

Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński

Kompozycja przestrzeni : obliczenia rytmu czasoprzestrzennego

Sztuka i Filozofia 13, 88-99

1997

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński

KOMPOZYCJA PRZESTRZENI. OBLICZENIA RYTMU ZASOPRZESTRZENNEGO (fragmenty)¹

Każda rzeźba w granicach swoich zawiera pewną określoną część przestrzeni. Dlatego możemy powiedzieć, że rzeźba zamyka przestrzeń w sobie. Jednocześnie granica rzeźby jest granicą, która zamyka przestrzeń, znajdującą się poza rzeźbą i przedziela ją od przestrzeni zawartej w rzeźbie. (...)

Każda rzeźba w ten lub inny sposób odpowiada na zagadnienie najważniejsze: Stosunek przestrzeni zawartej w rzeźbie do przestrzeni znajdującej się poza rzeźbą.(...)

Typem najstarszym i najbardziej znanym jest typ rzeźby – bryły. W rozumieniu rzeźbiarza, kształtującego nią, istnieje jedynie tej rzeźby przestrzeń wewnętrzną. (...)

Odpowiednikiem i wyrazem charakterystycznym tego typu myślenia jest rzeźba egipska – rzeźba zamkniętej zwartej bryły, obojętnej na wpływy otoczenia. (...)

Łączność rzeźby z przestrzenią, nasycenie przestrzeni rzeźbą, wtopienie rzeźby w przestrzeń i powiązanie jej z przestrzenią – stanowi prawo organiczne rzeźby. Jak naturą przyrodzoną obrazu jest prostokąt granic i płaskość powierzchni, tak istotą podstawową, prawem przyrodzonym rzeźby jest: nieskończoność przestrzeni i łączność rzeźby z nią. (...)

Pierwszą próbą wyjścia poza ciasne i nienaturalne granice bryły i nawiązania związków przestrzennych była architektonizacja rzeźby. Architektonizacja polega na powtarzaniu w rzeźbie i architekturze wspólnych pierwiastków formy. (...)

Najczystszy typ rzeźby architektonicznej jest rzeźba gotycka. (...)

Skutkiem architektonizacji rzeźby jest jej związek, jej łączność z architekturą. Rzeźba już nie stanowi zjawiska zamkniętego w sobie, nie jest bryłą neutralną w stosunku do wszystkiego, znajdującego się poza nią. Rzeźba uzyskała związek z architekturą, jak również architektura tworzy dalszy ciąg rzeźby. (...)

¹ Fragmenty książki opublikowanej pod tym samym tytułem w roku 1931 w Łodzi jako tom II *Biblioteki „a.r.”*.

Bezpośredni związek z przestrzenią usiłuje nawiązać rzeźba barokowa, której wyrazem najczystszy i najpełniejszy jest Bernini. Łączność z przestrzenią osiąga się w baroku przez dynamizm rzeźby. (...)

Całość rzeźby barokowej i jej każdy kształt poszczególny znajdują się w rytmie dynamicznym. Całą uwagę pochłania nie jakość kształtów, lecz siła i różnorodność rytmu dynamicznego, gdyż widzimy nie kształt w oderwaniu od innych, nie kształt sam dla siebie w jego naturze i formie, lecz rytm dynamiczny, pęd kształtów, przecinających przestrzeń. (...)

Rytm, jako zjawisko czasoprzestrzenne jest wynikiem następstwa zjawiających się w czasie jedno po drugim zjawisk przestrzennych. Kolejność ta jest skutkiem ruchu naszego dokoła rzeźby; skutkiem tego ruchu widzimy coraz inne i nowe kształty, przedtem ukryte, i to następstwo ujmujemy, jako rytm. Rytm jest uporządkowaną kolejnością zjawisk plastycznych, odbywającą się w czasie. (...)

Pojęcie kształtu dynamicznego zawiera w sobie z jednej strony pojęcie zjawiska przestrzennego i wymierzalnego, jakim jest kształt plastyczny, zaś z drugiej – ruchu tego kształtu, odbywającego się w czasie, tzn. zawiera w sobie pojęcie czasu. Dynamizm jest pojęciem złożonym, pojęciem czasoprzestrzennym, tj. zawierającym w sobie elementy czasu i elementy przestrzeni.

Dynamizm rzeźby barokowej jest następstwem i skutkiem wytrącania jej z równowagi. Przedmiot, wytrącony z równowagi, albo usiłuje dojść z powrotem do jakiegokolwiek stanu równowagi, albo też się znajduje w ruchu równomiernym i stałym, jak to jest w systemie suprematycznym Malewicza.

Rozwiązanie kwestii w suprematyzmie jest bardzo śmiało i konsekwentne: kształt wytrącony z równowagi – do niej już nie powraca wcale, pozostaje na zawsze w stanie wytrącenia i ruchu, ażeby siły dynamiczne swego lotu wykorzystać dla zespolenia z przestrzenią. (...)

Zdecydowane i śmiało rozwiązanie suprematyczne przesądza o niepowodzeniu jego poszukiwań: przez dynamizm i ruch nie da się rzeźby z przestrzenią powiązać. Bryła dynamiczna jakościowo jeszcze więcej się różni od przestrzeni, jeszcze więcej się przeciwstawia, niż bryła statyczna. (...)

Dlatego systemem równowagi w suprematyzmie jest równowaga kinetyczna. Rozwiązanie w suprematyzmie jest rozwiązaniem jednolitym; dynamizm założenia odpowiada dynamicznemu systemowi budowy i równowadze kinetycznej. (...)

Rzeźba barokowa składa się z bryły ośrodkowej, z której w rozmaitych kierunkach wyrastają kształty dynamiczne. (...) W ten sposób możemy rzeźbę barokową określić jako bryłę ośrodkową, otoczoną wystającymi we wszystkich kierunkach promieniami kształtów dynamicznych, skierowanych ukośnie względem pionu i poziomu. (...)

Ta granica, którą by należało nazwać *granica limitacyjną* w odróżnieniu od bezpośredniej granicy – powierzchni bryły, jest pojęciem powstałym dopiero w rzeźbie barokowej.

Oglądając rzeźbę barokową, możemy rozróżnić w niej dwie części: 1) bryłę ośrodkową, 2) strefę przejściową, jaka leży pomiędzy bryłą ośrodkową a granicą limitacyjną, i jest wypełniona częściowo przez kształty, częściowo zaś – przez przestrzeń wolną. W intencji rzeźbiarzy barokowych leżało, ażeby ta strefa tworzyła przejście pomiędzy bryłą ośrodkową a przestrzenią, znajdującą się poza rzeźbą. (...)

Od dualizmu barokowego należy przejść do koncepcji unizmu rzeźbiarskiego, którego wyrazem jest: jedność przestrzeni rzeźby. Budowa ośrodkowa rzeźby, jaskrawe pogwałcenie prawa jednolitości przestrzeni i jej równowartości – jest przez to błędem ze stanowiska unistycznego. Budowa ośrodkowa powinna być zaniechana na zawsze, ponieważ powoduje przeciwstawienie rzeźby i przestrzeni. (...)

Możemy odczuwać przestrzeń, jako jednolitą, kiedy wzrok nasz widzi kształty i, przechodząc poprzez rzeźbę, nie napotyka przeszkody. W środku rzeźby nie powinna być tama, która by, zatrzymując wzrok, zakreślała granicę, do jakiej możemy odczuwać przestrzeń, jako zjawisko jednolite.

Bryła ośrodkowa w rzeźbie barokowej nie łączy się nigdy z przestrzenią. Rzeźba nie staje się częścią przestrzeni. (...)

W ten sposób możemy za jedyną zdobycz pozytywną uważać w rzeźbie barokowej zapoczątkowane pojęcie strefy rzeźbiarskiej, wytworzonej przez współistnienie przestrzeni i kształtów, znajdujących się w niej i przenikających się wzajemnie. Do strony ujemnej w rzeźbie barokowej należą:

1. *Dynamizm.*
2. *Jednoczesne istnienie dwu odrębnych systemów równowagi.*
3. *Rzeźba, jako zespół kształtów, wytraconych z równowagi.*
4. *Rytm dynamizmów zamiast rytmu kształtów.*
5. *Ośrodkowość budowy i związane z tym nierównomierne traktowanie poszczególnych miejsc w przestrzeni.*
6. *Pozostałości bryły.*

Ze śmiercią Berniniego zrywa się linia rozwojowa rzeźby. (...)

Aż do prac Boccioniego cechuje rzeźbę martwota całkowita. W wieku XVII rzeźba umarła. Jej odrodzenie następuje dopiero w wieku XX i stanowi dalszy ciąg tradycji barokowej.

Rzeźba kubo-futurystyczna (Boccioni i Archipenko) nie jest posunięciem, odbiegającym od ogólnych wytycznych baroku. Związek z przestrzenią, osiągnięty przez skierowanie kształtów dynamicznych w rozmaite miejsca przestrzeni – jest w dalszym ciągu głównym i wyłącznym sposobem rzeźby. Posunięciem wielkiej wagi było określenie rzeźby nie jako bryły, lecz jako strefy rzeźbiarskiej, i związane z tym całkowite usunięcie bryły ośrodkowej. Od manifestu technicznego rzeźby futurystycznej, ogłoszonego przez Boccioniego, można uważać bryłę ośrodkową za całkowicie wyrugowaną z rzeźby. Zamiast rzeźby, jako ośrodka przestrzeni, powstaje koncepcja rzeźby, jako podziału przestrzeni przez przenikające się wzajemnie plany przestrzenne.

Te wszystkie próby rozwiązania dualizmu, zawartego w dotychczas przeciwstawnych sobie pojęciach przestrzeni, jako czegoś ogarniającego, i rzeźby, jako ogarnianego – pozostawały wciąż próbami niedoskonałymi i częściowymi. Dualizm przestrzeni i rzeźby napotykamy jako stałą charakterystykę rzeźby. We wszystkich objawach rzeźby, w jej wszystkich kierunkach widzimy, że rzeźba nie jest powiązana z przestrzenią, że się z nią nie łączy, że przestrzeń nie stanowi dalszego ciągu rzeźby.

Temu dualizmowi rzeźby, w poszukiwaniach formy bogatej i obfitej, zapominającemu o rzeczy głównej – musimy przeciwstawić zdecydowany ascetyzm unizmu rzeźbiarskiego. Warunkiem, bez którego nie powinna istnieć rzeźba, jest jej całkowita jedność z przestrzenią. Nie rzeźba, przeciwstawiona przestrzeni i odosobniona od niej, lecz rzeźba, zespolona z przestrzenią i stanowiąca jej dalszy ciąg. Rzeźba, która by z przestrzenią stanowiła jedność – rzeźba unistyczna, powinna być zbudowana na wzór i podobieństwo przestrzeni, jej podporządkować swój system budowy, całe swe nastawienie mieć ku zespoleniu się z przestrzenią. Z tego celu głównego powinny wynikać rozwiązania zagadnień stosunkowo drugorzędnych. W rzeźbie unistycznej wszystko powinno być skierowane, ażeby ułatwić rozwiązanie główne: jedność rzeźby i przestrzeni. (...)

Cechą najistotniejszą przestrzeni jest jej ciągłość i równomierność. Każdy punkt przestrzeni posiada takie samo znaczenie, jak wszystkie inne. (...)

W rzeźbie należy równomiernie traktować jej wszystkie części, nie nadając jakiegokolwiek z nich znaczenia wyłączonego, gdyż istotą przestrzeni jest równowartościowość jej wszystkich części. (...)

Budowanie rzeźby nie powinno polegać wyłącznie na nadawaniu kształtu materiałom, z jakich ją robimy. Budowanie rzeźby polega na ukształtowaniu tej części przestrzeni, jaka leży w jej granicach limitacyjnych. Musimy przeprowadzić jej podziały w ten sposób, by jednak była zachowana łączność części podzielonych pomiędzy sobą i z przestrzenią zewnętrzną. Dzielać przestrzeń w jednej jakiegokolwiek części rzeźby i oddzielając ją od reszty przestrzeni, musimy w jakimkolwiek innym miejscu dać połączenie z pozostałymi częściami przestrzeni. Podział przestrzeni, przerwanie jej ciągłości, zamknięcie częściowe jakiegokolwiek jej odcinka, robi ją odczuwalną dla nas, uplastycznia ją, gdyż w sposób bezpośredni przestrzeń jest dla nas nieuchwytna i prawie nieodczuwalna. Odczuwamy przestrzeń, gdy widzimy w niej jakąkolwiek jej granicę. Przez zamknięcie przestrzeni, przez jej podział staje się ona dla nas rzeczą konkretną. Z tego wynika konieczność częściowego zamykania mas przestrzennych, wycinania z przestrzeni, wyodrębniania z niej poszczególnych form przestrzennych. Dwie lub trzy płaszczyzny, położone do siebie prostopadle, zaznaczają obwód kształtu przestrzennego, wyodrębniają z przestrzeni pewną jej część. Te płaszczyzny mogą się stykać lub nawet być w pewnej odległości od siebie. W obu wypadkach ich znaczenie polega na tendencji do zaznaczania granic masy przestrzennej. Dzielać rzeźbę na poszczególne kształty przestrzenne, w ten sposób konkretyzujemy przestrzeń, jaka leży w granicach całej rzeźby, robimy ją dla siebie odczuwalną. Na tym polega znaczenie podziałów rzeźby. Te poszczególne i poniekąd odosobnione od siebie kształty przestrzenne należy tak powiązać ze sobą, by tworzyły jedność zjawiska przestrzennego wewnątrz rzeźby. Rzeźba nie powinna być zbiorowiskiem kształtów, wzajemnie sobie obcych, nie powinna się składać z szeregu form przestrzennych, przypadkowo ułożonych jedna przy drugiej. Kształty przestrzenne należy ukształtować tak, by wspólnie tworzyły jednolitą przestrzeń całej strefy rzeźbiarskiej. Zamykanie całkowite jakiegokolwiek kształtu przestrzennego uniemożliwiłoby jego powiązanie z pozostałą częścią strefy rzeźbiarskiej. Zamykamy, ażeby uplastyczyć przestrzeń zawartą w granicach kształtu przestrzennego. (...)

(...) Rzeźba unistyczna nie robi rzeźb. Rzeźba rzeźbi przestrzeń, kondensując ją w granicach strefy rzeźbiarskiej. Rzeźba unistyczna, nastawiona na jedność organiczną rzeźby z przestrzenią, zajmuje stanowisko, że kształt w rzeźbie jest nie celem dla siebie samego, lecz jedynie wyrazem stosunków przestrzennych. Połączenie strefy rzeźbiarskiej z przestrzenią osiągamy otwierając na przestrzeń kształty przestrzenne, tak że

przestrzeń wewnątrz kształtów przestrzennych łączy się bezpośrednio z przestrzenią otaczającą. W ten sposób otwiera się drogę przestrzeni do wnętrza rzeźby i dalej poza rzeźbę, gdzie się znowu łączy z nieskończonością przestrzeni. Przestrzeń zewnętrzna wchodzi do kształtów przestrzennych, przechodzi poprzez wszystkie, łącząc je ze sobą, i wychodzi poza nie we wszystkich kierunkach, otwartych na przestrzeń, wiążąc z rzeźbą wszystkie strony przestrzeni.

Całkowite zniszczenie bryły, sprowadzenie rzeźby do czystych podziałów przestrzennych jest celem unizmu rzeźbiarskiego. Izolację rzeźby, wynik stosowania bryły, należy zastąpić przez łączność przestrzenną i koncepcję rzeźby, jako wyrazu stosunków przestrzennych. Bryłę rozbijamy przez kolor. Bryła, której każda strona jest pomalowana na inny kolor, przestaje być bryłą, rozpada się na szereg płaszczyzn, z których każda już nie służy dla zamknięcia bryły, lecz staje się płaszczyzną, dzielącą przestrzeń. Wprowadzając kolor do bryły, rozbijamy ją. Kolor dematerializuje bryłę. Z ciała materialnego staje się ona wyrazem stosunków czysto przestrzennych. Widzimy kolor w całej pełni jego istoty, widzimy, rozmieszczone w rozmaitych częściach przestrzeni, stykające się czasami jeden z drugim, lecz już nie dostrzegamy, że energia koloru zawieszona jest na bokach bryły. Tej bryły, ukrywającej się pod kolorem, już nie widzimy. Widzimy natomiast bezcielesne w swej wyłączności czysto przestrzennej i dzielące przestrzeń płaszczyzny kolorowe.

Kolor w zetknięciu z przestrzenią odbija na nią wpływ swej energii. Można powiedzieć, że wpływ koloru w przestrzeni rozciąga się aż do nieskończoności. Kolor ujarzmia przestrzeń i promieniuje w nią. Im jest większe napięcie koloru, tym z większą siłą wywiera on wpływ na przestrzeń, poddając ją działaniu swej energii, wychodząc z rzeźby na przestrzeń, otwierając w przestrzeni zakres wpływów rzeźby. Energia koloru, rozbijając bryłę, jednocześnie łączy rzeźbę z przestrzenią.

Skutkiem rozmaitej siły nateżenia koloru poszczególnych płaszczyzn, nie możemy je widzieć wszystkie naraz. Wiążemy ze sobą kolory według ilości ich energii, według siły, z jaką wpadają w oczy, i łączymy ze sobą jednakowe kolory, ponieważ mają jednakową energię działania. Łączymy nie te kolory, które leżą obok siebie, lecz te, które mają jednakową barwę. Skutkiem tego nie widzimy poszczególnych kształtów, rozbitych przez kolor, lecz jeden jakiegokolwiek kolor, rozrzucony w rozmaitych miejscach rzeźby, oddzielony od siebie innymi kolorami i umieszczony na płaszczyznach, ustawionych w trzech kierunkach, wzajemnie do siebie prostopadłych.

Wiążąc ze sobą wszystkie płaszczyzny jednego koloru, znajdujące się w danej rzeźbie, spostrzegamy, że dwie lub większa ich ilość, znajdując się pod kątem prostym jedna w stosunku do drugiej, zarysowują przez to granice poszczególnych kształtów przestrzennych, wyodrębniają z przestrzeni pewne jej części. Każdy kolor wyodrębnia w rzeźbie coraz to inne kształty przestrzenne, zazębiające się o siebie. (...)

Mamy więc system kształtów przestrzennych, utworzonych przez kolor. Ten system jest analogiczny do systemu, wytworzonego przez kształt rzeźby, z tą jednak różnicą, że jeden system kształtów przestrzennych nie pokrywa się z drugim. W obu wypadkach mamy systemy kształtów przestrzennych, lecz ponieważ układ kształtów rzeźby jest inny, niż rozbijający go układ kolorów, przeto miejsce kształtów przestrzennych w jednym wypadku jest inne, niż w drugim. (...)

Kontynuując jednak analizę, stwierdzimy również, że każdy poszczególny kolor dzieli przestrzeń w sposób niezależny od innych kolorów i że tworzy swoje własne systemy kształtów przestrzennych niezależnych od już wytworzonych poprzednio, że kształty przestrzenne każdego koloru rozciągają się poprzez inne systemy kształtów przestrzennych, niezależnie od nich. W ten sposób stwierdzimy w rzeźbie unistycznej wieloraką różnorodność podziałów przestrzennych, niezależnych jeden od drugiego, i tworzących, zazębiających się jeden o drugi, niezliczoną różnorodność mnóstwa związków rzeźby z przestrzenią. (...)

Kształty każdego poszczególnego koloru powinny również tworzyć system równowagi pozadynamicznej. Uprzestrzennianie rzeźby nie może dać pożądaných wyników, o ile nie przestrzegamy zasady podstawowej: łączności gatunkowej z pozadynamiczną równowagą przestrzeni. Wytrącając rzeźbę z równowagi, robimy z niej rzecz gatunkowo inną, niż jest przestrzeń, rzecz obcą prawom przestrzeni i z nią niepołączalną. Dlatego, przystępując do budowy rzeźby, należy przestrzegać, ażeby była zachowana równowaga jej kształtów, każdego koloru z osobna i wszystkich kolorów razem wziętych.

Przeznaczeniem kolorów jest rozbijanie bryły. Dwa kolory, położone obok siebie, tym więcej się różnią, im większa jest różnica energii, zawartej w tych kolorach, im większa jest różnica siły uderzeń tych kolorów. Obok koloru słabego kolor uderzający z siłą największą stanowi kontrast, wobec którego nie możemy już dostrzec, że kolory te leżą na tej samej bryle. Wobec różnicy kolorów staje się niedostrzegalna jedność bryły.

Bryła, podzielona na poszczególne płaszczyzny kolorowe, staje się dla nas niedostrzegalna, ponieważ widzimy nie bryłę, lecz dzielące ją

płaszczyzny kolorowe. Im większa jest ilość kolorów, tym łatwiej w nich ukrywamy bryłę. Każdy kolor ma swoją siłę uderzeń, odmienną od siły innych kolorów. Każdy kolor ma swój odmienny wyraz energii. (...)

Istnieją kolory, pomiędzy którymi łatwo się nawiązuje wspólność gamy kolorowej. Tak możemy mówić o gamie szarej, gamie niebieskiej, zielonej, żółtej, czerwonej i in. Gama jest wynikiem wspólności odcieni. Tam, gdzie powstaje gama, musimy stwierdzić istnienie pierwiastka wspólnego, wiążącego ze sobą kształty. Rzeźba lub jej część, powiązane przez gamę, stanowią pewną jedność, przeciwstawioną w stosunku do jednolitej przestrzeni otaczającej. (...)

Jedność wzrokowa, zamknięta w sobie, nie ma żadnych związków z tym, co leży poza nią, nie wywiera żadnych wpływów na to, co jest poza nią, i na skutek swej jedności nie może się połączyć z otoczeniem.

Na tym polega różnica pomiędzy unizmem rzeźbiarskim a malarstwem unistycznym. Unizm malarski dąży do płaskiej jedności optycznej, zamkniętej w sobie i obojętnej na otoczenie. Rzeźba unistyczna ma na celu jedność rzeźby z przestrzenią, jedność przestrzenną. Ogólnym założeniem unizmu jest jedność dzieła sztuki z miejscem, w jakim powstaje, z tymi danymi przyrodzonymi, jakie istniały już przed powstaniem dzieła sztuki. Terenem, na którym powstaje obraz, jest płaska powierzchnia płótna i czworokąt granic obrazu. (...)

W rzeźbie tych granic nie mamy. Natura określa brzeg obrazu, jako granicę naturalną obrazu, lecz nie daje żadnych granic naturalnych dla rzeźby. Rzeźba nie posiada żadnych granic naturalnych, i z tego wynika wymaganie jej łączności z całą przestrzenią nieskończoną. Jedność tego, co powstało, z tym, co było przed powstaniem dzieła sztuki; z tego głównego postulatu unizmu wynika charakter jedności przestrzennej w rzeźbie. Rzeźba, powstając w przestrzeni nieograniczonej przez żadne granice, powinna tworzyć jedność z nieskończonością przestrzeni. (...)

Jedność optyczna, łącząc pierwiastki, z których się składa, oddziela je od przestrzeni. Temu rodzajowi jedności przeciwstawia unizm rzeźbiarski – otwartą na przestrzeń jedność zjawiska przestrzennego, tworzącego z rzeźby organiczną część przestrzeni. Gama kolorowa, zamykając rzeźbę w jedności koloru, tworzy jedność optyczną, wyodrębniającą rzeźbę z przestrzeni. Ażeby zachować jedność przestrzenną, należy, unikając gamy, stosować kolory, które nie dają gamy, jednocześnie posiadając największą różnorodność zawartej w nich energii. Takimi kolorami są: czerwony, niebieski i żółty oraz czarny i biały. Obok tych kolorów czynnych może być stosowany kolor neutralny zaniku energii barwnej:

szary lub srebrny. Wszystkie inne kolory, mniej się różniąc pod względem zawartej w nich energii, w połączeniach swych zawsze tworzą gamę kolorową.

Sposobem, który nadaje rzeźbie jednolitość, nie zamykając jej, jest rytm obliczeniowy czasoprzestrzenny. Rytmem nazywamy uregulowaną kolejność następujących po sobie kształtów przestrzennych. Rytm rzeźby unistycznej jest skomplikowanym rytmem kształtów przestrzennych i płaszczyzn kolorowych. Uregulowanie ich następstwa polega na sprowadzeniu do jednakowego wyrazu liczbowego stosunków wzajemnych następujących po sobie kształtów. Sprowadzając zagadnienie do wyrazu liczbowego stosunków wielkości, następujących po sobie, robimy rytm rytmem otwartym, zdolnym do rozrastania się w obu kierunkach: w stronę większych i w stronę mniejszych kształtów. Ten specyficzny rytm unizmu, rytm otwarty, stanowi wiązanie kształtów, jednocześnie wiążące je z przestrzenią. Rytm kształtów, powiązanych wspólnością wyrazu liczbowego, może się rozrastać w dowolnym kierunku, może do szeregu już istniejących kształtów włączyć nowe wielkości, których dzieło sztuki nie zawiera. Te nowe kształty, stanowiące logiczną konsekwencję szeregu kształtów już istniejących, jako jego dalszy ciąg, musimy umieścić w przestrzeni poza rzeźbą. W ten sposób rytm otwarty, rozpoczynając się w rzeźbie, wychodzi w przestrzeń i wiąże ją z rzeźbą. (...)

Wprowadzenie do dzieła sztuki trzeciego wymiaru, tzn. głębi, pociąga za sobą jego czasoprzestrzenność. Czasoprzestrzennością nazywamy zmienność tego dzieła sztuki przy oglądaniu jego z rozmaitych stron. Każde przesunięcie oglądającego powoduje inny wygląd układu kształtów. Dzieło sztuki w ten sposób żyje nie tylko w przestrzeni, lecz również w czasie, gdyż ma znaczenie nie tylko układ kształtów sam przez się, lecz jednocześnie też kolejność, w jakiej się on objawia przy oglądaniu jego z rozmaitych stron. Rzeźby i architektury nie należy ujmować wyłącznie jako rzeczy statycznej, składającej się z 4 stron, odpowiednio zbudowanych, lecz przede wszystkim, jako proces przechodzenia jednej strony w drugą, jako czynności zmiany tych stron, jako rytm przestrzenny, odbywający się w czasie. (...)

Rzeźba, ponieważ jest rzeczą do oglądania z kilku stron, i ponieważ każda następna strona pokazuje co innego, niż poprzednia, przeto podwójnie zawiera pojęcie ruchu. Jest rzeczą znajdującą się w przestrzeni, lecz jednocześnie odbywającą się w czasie. To jest jej prawda, przyrodzona, to jest jej cecha istotna. (...)

Wiązaniem prawdziwym jest miara i liczba kształtów, wzajemnie po sobie następujących w przestrzeni i w czasie. (...)

Subiektywne pojęcie piękna nie jest prawem obiektywnym. Dopiero rzeźba abstrakcyjna, nie skrępowana wymaganiami ubocznymi, jest w stanie przystąpić do rozwiązywania kwestii *uzasadnionej kolejności kształtów* następujących po sobie w przestrzeni (przy oglądaniu z jednego miejsca) i w czasie (przy oglądaniu dynamicznym, kiedy oglądający znajduje się w ruchu dokoła niej). (...)

Element czasu nabiera znaczenia dopiero z chwilą wprowadzenia wzroku w ruch. (...)

W dziele sztuki trójwymiarowej występuje jawnie skutkiem ruchu oglądającego dokoła dzieła sztuki. Głównym zadaniem jest: od poszczególnych kształtów, które mają charakter czysto przestrzenny i pozaczasowy, poprzez rytm potencjalny zbudować przejście do rytmu całego dzieła sztuki, do rytmu jawnego, który całe dzieło sztuki wiąże w jedną jedność czasoprzestrzenną. (...)

Możemy ustalić następujące 3 okresy, poprzedzające budowę jednolitego rytmu czasoprzestrzennego, rytmu, który wiąże poszczególne niezależne od siebie kształty. (...)

Okres I: Należy ustalić jednolity rytm potencjalny w granicach jednej płaszczyzny rzutowej. Osiąga się przez współmierność wszystkich kształtów, tzn. że stosunek wzajemny wszystkich powinien być wyrażony przez jednakowy wyraz liczbowy. (...)

Okres II: Po ustaleniu jednakowego wyrazu liczbowego dla stosunków wszystkich kształtów w granicach jednej płaszczyzny rzutowej, należy ten sam wyraz liczbowy przeprowadzić poprzez wszystkie inne płaszczyzny rzutowe. Każda płaszczyzna jest inna niż poprzednie i rozmieszczenie kształtów na niej jest inne, lecz ponieważ jej rytm jest zbudowany według tego samego wyrazu liczbowego, przeto wynikiem konsekwentnym jest współdzwęczność wszystkich rytmów potencjalnych.

Okres III: Od wspólnego wyrazu liczbowego rytmów potencjalnych przejść musimy do kolejności płaszczyzn rzutowych. Dopiero teraz przechodzimy od rytmów potencjalnych do rytmu wyższego rzędu – do rytmu czasoprzestrzennego, który jest kolejnością po sobie wzajemnie następujących rytmów potencjalnych, zawartych w poszczególnych płaszczyznach rzutowych. Ta kolejność płaszczyzn rzutowych powinna być zbudowana według tego samego wyrazu liczbowego, według jakiego już zbudowane zostały każda płaszczyzna rzutowa z osobna i wszystkie płaszczyzny razem. O ile przeprowadzimy jednolity wyraz liczbowy poprzez wszystkie części, z jakich się składa dzieło sztuki – uzyskamy rytm czasoprzestrzenny całkowicie jednolity. (...)

Istnieją dwa główne sposoby obliczania dzieł sztuki:

1. *Jakikolwiek jeden wymiar dowolny, lecz stały dla danego dzieła sztuki, pomnożony przez liczbę zmienną tworzy wszystkie wymiary dzieła sztuki, tzn., że wszystkie wymiary dzieła sztuki są podzielne przez ten wymiar podstawowy; określając ten wymiar podstawowy jako A , możemy wszystkie inne wymiary określić, jako $2A$, $3A$, $10A$, $46A$ etc.*

2. *Każdy wymiar następny stanowi pewną stałą część poprzedniego, czyli, określając ich stosunek wzajemny, jako N , możemy ustalić szereg stałego stosunku liczbowego wszystkich części dzieła sztuki.*

Sposób pierwszy był już stosowany w okresie romańskim, który sobie jako zadanie postawił nie bogactwo kształtów i ich różnorodności, lecz ich rytm możliwie najdoskonalszy. (...)

Sposób drugi polega nie na dowolnym powtarzaniu jednakowych i stałych odcinków, lecz na *stałym stosunku* każdego kształtu poprzedniego do kształtu następującego, na stosunku jednakowym każdego wymiaru większego do wymiaru mniejszego. Określając ten stosunek liczbowy każdego wymiaru następnego do wymiaru poprzedniego jako n , jesteśmy w stanie z góry przewidzieć i obliczyć wszystkie wymiary wszystkich kształtów. W ten sposób dzieło sztuki staje się dla nas odczuwalnym, jako stały i ciągły rytm wymiarów, ułożonych według prawa ścisłego i dokładnego.

Układając rytm potencjalny płaszczyzny rzutowej, musimy pamiętać, że stosunek wzajemny jej głównych wymiarów powinien odpowiadać podstawowemu wyrazowi liczbowemu n , obowiązującemu dla całego dzieła sztuki.

W podobny sposób z wymiarami płaszczyzny rzutowej należy powiązać głębię dzieła sztuki tak, ażeby wszystkie trzy główne wymiary przestrzenne dzieła sztuki mogły się zmieścić w szeregu jednolitym. W ten sposób zostanie określona i odgraniczona przestrzeń, w jakiej się ma mieścić dzieło sztuki. (...)

Różnorodność kształtów i różnorodność wymiarów nie osłabiają jednolitości rytmu, gdyż wszystkie kontrasty, jakie powstają, są wynikiem wspólnego określenia wszystkich kształtów przez wspólny wyraz liczbowy n , który stanowi istotne podłoże i istotną charakterystykę rytmu czasoprzestrzennego dzieła sztuki.

Podany sposób dotyczy jedynie wielkości kształtów i ich miejsca, nie rozpatruje natomiast kwestii samych kształtów. To jest rzecz należąca do artysty, który sam wie, jakie kształty są mu potrzebne. Natomiast dokładna wielkość tych kształtów, ich dokładne określenie miejsca, powiązanie

tych kształtów tak, by tworzyły jednolity rytm czasoprzestrzenny, zamiast fragmentów zbudowanie jednolitego dzieła sztuki – mogą być osiągnięte jedynie przez stosowanie jednolitego wyrazu liczbowego wzajemnych stosunków kształtów.

konsekwencje:

- 1. rzeźba stanowi część przestrzeni, warunkiem jej organiczności jest związek z przestrzenią.*
- 2. rzeźba jest nie kompozycją formy samej dla siebie, lecz kompozycją przestrzeni.*
- 3. energia kolejno następujących po sobie kształtów w przestrzeni wytwarza rytm czasoprzestrzenny.*
- 4. źródłem harmonii rytmu jest miara, wynikająca z liczby.*
- 5. architektura organizuje rytm ruchów człowieka w przestrzeni, stąd jej charakter kompozycji przestrzennej.*
- 6. architektura nie jest tylko projektowaniem wygodnie sfunkcjonalizowanych mieszkań.*
- 7. architektura wymaga całkowitego związku: rozmieszczenia rzeczy użytkowych, wynalazków konstrukcyjnych, jakości barwy i kierunku kształtów, które same unoszą i kierują rytmem życia człowieka w architekturze.*
- 8. strona druku jest kolejnością następujących po sobie (w miarę czytania treści) jednostek przestrzennych (powierzchni zadrukowanych), dlatego powinna być uregulowana podług miary i liczby.*

Fragmenty wybrała
Nika Strzezińska