

Krystyna Wilkoszewska

Rytm i forma w sztuce

Sztuka i Filozofia 6, 127-135

1993

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.

Krystyna Wilkoszewska

RYTM I FORMA W SZTUCE

1. Sto lat temu rzeźbiarz Adolf von Hildebrand wydał niewielką pracę pod tytułem *Das Problem der Form in den bildenden Kunst*, w której pisze, że świat zewnętrzny, tak jak istnieje dla oczu, jest przede wszystkim poznaniem i wyobrażeniem przestrzeni i formy. Już to krótkie stwierdzenie ujawnia założenia Hildebranda — problem formy rozpatruje on w obrębie 'universum oka'; to co pasjonuje Hildebranda to kwestia przejścia od postrzeżeń wzrokowych, które — zgodnie z psychologicznymi teoriami — są dwuwymiarowe, do naszych trójwymiarowych wyobrażeń, czyli do zjawisk. I chociaż autor utrzymuje, że transformacja dwuwymiarowych postrzeżeń w trójwymiarowe uchwycenie rzeczywistości dokonuje się przez dodanie wyobrażenia ruchu, jego świat plastycznych form jest światem raczej statycznym. „Ogólną zasadą czy też nienaruszalnym warunkiem artystycznego przedstawienia jest jedność przestrzenna (*Raumeinheit*)”¹. Ową jedność przestrzenną posiada relief i on właśnie staje się dla Hildebranda wzorcem rzeczywistości oglądanej, w którym dwu- i trójwymiarowość harmonizują ze sobą. „Przedstawienie reliefu pozoruje stosunek ruchu powierzchniowego do ruchu w głębi albo dwóch wymiarów do trzeciego. Wprowadza nas w pewien stosunek, jako patrzących, do natury”².

Trafnie interpretował Wł. Tatarkiewicz estetyczne wywody Hildebranda oparte na przekonaniu, że człowiek, a tym samym i artysta, jest

¹ A. Hildebrand: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Strassburg 1897, s. 121.

² *Ibid.*, s. 66.

obserwatorem, „ogładcą” świata: „Hildebrand wywiódł, że w świecie widzialnym podoba nam się to tylko, co możemy kontemlować, a to czynić możemy tylko patrząc z oddali: bo patrzenie z bliska wymaga ciągłej akomodacji oczu, powoduje ich ruchy, a przez to uniemożliwia spokojną kontemplację. I cała sztuka plastyczna przedstawia rzeczy takimi, jakimi je widzimy z oddali”³.

2. Hildebrand odróżnia czasy sprzyjające rozwojowi sztuki, gdy wyobrażenia powstają wedle ogólnie przyjętych zasad, gdy „między wyobrażeniem a spostrzeżeniem nie istnieje jeszcze przepaść” i w przypadku artysty „wie in der Kindheit wird die Wahrnehmung unmittelbar zur Vorstellung”; oraz czasy „nieartystyczne, wrogie sztuce, gdy tracimy niewinność naszych wyobrażeń i poddajemy w wątpliwość zasady. Artysta przestaje być dzieckiem, staje się młodzieńcem z okresu dyscypliny szkolnej, gdy wszystkie oczywistości dzieciństwa ulegają zachwianiu, a w miejsce naturalnego instynktu wkracza wola, a nawet — skażona subiektywizmem — samowola. Mimo tych „chorych czasów” winna sztuka zawsze spełniać to jedno swoje zasadnicze zadanie: ustalać zdrowy i poprawny związek między naszymi wyobrażeniami i spostrzeżeniami⁴.

Hildebrand nie dodaje, że „chore” i wrogie sztuce czasy są najczęściej okresami wzmożonego eksperymentowania, tak w praktyce artystycznej jak i w teorii, nakierowanego na ustalenie nowych zasad i nowych powiązań. To bowiem, co Hildebrand wiąże z dziecięcą niewinnością i traktuje jako ponadczasowe zadanie sztuki, jest historycznie zmienne, a zmiany zachodzą właśnie w momentach określanych przez Hildebranda jako „wypadnięcie z koleiny”.

3. W czasach, gdy uwagę Hildebranda pochłaniał problem korelacji dwuwymiarowych spostrzeżeń z trójwymiarową przestrzenią zjawisk, wielu artystów prowadziło badania nad tzw. czwartym wymiarem, interpretowanym jako najwyższy wymiar przestrzeni. Wydaną w 1893 r. pracę Hildebranda spinają niczym kłamra daty wydania dwóch książek Ch.H. Hintona: *A New Era of Thought* — 1888 i *The Fourth Dimension* — 1904, przedstawiciela tzw. „filozofii hiperprzestrzeni”.

Charakterystyczne dla tej filozofii przekonanie co do możliwości

³ Wł. Tatarkiewicz: *Dwa pojęcia formy*. W: *Droga przez estetykę*. Warszawa 1972, s. 143.

⁴ A. Hildebrand: Op. cit., s. 107.

istnienia przestrzeni poza zmysłowym doświadczeniem pobudzało wielu artystów — szczególnie na początku XX wieku — do nowatorskich poszukiwań. Dla wielu spośród kubistów, futurystów, suprematystów, konstruktywistów, dadaistów i surrealistów był czwarty wymiar, jako najwyższy wymiar przestrzeni, bodźcem do tworzenia sztuki abstrakcyjnej.

Już u Hintona, badającego możliwość przejścia od trójwymiarowej przestrzeni w czwarty wymiar, jak również u niektórych artystów z końca XIX wieku, ujawniła się tendencja do przypisywania kategoriom ruchu i czasu ważnej roli w docieraniu do czwartego wymiaru. Hinton traktował czas jako (nie w pełni dla nas zrozumiałą) manifestację wyższego, przestrzennego wymiaru. Niemniej w filozofii hiperprzestrzeni nigdy nie uznano czasu za sam czwarty wymiar. Gdy po 1919 r. upowszechniła się teoria względności, wprowadzająca czasoprzestrzenne, czterowymiarowe kontinuum, gdzie czas został zrównany z czwartym wymiarem, pośród wyznawców filozofii hiperprzestrzeni obowiązywało raczej przekonanie, wyrażone przez M. Maeterlincka, że teoria względności jest „w zasadzie jednym z aspektów czwartego wymiaru”, co znaczyło, że traktowano dalej czas jako jedynie środek do zrozumienia czwartego wymiaru i wyższej przestrzeni.

Podobnie sądził holenderski artysta Theo van Doesburg z grupy De Stijl. Będąc zwolennikiem filozofii hiperprzestrzeni, traktował czasoprzestrzeń Einsteina jako rozszerzenie wcześniejszej wiary artystów w czwarty, wyższy wymiar przestrzeni. Niemniej podjął trud połączenia czwartego wymiaru w rozumieniu filozofii hiperprzestrzeni z czwartym wymiarem — czasowym — w teorii Einsteina. Badania swe opublikował w 1922 r. w artykule *Der Wille zum Stil*, gdzie podkreślił konieczność zintegrowania nowego — w kontekście teorii względności — elementu czasowego ze sztukami plastycznymi — malarstwem, rzeźbą, architekturą⁵. Wyobrażał to sobie w sposób oparty o medium filmowe: „Jeśli zastosuje się technikę filmu w malarstwie czystych form, posiadzie sztuka nową zdolność: artystyczne rozwiązanie dychotomii między sta-

⁵ Rozważania te wiele zawdzięczają pracy L. D. Henderson *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*. Princeton 1983. Por. też jej artykuł *Theo van Doesburg, 'Die Vierte Dimension' und die Relativitätstheorie in den zwanzigen Jahren*. W: *Zeit. Die Vierte Dimension in der Kunst*. Red. M. Baudson. *Acta humaniora*. Weinheim 1985.

tycznymi i dynamicznymi, przestrzennymi i czasowymi elementami, rozwiązanie adekwatne względem artystycznych potrzeb naszego czasu”⁶. Rozwijając dalej swe badania na polu architektury twierdził, że: „Nowa architektura musi się liczyć nie tylko z przestrzenią, ale i z czasem jako architektoniczną wartością. Zjednoczenie przestrzeni i czasu nadaje zjawiskom architektonicznym całościowy wygląd”⁷. Następnie zajął się malarstwem, krytykując jego statyczność i brak dynamiki, spowodowany nadmiernym wyważeniem wertykalnych i horyzontalnych linii.

4. Od Hildebranda czy van Doesburga winniśmy uczyć się wrażliwości na problemy sztuki swego czasu oraz wnikliwości i sumienności w ich rozwiązywaniu. Pierwszy z nich, pozostając jeszcze całkowicie w „koleinie” poglądu oddzielającego sztuki przestrzenne, plastyczne od czasowych, dał w swej pracy subtelne rozważenie kwestii formy przestrzennej; drugi — pod wpływem teorii względności — poszukiwał przejścia pomiędzy tym podziałem, domagając się uwzględnienia czasu w plastyce. Stąd już łatwo wyobrazić sobie także dążność odwrotną — poszukiwanie elementu przestrzennego w sztukach czasowych.

Ogólnie można powiedzieć, że artyści żywo zareagowali na nowy światopogląd, wyznaczony przez teorię względności. Świadczą o tym wysiłki zarówno kolegów van Doesburga (Mondrian, Lissitzky), jak i ich następców. Ale pewne nowe koncepcje, związane z teorią względności, pojawiły się też i w filozoficznie zorientowanej estetyce, przy czym inspirujące okazało się nie tylko pojęcie kontinuum czasoprzestrzennego, lecz również hipoteza traktująca materię jako formę energii. Obie myśli miały istotne znaczenie dla problemów estetyki.

5. W wydanej w 1934 r książce *Art as Experience* John Dewey twierdził, że stara estetyczna formuła ‘jedność w wielości’, charakteryzująca dzieła sztuki, jest natury dynamicznej, co znaczy, że należy ją rozumieć jako odnoszącą się do „relacji energii”; jedność powstaje bowiem tylko wtedy, gdy przeciwieństwa wytwarzają napięcia, likwidowane później przez interakcję rozmaitych energii. „‘Jeden’ w powyższej formule to urzeczywistnienie, przez wzajemne oddziaływanie na

⁶ Theo van Doesburg: *The Will to Style: The Reconstruction of Life, Art and Technology*. „De Stijl” 1922, vol. 2 i 3.

⁷ Theo van Doesburg: *L'evolution de l'architecture moderne*, s. 18. Cytuję za: L. D. Henderson: *Theo van Doesburg...*, op. cit., s. 200.

siebie części, odpowiadających im energii. 'Wiele' jest przejawem określonych indywidualizacji, wywołanych przez przeciwstawne siły, które ostatecznie zachowują równowagę"⁸. W tym właśnie sensie dzieło sztuki jest dlań „organizacją energii”.

Moment równowagi energii daje się uchwycić intelektualnie w wytworach artystycznych i dlatego porządek elementów w przedmiotach fizycznych uchodzi za „względnie stały i stabilny”. Lecz dzieło sztuki nie jest wytworem samym, lecz tym, co ów wytwór niejako „czyni” — jest jego „działaniem” (oddziaływaniem). Charakterystyczne, że greckie *energeia* znaczy — działanie, skuteczność.

Tak więc ujęcie sztuki jako organizacji energii pojawiło się pośród estetyków, którzy wyraźnie postrzegali różnicę (i czuli potrzebę jej wyrażenia) między quasi-stabilnym, materialnym wytworem artystycznym a płynnym i zmiennym dziełem sztuki. Energie sztuki, zmagazynowane w wytworze, w przedmiocie, pojawiają się ponownie (jak wcześniej w procesie tworzenia) w doświadczeniu estetycznym. Idzie jednak o to, by doświadczenia tego nie traktować jako postrzegania przedmiotu przez podmiot, jako aktywności świadomości skierowanej na przedmiot (czyli niejako przyglądania się z oddali), gdyż wówczas kierunek relacji jest jednostronny, związany z nadrzędną rolą postrzegającego podmiotu.

Doświadczenie estetyczne jest tutaj interakcją najrozmaitszych, raczej równorzędnych energii — tych uwolnionych od strony wytworu artystycznego i tych od strony podmiotu, więc przedmiotowych i psychicznych, oraz innych, związanych z kontekstem miejsca, czasu, konwencji itp. Tak rozumiane doświadczenie jest niejako bezpodmiotowe, gdyż tradycyjne podmioty — artysta, odbiorca — są, w sensie uwalniających się od nich energii podmiotowych, współuczestnikami rozwijającego się procesu, na prawach równych z innymi współtworzącymi doświadczenie elementami. Jeśli już, to podmiotem jest sam proces przebiegającego doświadczenia, jako podstawa organizowania się rozmaitych energii. Tak właśnie, nie tylko niesubiektywnie, lecz wręcz nie-podmiotowo pojęte doświadczenie jest dziełem sztuki w sensie „organizacji energii”.

6. Jeśli pojmiemy sztukę jako organizację energii i przebijemy się przez zgęszczoną materię dzieła sztuki jako wytworu, by dotrzeć do

⁸ J. Dewey: *Sztuka jako doświadczenie*. Warszawa 1975 s. 195.

jego pierwotnych sił, okaże się wówczas, że pozornie stabilna struktura kryje w sobie potencję energii; punkt staje się wtedy potencjalną linią, a forma — skrzepniętym rytmem. Każde udane doświadczenie estetyczne przekształca zastygłą formę dzieła ponownie w — leżący u jego źródeł — dynamiczny, rytmicznie zorganizowany ruch sił. Symetria i proporcja — dwa zasadnicze terminy estetyczne, związane z formą sztuki, ukazują się wówczas jako odmiany rytmu. Tak właśnie proporcjonalność i symetrię pojmowali badacze tacy jak John Dewey czy Herman Cohen.

Dla Deweya, dla którego sztuka jest organizacją energii, wszystkie części składowe dzieła pozostają w rytmicznym powiązaniu, co znaczy, że stany napięć i równowagi przenikają się wzajemnie. W tym sensie rytm i symetria to niejako „dwie strony medalu”, gdyż akcentowanie przerw, pauz i stanów spoczynku prowadzi do pojęcia symetrii, natomiast skupienie uwagi bardziej na ruchu, na poruszaniu się niż na końcowym celu, wysuwa na plan pierwszy pojęcie rytmu. Symetria zatem to „stan równowagi przeciwstawnych energii”, a rytm to „ruch przerywany odstępami spoczynku”. „Nie ma rytmu tam, gdzie napięcie nie przeplata się z odprężeniem”⁹. Rytm i symetria warunkują się więc nawzajem.

Od najdawniejszych czasów symetrię w obrazach uzyskiwano przez umieszczenie układów po przeciwnych stronach osi; oznaczało to nic innego jak osiągnięcie równowagi przeciwstawnych energii związanych z położeniem. Dlatego symetria nie może być ujmowana jako tylko przestrzenna, „definicja symetrii w kategoriach statycznych jest błędem”. Symetria czyli równowaga jest równoważeniem, jest zdolnością „utrzymania w sobie największej ilości najróżnorodniejszych i przeciwstawnych czynników”¹⁰. Wiąże się więc nierozdzielnie z napięciem, ruchem i rytmem.

Gdy opór przeciwieństw jest dostatecznie silny i pozwala na gromadzenie się napięć intensyfikujących energię — jej uwolnienie przyjmuje z konieczności postać kolejnych rozprzestrzenień, rytmicznie w swym rozwoju uporządkowanych: barwy dopełniają się, światła i cienie, zbliżenia i oddalenia, strona prawa i lewa, pionowość i wertykalność

⁹ Ibid., s. 217–218.

¹⁰ Ibid., s. 219.

są przeciwieństwami przyczyniającymi się do osiągnięcia stanu równowagi.

Tak jak oddzielanie rytmu i symetrii, tak i dzielenie sztuk na czasowe i przestrzenne nie jest uzasadnione. Właściwości przestrzenne nie mogą być dane bezpośrednio w matematycznym momencie, czasowe zaś — bez przestrzennego przejawiania się energii. Mniemanie, że bezpośrednio słyszymy muzyczne tony jako będące w czasie i bezpośrednio widzimy kolory jako będące w przestrzeni, wprowadza w bezpośredniość doświadczenia późniejsze interpretacje dokonane przez intelekt. **Widzimy** interwały i kierunki w obrazach i **słyszymy** odległości i rozpiętość w muzyce.

Nie możemy odmawiać symetrii muzyce, a rytmu rzeźbie, obrazom czy budowlom i nie możemy też twierdzić, że występują w nich tylko metaforycznie. Organizowana energia porządkuje się przez rytm i przez symetrię. „Bo przecież albo rytm i równowaga są czymś, co do sztuki nie należy, albo z uwagi na ich podstawową rolę sztukę zdefiniować można tylko jako organizację energii”¹¹. Przy założeniu, że sztuka jest organizacją energii, podział sztuk na przestrzenne i czasowe nie daje się zatem utrzymać.

Podziały takie — konkluduje Dewey — „utraciły już wszelkie poparcie ze strony nauki (...). Fizycy bowiem zmuszeni zostali, przez właściwości przedmiotu swych dociekań, do stwierdzenia, że stosowane przez nich jednostki nie są jednostkami przestrzeni i czasu, lecz czasoprzestrzeni. Tego spóźnionego odkrycia naukowego artysta dokonał od samego początku, nie w świadomej myśli, lecz w praktycznym działaniu”¹².

7. W obliczu przedstawionych artystycznych poszukiwań oraz zadziwiających niekiedy osiągnięć jak i nowatorskich oraz twórczych przemyśleń teoretycznych, trudno byłoby utrzymywać dalej pojęcie formy w sztuce przy zachowaniu tradycyjnych poglądów na przestrzeń i czas. Zarówno dzisiejsze eksperymenty w sztuce, jak i próby teoretyczne, zdają się zmierzać w kierunku, wyznaczonym przez pojmowanie sztuki jako organizacji energii.

Zadziwiające, że domeną zarówno naukowej jak i artystycznej wyobraźni staje się dzisiaj nie tyle uchwytowanie gotowych struktur, lecz

¹¹ Ibid., s. 224.

¹² Ibid., s. 222.

raczej stanów ich przejściowego uformowania. Powstało pojęcie przestrzeni fazowej, której dynamika wytwarza formy w stanie powstawania i zanikania; w sztuce komputerowej *fraktalne obiekty*, coś pośredniego między linią a przestrzenią, tworzą nowy czasoprzestrzenny model złożonych struktur.

Na marginesie wystawy sztuki, zorganizowanej w 1985 r. w Centrum Pompidou w Paryżu i zatytułowanej *Immaterialien*, jej główny pomysłodawca i współtwórca, J.-F. Lyotard, pisze: „wszelki postęp, w naukach jak i prawdopodobnie w sztukach, związany jest oczywiście ściśle z coraz dokładniejszym poznaniem tego, co nazywamy ogólnie ‘przedmiotem’ (...). Jeśli te przedmioty zostaną teraz poddane analizie, stanie się jasne, że są one przedmiotami jedynie dla człowieka; w tym, co je konstytuują są one aglomeratami złożonymi z małych cząstek energii, z drobinek, które jako takie w ogóle nie są uchwytne. W końcu nie ma już materii, jest jeszcze tylko energia”¹³.

Wystawa ukazująca możliwości sztuki immaterialnej (zmysłowo-postrzeżeniowe tworzywo sztuki — barwy, dźwięki, kształty — zostało wyparte przez niematerialne jednostki informacji) każe myśleć, że nie postrzeżeniowy materiał stanowi *arche* sztuki, jej prazasadę, lecz coś, co kryje się pod nim, a co może dobrze oddawałoby właśnie słowo: *energia*.

Gdy w miejsce materii wkracza energia, przedmioty, także przedmioty artystyczne, zdają się być quasi-stabilnymi stanami energii. Czyż nie to właśnie mają na myśli Deleuze i Guattari, gdy piszą, że książka „zrobiona” jest z różnych materiałów, danych i prędkości, gdy zapewniają, że mówią jedynie jeszcze o wielościach, liniach, napięciach i planie konsystencji, gdy powołując się na P. Virillo, filozofa prędkości, opowiadają się po stronie dynamicznych linii, nie punktów („Nie czyń nigdy punktów, tylko linie! Prędkość przemienia punkt w linię”)¹⁴.

Charakterystyczne, że także dla Lyotarda linia ma w sobie coś „absolutnie radykalnego i ontologicznego”¹⁵. Analizując obrazy Cezanne’a i Delaunaya wskazuje Lyotard na energetyczną rolę linii oraz na „zaangażowanie się chromatycznej energii”. O obrazie Cezanne’a *Martwa natura z cebulami* (1895–1900) pisze: „Najwyraźniej mocno nałado-

¹³ J. F. Lyotard (i inni): *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin 1985, s. 66.

¹⁴ G. Deleuze, F. Guattari: *Rhisom*. Berlin 1977, s. 41. Por. też s. 6 i 7.

¹⁵ J. F. Lyotard: *Immaterialität...*, op. cit., s. 67.

wany, silny punkt kontaktu zagęszcza najwyższe przeciwieństwa w całości obrazu; jest to zetknięcie najciemniejszego brzegu z najjaśniejszym regionem. Jest to miejsce, gdzie zbiera się cała chromatyczna energia". W ten sposób przedmiot malarski jest — zdaniem Lyotarda — „w istocie płynną, zmienną, faktycznie wolną, w każdej chwili potencjalnie przekształcalną energią”¹⁶.

Na zakończenie warto może przypomnieć, że pojęcia takie jak siła, kontrast, napięcie, różnice intensywności od dawna stanowiły zasadnicze pojęcia teorii sztuki, zwłaszcza teorii sztuki tworzonych przez samych artystów.

¹⁶ J. F. Lyotard: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Berlin 1982, s. 84, 85, 89.