszewskiemu, który pod jego kierunkiem przygotowywał dyplom artystyczny pt. *Permutacje*³. Oprócz prac malarskich, graficznych i form przestrzennych (*Permutacje* były reliefami) powstających w pracowni Kunki, swój dyplom projektowy realizował u prof. Aleksandry Pukaczewskiej (1935-2015), która specjalizując w dziedzinie ubioru, skierowała eksperymenty formalne Olszewskiego w

¹ M. Golka, *Socjologia sztuki*, Wyd. Difin, Warszawa 2008, s. 85.

² M. Kitowska-Łysiak, *Lech Kunka*, <http://culture.pl/pl/tworca/lech-kunka>, dostęp: 25.10.2017, godz. 21.32.

³ Na temat współpracy ze swoim promotorem Olszewski notuje refleksje: „Lech Kunka wprowadził mnie w świat idei realizujących analityczno-syntetyczny i redukcjonistyczny charakter kreowania formy w sztuce. Pamiętam, jak przy korektach mojej pracy dyplomowej odwoływał się między innymi do architektury romańskiej. Na przykładzie tego okresu sztuki, budowaliśmy podstawy teoretyczne do realizacji mojej pracy dyplomowej”. Z niepublikowanego tekstu A. Olszewskiego pt. *Opera Clausa*.

bardziej pragmatyczny wymiar. Zarysowana już wtedy dwoistość podejścia do działania plastycznego – ideowość *versus* zastosowanie praktyczne – będzie towarzyszyła artyście przez całe jego zawodowe życie. W PWSSP dominowało nastawienie odwołujące się do postaw scjentyistycznych poszukujących racjonalnego uzasadnienia dla formy realizowanych dzieł. Kontynuowano w ten sposób tradycję pedagogiczną zainicjowaną jeszcze przez Władysława Strzemińskiego.

Na lata 70-te, a więc czas artystycznego dojrzewania radomskiego twórcy, przypadła radykalna zmiana traktowania dzieła sztuki, pozbawianego coraz częściej modernistycznego statusu uniwersalności czy esencjalności na rzecz interakcji z otaczającym je światem. Nie musiało ono już dłużej realizować imperatywu doskonałości technologicznej ani dążyć do niepodważalnej oryginalności. Mogło odnosić się do otaczającej je rzeczywistości za pośrednictwem odpowiednio spreparowanej idei, często zredukowanej do zespołu prostych znaków ikonicznych czy wręcz wyrażen semantycznych. Konsekwencją tego było, między innymi, odrzucenie paradygmatu dzieła sztuki rozumianego jako estetyczne spełnienie twórcy i przesunięciem jego funkcji w kierunku gry kulturowymi znaczeniami. Sprzęgło się to z modnymi wówczas w humanistyce nurtami – strukturalizmem oraz teorią informacji, które istotnie wpływały na podejmowane przez przedstawicieli młodego pokolenia strategie twórcze i formę plastyczną dzieł⁴.

W Polsce zmiany te przypadły na dekadę „propagandy sukcesu”, charakteryzującą się pozorną poprawą poziomu życia i zwiększeniem konsumpcji, osiągniętych kosztem zadłużania państwa i obywateli przy jednoczesnym wzmożeniu działań propagandowych w mediach. Wbrew promowanym przez system polityczny modelom, ówczesna plastyka, swoją programową oszczędnością formalną i minimalistycznym programem artystycznym stała w opozycji do czynników państwowych, które oczekiwały od artystów „szminkowania niewydolności systemu” i przemilczania niewygodnych dla reżimu problemów. Duża część młodych twórców przyjęła ofertę współpracy z władzami, inni uznali ją za nieautentyczną i ryzykowną. Ucieczka od naiwnie upiększanej i koloryzowanej rzeczywistości często prowadziła do wkraczania w obszar metasztuki, w której można było rozpatrywać problemy artystyczne bez konieczności kolaborowania z natrętnie narzucającą się ingerencją polityczną, penetrować realne życie lub prowadzić rozmaite gry wizualne⁵.

Aleksander Olszewski od samego początku swojej kariery wpisywał się w metaartystyczne tendencje epoki. Wiele wskazuje na to, że ważną rolę w jego podejściu do rozumienia obrazu odegrała specjalizacja w obszarze designu, a w szczególności w projektowaniu obuwia. Postawa nakierowana na wartości pragmatyczne w dużej mierze wynikała z prowadzonej dydaktyki i badań materiałowych nad projektami użytkowymi w Wyższej Szkole Inżynierskiej w Radomiu, gdzie po otrzymaniu dyplomu kontynuował przerwane studia pracą zawodową. W przeciwieństwie do tak zwanych „sztuk czystych” doświadczenia nad tworzywami i przedmiotami użytkowymi narzucają bardziej obiektywne

⁴ A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.

⁵ Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Wydawnictwo CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009, passim.

stosunek do rozpatrywanego zagadnienia, a także implikują konieczność powtarzania tych samych zabiegów w zmieniającym się środowisku i warunkach. Artysta – badacz formy – musi przeanalizować i sprawdzić wiele wariantów zastosowania tego samego pomysłu, porównać je oraz dokonać spośród otrzymanych rozwiązań optymalnego wyboru. Oprócz umiejętności dobrej organizacji, wymaga to swoistego „chłodu” emocjonalnego, niezbędnego przy rozstrzygnięciu wielu istotnych, a trudnych do oceny kwestii. Te okoliczności, a także wrodzony u Olszewskiego dystans do rzeczywistości, spowodowały wykształcenie się już wówczas strategii artystycznej, polegającej na repetycji danego motywu, modyfikowaniu i analizie różnych jego wariantów. Licznie powstające obrazy autor zaczął szeregować w cykle i ciągi; metoda ta, wiążąca utwory w nadrzędne zbiory i kategorie, stała się w następnych latach konsekwentnie przestrzegana zasadą. Cykl, to przeważnie zamknięta całość rozwojowa, na którą składa się określona ilość części, które po swoim dopełnieniu, stają się zamkniętą historią. Ciąg, jest rodzajem cyklu, który nie musi być definitywnie zamknięty, po pewnym czasie, dopowiadane są kolejne jego komponenty, dzieje się to niekiedy po dłuższym okresie nieaktywności i pozornego milczenia. Ciągi i cykle mogą mieć zmienne częstotliwości, okresy trwania, jak również poziomy natężenia. Składają się ze zróżnicowanej ilości egzemplarzy, których liczbę arbitralnie ustala autor. W swoich ciągach Olszewski uporczywie powtarza niektóre rozwiązania, rozbija je na serie, powraca do już wcześniej opracowanych motywów, po to by je dalej organizować, modyfikować, ulepszać. Układów form, uznanych przez siebie za trafne, używa jako stałych elementów obrazu; często permutuje środki konstruujące wizję, po to by uzyskać większą siłę wyrazu i informacyjną skuteczność. Dzięki temu tworzy swój autorski system wizualny, który służy mu do permanentnego badania projektowanych przez siebie struktur plastycznych.

Powtarzalność jest cechą trwania i rozwoju pewnych organizacji, dążących do realizacji założonych *a priori* celów. Wynika z niej konieczność przestrzegania zasad, rygorów formalnych, procesów, które muszą być uwzględnione, tak, aby kolejny element zbioru posiadał łączność z poprzednikami i tworzył oparty na powinowactwie związek. Relacja taka bywa łatwo widoczna i czytelna, niekiedy może być na pierwszy rzut oka niedostrzegalna, a jej identyfikacja wymaga specjalnego nastawienia i umiejętności poznawczych. Poszukiwaniem na pozór nieuchwytnych związków i zależności zachodzących pomiędzy rzeczami zajmuje się metafizyka. Od czasów Arystotelesa była traktowana jako najogólniejsza, a zarazem najdoskonalsza postać wiedzy, bowiem interesowała się „najpierwszymi zasadami i przyczynami, tymi, które w największej mierze określają wszystko inne, tymi, od których zależy wszystko pozostałe”⁶. W przekonaniu wielu myślicieli metafizyka daje niezbędną bazę do wyjaśnienia najgłębszych zasad istnienia wszechświata i jego przyczynowych fundamentów. Pitagorejczycy, a za nimi Platon, we właściwych proporcjach liczbowych dopatrywali się podwalin świata realnego, istniejących jednak inaczej niż dostępna przy pomocy zmysłów rzeczywistość. Dla Arystotelesa bycie postrzeganym jest sprzęgnięte z działaniem szczególnego rodzaju substancji, umożliwiającym jakiegokolwiek sensowne współistnienie elementów składowych budujących

⁶ J. Disse, *Metafizyka od Platona do Hegla*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2005, s. 64.

całość. Tylko dzięki nim percypowane przez nas otoczenie przybiera znane kształty, których przyczyn istnienia można dociekać jedynie za sprawą intelektu. Stagiryta przyjmuje w swoich rozważaniach nad metafizyką jej podwójny aspekt, traktując ją – raz jako *metaphisica specialis* – poszukującą istoty Boga kontemplację, innym razem jako *metaphisica generalis* – badanie ogólnych prawideł rządzących bytem⁷. Takie dwoiste podejście, modyfikowane i doskonalone aż do czasów oświeceniowej krytyki, przeprowadzonej przez Immanuela Kanta obowiązywało we wszystkich rozważaniach nad naturą bytu, przekładając się również w obszar sztuki. Jej dzisiejsze, naznaczone pragmatycznością, popularne rozumienie jawi się jako próba poszukiwania najgłębszej istoty świata, struktury głębokiej jaźni, tego co niepoznawalne za pośrednictwem empirycznych władz poznawczych. Nastawienie to prowadzi nieraz do zbarbaryzowanego jej ujęcia, którego kwintesencją staje się potrzeba „przeżycia metafizycznego dreszczyku” (określenie Witkacego) czyli zapełnienia duchowej pustki – świadectwo dziwności istnienia w świecie. W obrazach radomianina rozważania nad metafizyką występuje w obydwu klasycznych odsłonach – i jako poszukiwanie uniwersalnego porządku świata i jako poznawanie *actus purus* (Istoty Najwyższej). Jest to o tyle zaskakujące, że ustawia autora *à rebours* wobec scjentyistycznej tradycji łódzkiej szkoły, która tak silnie wpłynęła na jego postawę artystyczną, a postulowała przecież odrzucenie wszelkiej pozazmysłowości.

Drugim aspektem ideowym stale obecnym w twórczości Aleksandra Olszewskiego, kształtującym charakter jego rozwiązań plastycznych, jest upodobanie do kombinatoryki – manipulacji częściami składowymi w obrębie kreowanych układów. Wynika ona ze skłonności autora do powtórzeń, moltiplicacji i gromadzenia tych samych lub podobnych elementów zestawianych ze sobą w poszukiwaniu poczucia trwania w zmienności, przypadku w wieczności i nadziei spełnienia. Metafizyka i kombinatoryka wchodzi w złożone wzajemne relacje, rozciągające się pomiędzy biegunami antytezy i powinowactwa. Modelowane są przez dwie zasady formalne – aprioryczną, opartą na przyjmowanych z góry założeniach oraz aposterioryczną – będącą rezultatem wyciągania wniosków z empirycznych doświadczeń. W praktyce oznacza to, że w swoich cyklach i ciągach, dla arbitralnie przyjętej wstępnej koncepcji, artysta poszukuje jak najtrafniejszych konkretnych zastosowań, opierających się na algorytmach i statystykach. Kombinatoryka jest rodzajem gry wytwarzającej poczucie niepewności i swoistego hazardu, metafizyka (w rozumieniu klasycznym) zmierza w stronę niezawodności, klarowności i przewidywalności układu. Balansując pomiędzy nimi, w swoich realizacjach Olszewski wciąga widza w grę znaczeniami, zabawę formami wizualnymi, tworzy metaforyczne skojarzenia i przywołuje reminiscencje odwołujące się do kontekstów pozaartystycznych i ponadestetycznych.

Już w najwcześniejszych pracach artysty pojawia się pewna ilość stale powtarzających się konstrukcyjnych elementów składowych, które będą obecne niemal we wszystkich jego późniejszych realizacjach. Są to figury geometryczne – kwadrat, trójkąt prostokątny, prostokąt o proporcjach wyznaczanych zasadą złotego cięcia, prostokąt którego dłuższy bok jest wielokrotnieniem długości boku krótszego, wycinki kół i okręgów wmontowanych w

⁷ Tamże, s. 66.

kwadrat lub prostokąt. Do tego dochodzą linie, zawsze wyraźnie i precyzyjnie wytyczone, dzielące kadr na mniejsze, ściśle geometryczne fragmenty. Jeśli w kompozycji występuje układ kwadratów, to jest to układ zamknięty, określony rygorystycznymi stosunkami liczbowymi, bardzo często nawiązującymi do liczby 3 lub jej potęgi. Sam autor nie ukrywa swoich upodobań do troistości struktur wizualnych, zdaje się realizować w nich antyczną zasadę *omne trinium perfectum*. W swoich notatkach wyznaje ze szczerością: „Zastanawiam się czy w świecie rzeczy niewidzialnych istnieje forma przestrzeni, która czeka by ją odkryć, ujawnić, namalować. Moja przestrzeń jest związana ze światem liczb. Zwłaszcza liczba 3, która dostarcza inspiracji dla różnorodnych interpretacji świata rzeczy widzialnych i niewidzialnych...”⁸.

2.

Debiut artystyczny Aleksandra Olszewskiego miał miejsce w 1975, kiedy odbyła się jego indywidualna wystawa w klubie studenckim na Osiedlu Lumumby w Łodzi, wtedy także pokazał kilka swoich prac na zbiorowych prezentacjach w Łodzi, Radomiu, Bielsko-Białej oraz na XXIX Ogólnopolskim Salonie Zimowym Plastyki w Muzeum Okręgowym w Radomiu. Wypracowane wówczas zasady kompozycyjne powracające w różnych seriach prac, będącym stałym motywem ikonograficznym, towarzyszącym artyście w dalszej twórczości. Jego propozycje plastyczne szybko zostały dostrzeżone i docenione, już w następnym roku otrzymał nagrodę honorową na Festiwalu Malarstwa Polskiego w Szczecinie oraz wyróżnienie na Jesiennych Konfrontacjach w Rzeszowie⁹. W następnych latach laurów tych zdobywał coraz więcej, a ich ukoronowaniem było uzyskanie stypendium Ministra Kultury i Sztuki w 1981 roku¹⁰. Sukcesy utwierdzały w przyjętej strategii twórczej i sprawiały, że intensywnie kontynuował swoje dociekania nad następnymi pomysłami, materializującymi się w postaci kolejnych cykli. Najważniejsze z nich to *Rezerwaty* (za które otrzymał swoje pierwsze konkursowe laury), *Klimaty* i *Fotoplastikon*. Począwszy od reliefowych *Permutacji* (do których zaskakująco powrócił po latach u progu drugiej dekady aktualnego stulecia), będących multiplikacją frezowanych drewnianych struktur, ujawnia swoje zainteresowanie stałym rytmem modularnym, organizującym przestrzeń kompozycji. Koresponduje on z właściwościami organoleptycznymi tego tworzywa, a jednocześnie „trzyma w ryzach” doznania zmysłowe wywołane percepcją obiektu. Geometria styka się w nich z biologicznymi podstawami bytu.

Cykl *Rezerwaty* (kontynuowany przez około 10 lat) jest przejawem fascynacji artysty światem różnych kulturowych kodów, znaków ikonicznych i społecznych archetypów, których eksploracja staje się źródłem metafizycznej wiedzy. Powierzchnie płócien, malowanych najczęściej techniką akrylową, dzielone są na kilka geometrycznych stref, w których pojawiają się realistyczne przedstawienia postaci i przedmiotów. Romuald K.

⁸ A. Olszewski, wypowiedź z 1979 roku. W: *Aleksander Olszewski KWADRATARNIA*, Wydawnictwo Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego w Radomiu, Radom 2015, s. 28.

⁹ T. Książek, *Matematyczne strategie poznawcze sztuki Aleksandra Olszewskiego*, w: *Aleksander Olszewski KWADRATARNIA*, dz. cyt., s. 23.

¹⁰ *Aleksander Olszewski*, katalog wydany z okazji 30-lecia pracy twórczej, Radom 2005, s. 36.

Bochyński, komentując dzieła artysty, zauważa, że schematy kompozycyjne tych obrazów przypominają wzory formularzy czy blankietów, które autor wypełnia *a priori* dobranymi wizerunkami¹¹. Na baczniejszą niż poprzednio uwagę zasługuje ich oszczędna kolorystyka, która jest raczej sprzęgnięta z komunikowaniem treści niż wyrażaniem emocji. W najwcześniejszych z nich znajduje się perspektywicznie przedstawienie otoczonej obramowaniem kwadratowej formy, wewnątrz której umieszczony jest archetypiczny obiekt (ogień, kobieta, drzewo, kamienny blok, owoc, etc.), w późniejszych uwidacznia się silnie eksponowana gra znaczeniami: przedmiot – jego odwzorowanie, iluzja przestrzeni – płaskość, geometria – numeryczność.

W kompozycjach tworzących cykl *Fotoplastikon* objawia się wielka ilość różnych wizerunków rzeczywistych przedmiotów, ich negatywów, odbić, rzutów, przetworzeń i cieni. Aranżacja wizualna tych obrazów polega na powtarzającym się układzie dwóch różnych względem siebie stref. Pokratkowane jasnym konturem w swojej górnej partii obrazy szczelnie wypełniają małe kadry, przypominające klatki z monochromatyczną taśmą filmową. W dolnej części pojawiają się uproszczone geometryczne formy będące połączeniem łuku z kwadratem lub prostokątem, kojarzące się z wizerunkiem tablic z Dekalogiem, przekrojem poprzecznym chrześcijańskiej świątyni, obrysem łuku triumfalnego, konturem arkady. Górna część przypomina o przemijalności migotliwej ikonosfery codzienności, skonfrontowana z nią część dolna zdaje odwoływać się do wartości ponadczasowych, niezmiennych, będących fundamentem dla tych pierwszych. Autor w tych realizacjach przypomina wytrawnego badacza wizualności, każdy mały kadr jest rejestracją jakiegoś stanu realności – postaci ludzkiej, przedmiotu połyskującego w mroku, sylwety budynku lub chmury. Położony w dolnej partii duży kształt konfrontuje się ze zbiorem małych swoją statycznością, symetrią, powtarzalnością i przewidywalnością. Arystotelesowska zgeometryzowana forma zestawia się z rozwibrowaną materią. W nieunikniony sposób prowadzi to do pytań o zagadkę bytu, sens naszego istnienia, hierarchie wartości.

Ujawniając w tych cyklach swoje zainteresowanie problemami z obszaru metafizyki i świata realnego Olszewski testuje różne rozwiązania kompozycyjne. Niektóre z nich stosuje przez wiele lat, inne dosyć szybko zamieniane są nowymi, zmodyfikowanymi. Posługiwanie się długimi seriami prac pozwala mu na tworzenie urozmaiconych wariantów tego samego motywu, przy zachowaniu najogólniejszych wspólnych cech identyfikacyjnych. Zdarza się, że kilka z tych cykli jest kontynuowanych równoległe, kolejne ulegają na jakiś czas wyciszeniu, by po latach z intensywnością powrócić. Jeszcze inne stanowią od samego początku programowo krótką, koherentną i zamkniętą całość. Wydaje się, iż metodyka ich powstawania oraz sposób przebiegu jest jedną z najpilniej strzeżonych tajemnic radomskiego twórcy. Dosyć wcześnie, bo na przełomie lat 70-tych i 80-tych, sformułowane zostały zasady, których autor konsekwentnie przestrzega w procesie konstruowania obrazu. Do najważniejszych należą:

- ściśle określony format dzieła. Obrazy malowane farbami są zamknięte wymiarami 33x27cm, późniejsze realizacje komputerowe mają różne rozmiary,

¹¹ R. K. Bochyński, *Wstęp*, w: *Aleksander Olszewski*, dz. cyt., s. 7.

choć także precyzyjnie zdefiniowane, najczęściej proporcją boku krótszego do dłuższego. Czworobok jest określonym przez reguły metafizyczne terytorium, na którym rozgrywa się wizualna akcja obrazu;

- multiplikowanie układów i powracanie do tych samych motywów kompozycyjnych, co sprawia, że następne obrazy z serii wyglądają jak kolejne ujęcia kontynuowanej wizualnej historii;
- zróżnicowanie wzajemnej relacji elementów składających się na obraz. Zachodzące między nimi związki mają charakter geometryczny, wizualny i symboliczny, co decyduje o ich specyfice przedstawieniowej i sposobach wyrażania przestrzeni;
- oszczędna i funkcjonalnie potraktowana kolorystyka. Barwa nie jest autonomicznym faktorem, któremu podporządkowana byłaby strategia działania, pełni funkcje uzasadniane logiką obrazu i dopasowuje się do czytelnego podziału kadru. Jeśli niekiedy kolor jest silniej eksponowany, to tylko po to, aby uwypuklić metaforyczność określanego nim przedmiotu.

Taka strategia sprawiła, że pomysły Olszewskiego wyróżniają się na tle propozycji innych artystów z tego czasu. Zabieg zwielokrotnienia elementów i motywów wizualnych, powoduje że wkraczają persewerująco w umysł widza, przemieniając jego konwencjonalne odczucia, wyobrażenia, niepokoje. Penetrują świadomość, eksploatując znajdujące się w niej różne popkulturowe obrazy, stereotypowe wyobrażenia, rozliczne symbole i znaki ikoniczne. Odwołując się do tej zawartości autor stwarza z nich swój własny wizualny idiolekt, rządzący się samoistną składnią i semantyką, nieodzowny w komunikowaniu treści plastycznych. W kwadratowych fragmentach, z jakich poukładane są większe całości w obrazach z cykli *Rezerwaty*, *NWOSCh* i *Fotoplastikon*, mamy do czynienia z niewielkimi zmianami akcji, płynnym ruchem obejmującym stopniowo coraz to inne obszary. Połączenie tej lokomocji małych kadrów z częstym motywem ciemnych chmur, przesłaniających pokratowaną przestrzeń, umownie kojarzącą się z niebem, nasuwa nieodparcie skojarzenia z ówczesną sytuacją polityczną, dążeniami do wolności i ich społecznymi reperkusjami.

3.

W dekadzie lat 80-tych XX wieku na czoło artystycznych dociekań artysty wysuwa się cykl noszący zagadkowy tytuł *NWOSCh* (czasami jest zapisywany *NWOSCH*), którego rozwinięcie brzmi: *Na wschód od sadu cheruby*¹². Jest on konsekwencją ewolucji wcześniejszych pomysłów ikonograficznych ujętych w kontekst religijny, czasem metafizyczny (w popularnym rozumieniu tego terminu), ujawnianych w zindywidualizowanej autorskiej interpretacji. Za tym tajemniczym skrótem skrywa się fragment Genesis, mówiący o miejscu, do którego został wygnany praojciec ludzkości, Adam. Sad jest biblijnym Edenem, miejscem szczęśliwej egzystencji bez trosk, chorób i mozołu ciężkiej pracy. Obszar położony na wschodzie jest tych dobrodziejstw pozbawiony. W konsekwencji popełnionego grzechu pierwotnego, Adam i jego bliscy zostali wypędzeni przez zagniewanego Boga do ziemi

¹² M. Szewczuk, *Instynkt i intelekt*, w: *Aleksander Olszewski*, dz. cyt., s. 21.

nieprzyjaznej, pełnej przeciwności losu, egzystencjalnego znoju, zmuszającej do nieustannej walki o przetrwanie. Księga Rodzaju tak opisuje reperkusje upadku pierwszych ludzi: „I przepędził Adama i umieścił na wschód sadu cheruby i płomień miecza migotliwego, by strzec drogi do drzewa życia”¹³. Tytuł cyklu jest więc odwołaniem się do występuku naszych biblijnych prarodzców i jego antropologicznych następstw: wstydu, strachu, przemocy, zbrodni i śmierci. Autor *NWOSCh* zdaje się sugerować, że przebywając w tak zdewastowanym aksjologicznie miejscu – na wschód od Edenu – my, potomkowie Adama i Ewy skazani jesteśmy na pogłębiający się upadek i życie w permanentnym grzechu. W wielu obrazach tego cyklu pojawia się jasna postać kobiety, czasem trzymającej w ręku jabłko, przyodzianej w skąpe *dessous* (które nie ukrywa jej nagości a raczej ją eksponuje), wyłaniającej się z półmroku. Nie jest jednak ona sukubem lecz epifanią doskonałości, wspomnieniem utraconego blasku arkadyjskiej uczy życia. Domontowywane przez artystę kadry monochromatycznej rzeczywistości, czynią jej wizerunek niepokojącym, budzącym rozmaite, często sprzeczne odczucia. Jak bowiem rozumieć nowoczesne, pełne *sexappeal* atrybuty jej ubioru zestawione z białą sylwetką ptaka (gołębiczy?), chrześcijanom kojarzącego się z Duchem Świętym? Apetyczną nagość ciała niewiasty zderzoną z mroczną i duszną atmosferą szczelnie spowijającą przedstawienie? Realizm postaci, umowną ikoniczność przedmiotów i nierzeczywistość otaczającej ją przestrzeni? Te i inne wątpliwości interpretacyjne wprawiają odbiorcę w stan konfuzji, podatności na różne podpowiedzi, nieszablonowe narracje. Wygląda na to, że Olszewski gra na stereotypach, wyobrażeniach i tęsknotach widza, dobrze się bawi suflując mu różne, często wzajemnie wykluczające się znaczenia i sensy.

W cyklu *NWOSCh* z większą niż dotychczas konsekwencją pojawia się orkiestracja figur geometrycznych, którym autor przypisuje coraz istotniejszą rolę w tworzeniu ideowego przesłania dzieła. W poszczególnych obrazach występuje podział na poziome prostokątne pola, w których pojawiają się dodatkowe elementy wizualne. Sam artysta tak formułuje swoje założenia: „W tym cyklu pojawia się element prostokąta jako znak otwarcia-zamknięcia, znak umownie pojętej, nieskończonej przestrzeni. Prostokąt ten zajmuje 1/3 płaszczyzny (...) pozostała część obrazu budowana jest z elementów kwadratu i koła (...) Kobieta w tym cyklu jest elementem tak doskonałym jak kwadrat, koło, itp.”¹⁴. Ściśle wytyczana jasnym konturem geometria pól kompozycji zestawiana z realizmem postaci musiała prowokować pytania o sens ideowy tych obrazów, w których nastawienie intelektualne przeplatało się z odczuciami intuicyjnymi, a abstrakcyjność form z figuratywnością przedmiotów.

¹³ Autorem tej wersji przekładu Księgi Rodzaju jest Artur Sandauer, który starał się w nim uwypuklić walory językowe hebrajskiego oryginału, rytmikę tekstu, metaforykę, kalambury i gry słowne. A. Sandauer, *Bóg, Szatan, Mesjasz i...?*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977. Tłumaczenie zawarte w Biblii Tysiąclecia brzmi: „wygnawszy zaś człowieka, Bóg umieścił na wschód od ogrodu Eden cherubów i miecz z połyskującym ostrzem, aby strzec drogi do drzewa życia”. Rodz 3, 24. Biblia Tysiąclecia, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2007, s. 27. Poetyckie tłumaczenie Sandauera wywołało wiele sporów i kontrowersji.

¹⁴ A. Olszewski, wypowiedź z katalogu *Aleksander Olszewski*, dz. cyt., s. 41.

Nawiązaniem do tego cyklu był inny, równocześnie prowadzony, zatytułowany *Zapomniany alfabet*, poświęcony martyrologii polskich Żydów, których obecności autor nie mógł przecież pamiętać, znał ich jedynie z ustnych opowieści i przekazów kulturowych. Posługiwał się w nim wypracowanym wcześniej układem kompozycyjnym, analogiczną kolorystyką i sposobami ewokowania przestrzeni, z dodatkiem hebrajskiego liternictwa i wykorzystaniem kształtów przypominających macewy. Podobny w sposobie komponowania, chociaż różny pod względem obrazowania i zastosowanej techniki cykl *Rekonstrukcje*, przywoływał dawne fotografie i wizerunki anonimowych i znanych postaci (m.in. Witkacego z roku 1985¹⁵). Obecne w nich elementy, reprezentujące rozmaite motywy i cytaty stały się egzemplifikacją postawy artysty-badacza posługującego się wizualnymi znaleziskami i chętnie ustawiającego je w przyjętych *a priori* kombinacjach. Zracjonalizowany koncept konstrukcji obrazu zderzał się w nich z emocjonalnym ładunkiem kulturowej pamięci i swobodniej niż zazwyczaj dobieranymi motywami ikonicznymi.

4.

Pomimo nowatorskich formuł metaartystycznych stosowanych w wymienionych cyklach, polegających na odrzuceniu prostych relacji wiążących artystę, dzieło i odbiorcę, technologia realizacyjna obrazów Olszewskiego była oparta na klasycznych regułach. Charakteryzowała się gładko nakładaną farbą, lapidarnie określającą cechy przedstawianych obiektów, zastosowaniem światłocienia i odwzorowaniem rzeczywistych proporcji w celu uzyskania podobieństwa ich wizerunków do bytów realnych. Ekspresyjny artystowski gest, deformacja przedmiotu, celebrowanie autotelicznych własności malatury, zawsze były obecne radomskiemu twórcy. Niemniej jednak, w kilku cyklach z lat 80-tych i początku 90-tych, pojawiają się w jego *dossier* pewne, ograniczone w skali eksperymenty formalne, związane z wykorzystaniem techniki kolażu, łączeniem fotografii, frotażu, grafiki i działań malarskich oraz „rysunku gazetą”. Ich głównym zamiarem było – nie wynalezienie jakiejś nowej formuły malarskiej – co raczej uchwycenie specyfiki ewokowanej rzeczywistości, zderzenie różnych jej sensów zatrzymanych w geometrycznym kadrze przedstawienia. Doświadczenia te korespondowały z uwidaczniającym się od lat 80-tych trendem prowadzącym do wzmocnienia mocy informacyjnej i skuteczności komunikacyjnej obrazu.

Tendencja ta skłoniła Olszewskiego w stronę rozpoznania, opanowania i zastosowania w pracy twórczej technik komputerowych. Od początku lat 90-tych testował to, wkraczające szerokim nurtem w życie społeczne urządzenie elektroniczne, pozwalające na radykalne przyspieszenie pracy i zmianę modelu prowadzenia procesu artystycznego. Radomski artysta zaczął je początkowo wykorzystywać do projektowania form użytkowych w celu ułatwienia sobie pracy designerskiej, później jednak uznał że jest ono znakomitym narzędziem usprawniającym proces kreacji i realizacji obrazu¹⁶. Komputer, wraz z towarzyszącymi mu

¹⁵ Był to rok szumnie obchodzonego stulecia urodzin Witkacego, stąd intensywniejsza niż zazwyczaj obecność w ikonosferze jego wizerunków czy reprodukcji dzieł.

¹⁶ Inicjując swoje działania z tym urządzeniem, autor tak określał swoje podejście: „Maszyna, jaką jest komputer, operuje zbiorami powstałych elementów, które zgodnie z określonymi regułami układu w całość jak dom z cegieł. Trzeba więc jej dostarczyć dobrze określone elementy i reguły koncepcji kompozycyjnej, działania

oprzyrządowaniem, uwalnia od przymusu borykania się z materialnym tworzywem dzieła, główny wysiłek skierowany jest w stronę preparowania wizerunku interesującego wizualnie konceptu. Specjalistyczne programy graficzne pozwalają na pracę z *image* – wyświetlającym się na ekranie obrazem-widowiskiem, poddawany różnorodnym działaniom i przekształceniom. Autor nie musi mieć do czynienia ze skomplikowanym i uciążliwym arsenałem farb, pędzli, podobrazy czy rozpuszczalników, wystarczy mu dobrej jakości monitor, program graficzny i sprawnie działająca pamięć operacyjna. Wszelkie poprawki, transformacje powstającego obrazu są dostępne od razu i w pełnej palecie możliwości. Daje to wielkie udogodnienia – pracę można zacząć i kontynuować niemal gdziekolwiek i kiedykolwiek, *image* w jednej chwili przesyłać choćby na koniec świata, a zapisany w pamięci komputera jego cyfrowy ekwiwalent zgromadzić obok innych w miniaturowym pudełeczku-szkatułce – folderze. Istnieje możliwość szybkiej zmiany formatu, wydrukowania go w dowolnej ilości egzemplarzy, opublikowania w Internecie, stworzenia własnej wirtualnej galerii obrazów dostępnych bez wychodzenia z domu, kopiowania, przetwarzania, etc. Ta operacyjna sprawność posługiwania się *image* niesie jednak ze sobą niebezpieczeństwa w postaci zaniku „aury” obrazów (przed czym przestrzegał jeszcze w latach trzydziestych XX w. Walter Benjamin) oraz nadmiernej łatwości wytwarzania, która musi zaowocować gwałtownym wzrostem ich ilości, a co za tym idzie – spadkiem informacyjnego znaczenia. *Image*, istniejący jedynie w rzeczywistości cyfrowej, redukuje swoje właściwości zmysłowe do wyłącznie wizualnych i jednocześnie ogranicza ważność osoby autora jako wytwórcy na rzecz hegemonii możliwości technicznych jakie daje urządzenie.

Dla Olszewskiego, który od samego początku uznawał wyższość konceptu nad jego późniejszą materialną realizacją, pojawienie się szeregu obiecujących perspektyw, wynikające z zastosowania komputera, zaowocowało radykalnym przeobrażeniem procesu twórczego. Od początku lat 90-tych ubiegłego wieku, większość swoich dzieł wytwarza przy pomocy urządzeń cyfrowych. Ułatwiają mu szybszą i efektywniejszą pracę, ściślejsze dopasowanie idei obrazu do jego finalnego efektu. Swoją pasję do nowego medium, po raz pierwszy zmanifestował wystawą grafik komputerowych w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu w 1995 roku, co zbiegło się z jego jubileuszem 20-lecia pracy artystycznej¹⁷. Nie zrezygnował jednak całkowicie z komponowania w materialnym tworzywie, np. do cyfrowej realizacji cyklu związanego z przekształceniami niemieckiej flagi – *Niemcy* – wykonał wcześniej serie przygotowawczych rysunków pastelami na papierze. Podobnie postępował w stosunku do rozpoczętej w 1996 *Drogi szybkiego ruchu*, a w reaktywowanych na przełomie 2009 i 2010 *Permutacjach* zastosował rytmiczne drewniane i tekturowe struktury. Doceniając niemal nieograniczony zakres operatywności mediów cyfrowych, do samego komputera artysta miał jednak dosyć zdystansowany stosunek, który wyraził w jednej ze swoich wypowiedzi: „mam pełną świadomość tego podejrzanego komfortu, wobec którego

kolejne określić przez algorytmy (dokładne recepty i zaprogramować”. A. Olszewski, *Kompozycja plastyczna w projektowaniu obuwia*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Inżynierskiej w Radomiu, Radom 1993, s. 191.

¹⁷ A. Olszewski, *Malarstwo, grafika komputerowa*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, Radom 1995.

potrzebny jest dystans i celowe ograniczenie. Poszukując i sprawdzając różne możliwości tego medium, mam nadzieję, że uczestniczę w tworzeniu czegoś nowego”¹⁸.

Olszewski początkowo w dosyć „ostrożny” sposób testował potencjały nowych technologii tworzenia obrazów, bliższych zresztą czarnobiałym fotografiom i rysunkom lawowanym tuszem niż malarstwu, podobnie jak poprzednie cykle ujmowanych w geometryczne karby organizacji powierzchni. Zainicjował je cyklem *Biblioteka samotnych obrazów*, w którym pojawiają się motywy wizualne znane ze wcześniejszych – *Rezerwatów* i *Fotoplastikonu*. Zastosowanie w nich jasnego tła, nadało im nieco odseparowany od świata realnego charakter. W podobnym duchu powstały *Autoportrety*, w których podjął się przetworzenia i multiplikacji swojego własnego wizerunku, a także *Ręce* i *Dłonie* (nawiązujące do dawniejszego cyklu – *Gesty*), o walorach których, jak stwierdziła Tamara Książek, decyduje „nie wierność «zdjętego» obiektywem aparatu oryginałowi, lecz jego metamorfoza dokonana dzięki współpracy precyzyjnego aparatu fotograficznego i komputera”¹⁹. W wymienionych seriach artysta użył cyfrowej kamery fotograficznej, pozwalającej na niezwykle dynamiczne rejestrowanie otoczenia, a po zastosowaniu do obróbki zdjęć programu komputerowego także na sugestywną transformację rzeczywistości. Nieco później jego uwaga skierowała się na modyfikację realnych zdarzeń, co okazało się osiągalne po rozpoznaniu szeregu możliwości jakie daje kamera. Jednym z permanentnie powracających od tej pory tematów stał się motyw drogi, przemieszczania się, podróży zrealizowany w seriach: *Żeromka* (popularnego wśród mieszkańców miasta nieco ironicznego określenia głównej ulicy-deptaka Radomia), *Droga*, *Autostrada* oraz *Poniżej linii horyzontu*, z różnorodnymi ujęciami i kombinatorycznymi przekształceniami cyfrowych kadrów realnej rzeczywistości.

Ten ostatni z wymienionych cykl okazał się wstępem do kolejnego, zatytułowanego *Samochodowa linia horyzontu (SLH)*, kontynuowanego z niewielkimi przerwami aż do 2012 roku, chyba więc najdłuższego ze wszystkich, realizowanych przy pomocy kamery cyfrowej. *SLH* odwołuje się do codzienności podróżowania i obserwacji mijanego pejzażu. Przemieszczanie się za pomocą środków transportu, nomadyczność jest trwałą cechą kształtującą życie współczesnego człowieka, wpływa na nasze zachowania społeczne i sposoby percepcji świata. Jedną z konsekwencji tego procesu jest zmiana fizjologii widzenia pejzażu. Przemieszczając się autem, postrzegamy tylko wybrane fragmenty mijanego otoczenia, po pewnym czasie, gdy nie koncentrujemy wzroku na jednym punkcie, większość kształtów przeobraża się w rozciągnięte w przestrzeni pasma barwne. Rozpędzone i ustawicznie zmieniające swoją formę, wytwarzają wrażenie że świat jest w ciągłym ruchu, a przedmioty pozbawione fizyczności. Artysta – w życiu prywatnym także wojażer i turysta – adaptując ten stan mobilnej rzeczywistości do swoich kompozycji, jako inwariant pejzażu uznał tylko jego jeden aspekt – obecność linii horyzontu. Buduje ona podziały kompozycyjne i sugeruje przestrzeń. Rzadko jednak kiedy przyjmuje postać odizolowanego elementu, zazwyczaj występuje w zespole smug, pasów, rozciągniętych i rozmytych plam barwnych

¹⁸ A. Olszewski, wypowiedź z katalogu *Aleksander Olszewski*, dz. cyt., s. 59.

¹⁹ T. Książek, tamże, s. 16.

wypełniających kolejne kadry. Rezultatem ich permutacji jest powstanie rytmicznych i zdynamizowanych układów, synergizowanych potrojeniem lub „udziwięciokrotnieniem” (a więc spotęgowaniem liczby 3) tego samego motywu. W niektórych obrazach z cyklu *SLH* występują białe przerwy pomiędzy kwadratami multiplikowanych przedstawień, co sprawia, że kompozycje takie mimowolnie nabierają dekoracyjnego, estetyzującego znaczenia. (Stało się to pretekstem do powstania wykorzystujących motyw linii jeszcze innych prac, odwołujących się do ludowych ornamentów i deseni w seriach *Folkart* i *Newfolk*). Dzięki komputerowemu przetworzeniu obraz realnego świata, zamienia się w nich w złożony zestaw wizualnych zamienników rzeczywistości, sugerujących mijaną przestrzeń i hipotetyczny punkt widzenia obserwatora. Wbrew logice faktów to on wydaje się być nieruchomy, a wciąż umykający krajobraz aktywnym uczestnikiem niekończącej się podróży.

Ciekawym, nieco odmiennym od pozostałych, doświadczeniem artystycznym Olszewskiego był realizowany od połowy lat 90-tych i na przełomie tysiącleci cykl *Niemcy* składający się z kilku serii oraz będący jego kontynuacją i wariantem cykl *Słowacja*. W obydwu polem działań autora stały się – nie wyjęte z realnej rzeczywistości wizerunki konkretnych obiektów, osób czy pejzaży – lecz flagi narodowe tych państw, a więc przedmioty mające raczej wymiar symboliczny niż realny. Artysta, podchodząc bez pietyzmu do zestawu trzech pasowo ułożonych barw narodowych, w radykalnie ingerował w ich strukturę, wprowadzając linie, kształty oraz desenie, kojarzące się z architekturą lub ornamentyką regionu, który poznał w trakcie swoich turystycznych peregrynacji. W rezultacie dokonanej dekonstrukcji flag powstały kompozycje o silnie zdynamizowanych układach linii i pasów, z zastosowaniem dużej ilości zróżnicowanych diagonal (co jest rzadkością u tego twórcy), które nałożone na tynkturę barw państwowych, wywołują silne emocje, chociaż Olszewski przypomina tu bardziej badacza wizualności niż pogromcę narodowych mitów.

Oprócz wymienionych, autor w tym czasie realizował jeszcze kilka innych, paralelnie prowadzonych ciągów prac: *Względność* – w którym eksplorował różne relacje (wielkości, położenia i barwy) zachodzące pomiędzy trójkowo zestawianymi kwadratami i ich konturami, nawarstwianymi w różne układy i konfiguracje, *Przejściowy*, w którym odwoływał się do repertuaru form stworzonych jeszcze w czasie posługiwania się technikami autograficznymi, tutaj przetwarzanych cyfrowo i łączonych z motywami pochodzącymi z innych cykli oraz *Tautologie*, gdzie zwielokrotniając za pomocą określonego algorytmu różnej wielkości kwadraty, prowadził do wytworzenia kompozycji o mozaikowym, ściśle geometrycznym rygorze.

5.

Motywelem wizualnym towarzyszącym od samego początku twórczości Aleksandra Olszewskiego jest kwadrat. Forma ta jest figurą doskonałą, o proporcjach i kształcie budzących podziw, lęk i szacunek, wytwarzając w świadomości ludzi odczucie pełni. Każda, choćby niewielka ingerencja w jego strukturę, burzy to doznanie perfekcji, wywołuje wrażenie anomalii i uszczerbku. Już od antyku przypisywano mu znaczenie magiczne, które

do dzisiaj znajduje zastosowanie w zabawach matematycznych lub słownych²⁰. Kwadrat (gr. *tetragon*, łac. *quadratum*) w kulturze europejskiej często symbolizuje Absolut, doskonałość boską, Objawienie, niebieskie Jeruzalem, cztery żywioły, wszechświat, ziemię, przestrzeń, wszystkie strony świata, cztery części całości, jednolitość, porządek, solidność, zakotwiczenie, stagnację, nieruchomość, wiedzę, sprawiedliwość, bezstronność, prostotę, wytrwałość, honor, zadowolenie i inne²¹.

Uniwersalność znaczeń sprawia, że wielu artystów nowoczesności wyrażało podziw i fascynację kwadratem, najbardziej znani to: Kazimierz Malewicz, Piet Mondrian, konstruktywiści czy Josef Albers, który najpełniej dał temu wyraz w realizowanej przez wiele lat słynnej serii *Hommage dla kwadratu*. Dociekania nad jego wizualnymi właściwościami niestrudzenie prowadzone są przez artystów z kręgu sztuki konkretnej. W sztuce polskiej był często wykorzystywany jako przedmiot eksperymentów plastycznych, m.in. przez Henryka Stażewskiego, Wojciecha Fangora i Mieczysława Wiśniewskiego. Olszewski wyznaje, że wizerunek tej figury towarzyszy mu w jego twórczości już od czasu studiów, w dyplomie *Permutacje*, przygotowanym w pracowni Lecha Kunki, odwoływał się do jego cech strukturalnych. Analizując swoje przywiązanie, dostrzega pozarozumowość tej predylekcji: „moje upodobanie do formy kwadratu jest irracjonalne, subiektywne i pierwotne w stosunku do tego, co robię aktualnie. Kwadrat «przykleił się» do mnie w sposób niewytłumaczalny do końca, mimo moich prób racjonalizowania tej sytuacji”²². Artysta zadaje sobie sprawę, że posługiwanie się tą figurą narzuca pewien aprioryczny porządek wizualny, który determinuje wybór i przekształcanie form w nim umieszczanych, a także wytwarza kontekst pozaartystyczny, symboliczny. Dla Olszewskiego kwadrat jest najczęściej polem działania – tak było już z pierwszymi *Permutacjami*, w następnych seriach, jak *Rezerwataty* i *Fotoplastikon* pojawiał się jako namalowany linearny kształt, aplikowany w obrazy o proporcjach prostokąta. Po przejściu na pracę z komputerem, kwadraty – zarówno jako pole kadru, jak również elementy w nim umieszczane stały jeszcze częstszym motywem. Fascynacje nimi najpełniej objawiły się w seriach *Tautologie* i *3x3 Względność*, w których wyliczone z matematyczną dokładnością proporcje obrazów, wolne są od dodatkowych odniesień i narracji, koncentrując się na sferze czystej wizualności.

W ostatnich latach kwadrat coraz bardziej staje się *idée fixe* radomskiego twórcy, skupiającego na nim swój główny wysiłek artystyczny, który zaowocował cyklem wystaw pt. „Kwadratarnia”. Obrazy z tego zestawu prac eksponowane były w rozlicznych galeriach, potwierdzając, że jest to przedsięwzięcie, któremu autor poświęca dużo swojej energii. Wszystkie pokazywane na nich dzieła pochodzą z różnych serii zawierających jakieś odniesienie się do tytułowego kwadratu, rozumianego jako element konstrukcji obrazu, ale także motyw przeprowadzonych przekształceń. Figura ta, niczym alchemiczny alkahest jest

²⁰ Jedną z najsłynniejszych jest magiczna formuła SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, która stała się pretekstem do licznych interpretacji, także okultystycznych. M. Ghyka, *Złota liczba*, Universitas, Kraków 2006, s. 196. Innym znanym przykładem jest kwadrat magiczny umieszczony w miedziorycie *Melancholia* Albrechta Dürera z 1514 roku.

²¹ <https://www.bryk.pl/slovniki/slovník-symboli-literackich/101608-kwadrat>, dostęp: 25.03.2020, godz. 21.05.

²² A. Olszewski, wypowiedź z katalogu *Aleksander Olszewski*, dz. cyt., s. 41.

fundamentem istnienia wszelkich *images* Olszewskiego powstałych w wyniku pracy w programach komputerowych. Czasem, tak jak np. w cyklu *Autostrada*, jest tylko obrysem określającym pole kompozycyjne, innym razem staje się algorytmem organizującym wizualną akcję obrazu (*3x3 kwadrat*, *Heblerowi*). Nakładanie na ten kształt kolejnych, przesuniętych o pewną wartość kątową kwadratowych form, skutkuje postępującą stopniowo dekonstrukcją struktur wyjściowych, przewartościowaniem ich właściwości wizualnych. Proces ten prowadzi do zaniku pierwotnej tożsamości figury, lecz nie utraty powagi obrazu. Dodawany do tych przekształceń kolor dynamizuje kompozycje, ujawnia silny czynnik emocjonalny, nad którym – jak wiemy – autor od lat próbował zapanować, wprzegając go w posłuszną algorytmom logikę przedstawienia. Powstałe w wyniku wielokrotnych nałożeń na siebie fragmenty kwadratów stają się trójkątami, wielobokami o kanciastych skosach, kojarzącymi się z zagadkowymi układami przypominającymi origami lub tangramy.

Sugestywna nazwa cyklu wystaw, będąca słowotwórczym pomysłem Olszewskiego, sugeruje kilka możliwych interpretacji. Jednym z tropów, jaki warto rozważyć analizując słowo „kwadratarnia” jest obecność przyrostka „-arnia”, który w naszym języku jest dosyć popularny (występuje np. w słowach *piekarnia*, *kawiarnia*, *drukarnia*, itp.). Jak podają językoznawcy, jego zastosowanie odnosi się głównie do określania lokum, w którym wykonuje się przez dłuższy czas jakąś czynność²³. Czyżby zatem kwadratarnią było atelier, gdzie powstają obrazy budowane na planie kwadratu? Gdzie znajduje się to miejsce – w umyśle twórcy, pamięci operacyjnej komputera czy w pomieszczeniu gdzie autor zasiada przed monitorem? A może jeszcze gdzieś indziej?

Kolejnym, narzucającym się skojarzeniem językowym jest montaż słów „kwadrat” i „latarnia”. Kwadrat jest wartością autoteliczną, latarnia jest tu zwróceniem uwagi na źródło światła, być może takiego, które wynika z wewnętrznej struktury obrazu, zatem – nie fizycznego, a metafizycznego. Emitujący światło kwadrat staje się więc magiczną latarnią, prześwietlającą wszystkie aspekty dzieła, wynikające z metafizycznej natury bytu. W jego regularnej budowie artysta odnajduje fundamentalną, uniwersalną zasadę tworzenia, trwania i spełnienia. Jeśli w cyklu *NWOSCh* mrok wypełniający kadry przedstawień przypomina o bezpowrotnie utraconej rajskiej cudowności, to tutaj ciemna materia świata rozproszona zostaje niezwykłym światłem płynącym z wnętrza kwadratu. O ile w *Na wschód od sadu cheruby* powaga i dramat przeplatały się z ironią i żartem, a w *Fotoplastikonie* uwodziła nas rozedrgana magma życia, o tyle w ostatnich „kwadratarnianych” realizacjach Aleksandra Olszewskiego mamy do czynienia głównie z obrazotwórczą monomanią. Mimo uzyskania dynamicznych wizerunków *images*, jej idea tchnie filozoficznym spokojem oraz przekonaniem o odnalezieniu uniwersalnej metody konstruowania obrazu. Wraz z nimi wytwarza się tak upragnione poczucie artystycznego spełnienia.

Kwadrat jest epifanią Edenu, krainy wiecznego szczęścia i doskonałości, gdzie forma i materia spotykają się harmonijnym objęciem. W historii ludzkości wiele świątyń rozlicznych religii zostało zbudowanych na jego planie, jako obietnica przyszłej niebiańskiej egzystencji.

²³ „Język polski”, nr 4 1952, *passim*, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/plain-content?id=17780>, dostęp: 26.03.2020, godz. 22.47.

Kwadraty uważane są za symbol zgodnego współistnienia różnych części wszechświata, miasta idealne, powstające w wyobraźni, takie jak *niebiańska Jerozolima* z Apokalipsy św. Jana czy *Christianopolis* J.V. Andreä były projektowane na planie tej figury. W tym kontekście zastanawiają morfoizmy artyści, przekształcające kwadrat w zbiór geometrycznych wycinków. Czy jego dekonstrukcja przeprowadzona w obrazach z ostatnich cykli jest gorzką refleksją o niemożności zatrzymania na zawsze szczęśliwości ludzkiego losu? Czy „Kwadratarnia” jest kolejnym odcinkiem serii wizualnych gier, w których ten idealny czworokąt odgrywa rolę arcybohatera? Odpowiedź na te pytania poznamy niewątpliwie już niebawem – w następnym cyklu elektronicznych obrazów Olszewskiego.

Tekst ten jest przeredagowaną na nowo wersją referatu *W poszukiwaniu utraconego Edenu. Metafizyka i kombinatoryka w twórczości Aleksandra Olszewskiego*, który został wygłoszony na III Międzynarodowej Konferencji Naukowo-Artystycznej „Geometria w dyskursie – dyskurs w geometrii”, która odbyła się w Kielcach i Chęcinach 25-26 września 2017.