

Michael Brötje

Otto Piene, *Bronze and Gold III*,
1959

To a quick glance, aiming only at a superficial knowledge of the work of art, Otto Piene's *Bronze and Gold III* can present itself as a harmoniously balanced, live, beautiful, and therefore quite common matter work: simple geometrical forms, charming surface structures, warmly golden hue. It seems as if the work wanted to evoke good feelings, satiate the eye, and add to the sensitivity of touch – in short, as if it aimed at mediating an enhanced aesthetic experience. However, as soon as we start a real, subjective visual dialog with it, it will present itself quite differently, revealing with all its power a program of rules to order being. Already both “empty” vertical stripes on the left and right hand sides are irritating. In the context of the work's “content” – granulated surfaces – they are redundant. If, however, the work includes also the stripes, then it puts itself in doubt as *identical* with that “content”, thus fulfilling for the spectator (who cannot and does not need to legitimize that fact intellectually) its destiny as a work of art. What kind of destiny is it? The vertical stripes articulate the *height* of the work's surface, while the side (punctured) horizontal stripes at the top and the bottom indicate its *width*. Still, the vertical and the horizontal stripes cannot be arranged into any order or brought together, since they realize themselves only alternatively: the latter lead toward the inner square area whose surface is intensely granulated, while the former point to no granulation at all. Hence, within its square limits, the surface is never available through the visual data as a *unity* (*simultaneously* in its height and width). Although the surface has been reflected in all those data, it remains in respect to them an unavailable totality – having been assumed in advance by the identity of the homogeneous, outstretched background, still it defies “appropriation” by any independent order. This means that in the process of seeing the surface represents an instance that trans-gresses, *transcends* all the steps toward knowing the content. In this way, the surface becomes a visual synonym of the transcendent Absolute.

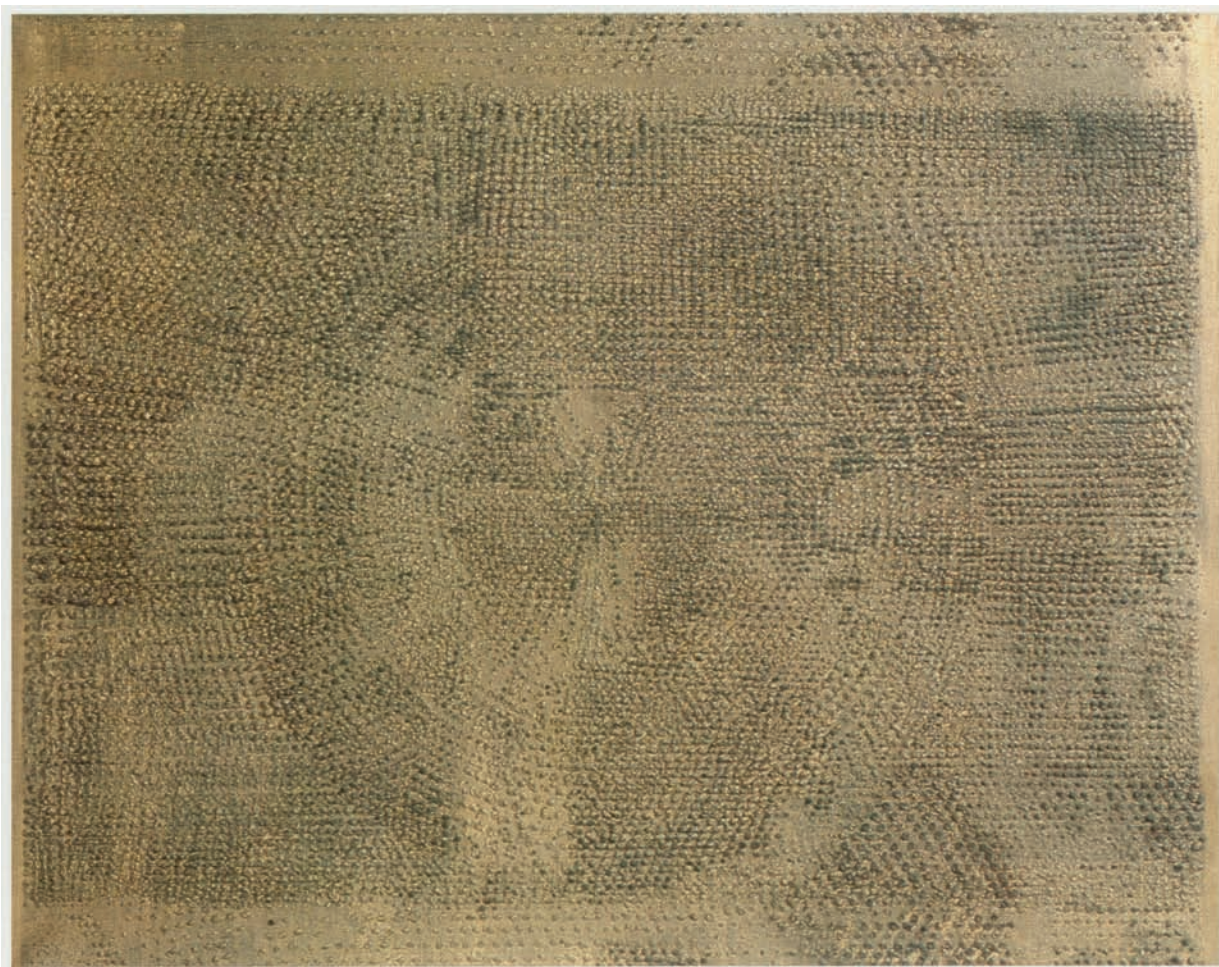
In the structure of the work both horizontal stripes have been recognized in functional terms as the introductory-primary realization hints – introductory because they represent the genetic

Michael Brötje

Otto Piene, *Brąz i złoto III*, 1959¹

Oglądowi pobieżnemu, nastawionemu li tylko na ogólne zaznajomienie się z dziełem sztuki, *Brąz i złoto III* Ottona Piene może prezentować się jako harmonijnie zrównoważona, ożywiona, piękna i przez to całkiem niewinna praca materiałowa: proste geometryczne formy, pełne uroku struktury powierzchniowe, przyjaźnie ciepła złota barwa. Wydaje się, jakby dzieło chciało ewokować dobre samopoczucie, nasycić oczy, uwrażliwić zmysł dotyku, krótko mówiąc, jakby jego celem było zapośredniczenie spotęgowanego przeżycia estetycznego. Będzie się ono jednak prezentować zupełnie inaczej, skoro tylko wejdziemy z nim w rzeczywisty, podmiotowy dialog wzrokowy – odsłoni wtedy z całą siłą regulatywny względem bytu program wskazań. Irytujące są już oba „puste” wertykalne pasma z lewej i prawej strony. Z uwagi na „treść” dzieła – ziarniście zróżnicowane powierzchnie – pasma te są zbyteczne. O ile jednak dzieło obejmuje także i je, o tyle podaje samo siebie w wątpliwość jako *identyczne* z ową „treścią” – i właśnie dzięki temu spełnia wobec widza (przy czym widz ani nie jest w stanie, ani też nie potrzebuje tego faktu uprawomocnić intelektualnie) swoje przeznaczenie jako dzieło sztuki. Jakiego rodzaju jest to przeznaczenie? Wertykalne pasma artykułują *wysokość* płaszczyzny obrazu, podczas gdy przylegające do krawędzi (puncowane) pasma horyzontalne na dole i na górze ujmują jej *szerokość*. Wertykalne i horyzontalne pasma nie dają się jednak ująć w jakiś porządek, zespolić ze sobą, ale realizują się wyłącznie alternatywnie: pasma horyzontalne – w przeprowadzaniu ku wewnętrznemu prostokątnemu polu o spotęgowanej strukturze ziarnistej; pasma wertykalne zaś – w porzuceniu wszelkich stref ziarnistych. Płaszczyzna zatem, w swoich prostokątnych granicach, nigdy nie jest osiągalna poprzez dane wewnątrzobrazowe jako *jedność* (*jednocześnie* w swojej wysokości i szerokości). Chociaż płaszczyzna odzwierciedlona jest we wszystkich tych danych, to utrzymuje się wobec nich jako niedostępna totalność – wprawdzie jest ona wszędzie założona z góry w identyczności homogenicznego, rozpiętego podłoża, to jednak w tej swojej tożsamości uchyla się „zarekwirowaniu” przez jakiś samodzielny porządek. A to oznacza: płaszczyzna obrazu w procesie oglądu reprezentuje instancję, która prze-wyższa, *transcenduje* wszelkie kroki poznawcze odniesione do treści. Płasz-

¹ Przekład za: M. Brötje, *Otto Piene: „Bronze und Gold III”, 1959*, w: *Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl, seinen Freunden und Schülern*, Bochum 1990, s. 185–190.



1. Otto Piene, *Brąz i złoto III*, 1959, złocony brąz i farba olejna na płótnie, Ruhr-Universität Bochum, Sammlung Albert Schulze Vellinghausen, fot. za: Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl seinen Freunden und Schülern, Düsseldorf 1990
1. Otto Piene, *Bronze and gold III*, 1959, golden bronze and oil on canvas, Ruhr-Universität Bochum, Sammlung Albert Schulze Vellinghausen, photograph after: Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl seinen Freunden und Schülern, Düsseldorf 1990

czynna staje się w ten sposób synonimem oglądowym transcendentnego Absolutu.

W strukturalnej budowie dzieła oba pasma horyzontalne zostają uznane pod względem funkcjonalnym za wprowadzająco-pierwotne wskazówki realizacyjne, w-prowadzające dlatego, że reprezentują genetyczne fazy przejściowe między granicami obrazu i wypełniającym centrum, dominującym polem wewnętrznego prostokąta. Wyznacznikiem tego, co genetycznie przejściowe, jest dla oka pojawienie się plastycznych wypukłości, punc, które występują początkowo uszeregowane dość luźno, następnie zaś – w polu wewnętrznym – w gęstym stłoczeniu. Jakie „znaczenie” mają te punce dla widza? Konkretnie, w ujęciu rozumowym, nie mają żadnego, ale właśnie dlatego – paradoksalnie – tym bardziej kompleksowe znaczenie posiadają w procesie oglądu. Związane jest to ze specyficznymi warunkami percepcji: przez nieustanne przesunięcia, nieregularności w dystrybucji, przez zmienne, przejściowe zaplamienia (równe „zacięniowaniom” w świetlnym medium złotej barwy), powstaje dla oka całościowe – mimo bardzo

passages between the limits of the work and its filling center, the dominant area of the inner square. The eye recognizes those genetic passages in the plastic protuberances, the punctures which first appear to be ordered rather freely, then to condense in the inner area. What is the meaning of those “punctures” for the spectator? In concrete terms of the reasonable there is none, but that is why – paradoxically – their meaning acquired in the process of seeing is even more complex. That is related to the specific conditions of perception: by incessant displacement, by the irregularity of distribution, by the changing, transitory blotting (equal to “shadowing” in the luminous medium of the golden hue), the eye receives an overall – despite the distinctness of each puncture – impression of “ungraspably” fluid, emerging and dissolving weaved structures which, as such, evade any realistic definition of their character. Consequently, those weaved structures can be approached in their unrestricted

and non-contradictory alternation: a) in terms of the objective size of the work's surface as textures made of potentially tangible and meaningless protuberances, *seen at a close distance*, b) as groups of identical "eminences" distributed on the surface of the background, when *seen from high above*, and c) as enormously distant groups of quasi-stellar points of matter, *seen from afar*. Thus, the weaved structures open for the spectator an imaginary space which virtually contains any possible form of being (from the tangible facts of here and now through the objects which – like trees at the plantation, cabins, rocks, people – have been distributed on the supporting surface similar to the Earth, and the free-floating, infinitely remote "worlds" in the outer space). If such detailed characterization of that space of imagination is for the consciousness ridiculous or absurd – because for consciousness the only "actual reality" are those plastic protuberances – in the visual experience of the I, the liberation toward the imaginary, toward "all that can be" which remains indifferent to any names, is what is essential, since only in such experience the intuitive-sensory subjective recognition of the surface as the transcendent Absolute becomes possible, and the Absolute is what encompasses *all* the plurality of being. (Also this change in calling the surface is absurd, not-to-be-grasped by consciousness!)

There is only one criterion which allows the spectator to refer the imaginary over there to his or her own existence: each single datum represents individuation in being, just as the I comprehends itself as such an individuation. In both horizontal stripes those individuations appear in rows (as in the succession of generations). Those rows run parallel to the edges of the work and because of their formal-genetic origin they present themselves as the *products* of the edges' *decomposition*: there, the temporally uniform, linear scope of the edges is translated into the directed succession of the now-points. This means that in the horizontal stripes the Absolute, as such "mute", for the first time differentiates and articulates itself in the temporal rows of individuation, in which the spectator can see him- or herself, called in its ontic pre-condition ("an individual is like a grain of sand in comparison to the enormousness of the whole, just like me").

As a result of the uniform, undulating succession of the rows of points, the square presents itself as a rapid change of the state of affairs, and by the same token as an effect of another transposition of the surface: its spread emerges here as a compressed *pro forma* and that compression expresses itself by the multiple emergence of individual beings. Thus, this area is

dobrze realizowalnej jednostkowości punc – wrażenie „nieuchwytnie”-zmiennych, tworzących się i ponownie rozplywających tkanych struktur, które jako takie wymykają się wszelkiemu realistycznemu określeniu swojego wymiaru. Wskutek tego owe tkane struktury mogą zostać ujęte w dowolnej i niesprzecznej naprzemienności: a) wychodząc od obiektywnej wielkości płaszczyzny obrazu jako *oglądane z bliska* tekstury z potencjalnie namacalnych i samych w sobie nic niemówiących wypukłych tworów; b) jako *oglądane z góry* z dużej wysokości nagromadzenia jednakowych „wzniesień”, rozdystrybuowane na płaszczyźnie tła; c) jako odsunięte na wielką odległość, *oglądane z daleka* skupiska quasi-gwiezdných punktów materii. Tkane struktury otwierają zatem widzowi przestrzeń wyobraźni, która wirtualnie zawiera *wszelką* możliwą formę bytu (od namacalnego tu oto faktu, poprzez twory, które – niczym drzewa plantacji, chaty, kamienie, ludzie – są rozdystrybuowane na dźwigającej płaszczyźnie, podobnej przez to do Ziemi, aż do swobodnie unoszących się, nieskończenie odległych „światów” w przestrzeni kosmicznej). Jeśli takie treściowe wymierzenie i uszczegółowienie tej przestrzeni wyobraźni jest dla świadomości czymś śmiesznym, absurdalnym – ponieważ dla niej „istniejącą rzeczywistością” są wyłącznie owe plastyczne wypukłości – to w przeżyciu wzrokowym Ja, *wyzwolenie* ku temu, co imaginacyjne, ku „wszystkiemu, co tylko możliwe”, a przez to obojętne wobec nazywania – jest właśnie tym, co istotowe; to w nim bowiem potwierdza się intuicyjno-wzrokowe uznanie płaszczyzny przez podmiot za transcendentny Absolut; Absolut zaś obejmuje właśnie *całą* wielość bytu. (Również ta zmiana w nazywaniu płaszczyzny jest dla świadomości nie-do-pojęcia, absurdalna!).

Istnieje tylko jedno kryterium zapewniające widzowi odniesienie tego, co wyobraźniowe tam oto, do własnej egzystencji: każda pojedyncza dana reprezentuje bytową indywiduację, podobnie jak Ja odczuwa samo siebie jako taką właśnie indywiduację. W obu pasmach horyzontalnych te indywiduacje występują w szeregach (niczym w następstwie pokoleń). Szeregi te przebiegają równoległe do krawędzi obrazu i prezentują się z uwagą na swoje formalno-genetyczne pochodzenie jako *produkty rozpadu* krawędzi: czasowo nieodróżnicowana, liniarna rozciągłość krawędzi doznaje tutaj przekładu w ukierunkowane następstwo punktów-teraz. Co znaczy: w horyzontalnych pasmach po raz pierwszy różnicuje się i artykułuje ów – sam w sobie „niemy” – Absolut w czasowych szeregach indywiduacji, w których widz może widzieć samego siebie nazwanego w swojej ontycznej pre-kondycji („jednostka niczym ziarno piasku wobec ogromu całości – zupełnie jak ja”).

Wobec równomiernego, falowego następstwa szeregów punktów pole prostokąta przedstawia się jako nagła zmiana stanu i przez to jako wynik kolejnej transpozycji płaszczyzny: jej rozciągłość jawi się tutaj jako skompresowana *pro forma*, a kompresja ta znajduje swoje ujście w zwielokrotnionym wydobywaniu się istnień

poszczególnych. Także to pole stanowi zatem rezultat transformacji Absolutu – jego lustrzaną in-wersję w ową faktycznie „niemożliwą do ogarnięcia wzrokiem” wielość bytu. Chodzi tu o najwyższy i zarazem końcowy stan stwórczej genezy, jako że jeszcze silniejsza kompresja spowodowałaby stopnienie indywiduów – zamiast przezroczystego (wobec płaszczyzny) „Stworzenia” naszym oczom jawiłaby się wówczas masa martwej materii. Ten stan ostateczny nie zawiera żadnych możliwości powrotnego ruchu ku Absolutowi jako takiemu, żadnego historycznego impulsu do znalezienia drogi powrotnej do niego. Jednak wyłania się w nim całkiem nieprzewidywany fenomen, umożliwiający Ja znalezienie drogi powrotnej mocą własnej decyzji Ja: centralne Krążenie [*Kreisung*].

Należy tutaj mówić o rzeczywistym wyłanianiu się, procesie zjawiania się, ponieważ ukazuje się nie obiektywna figura koła, ale jedynie kolisty ruch, który obejmuje znaczną część indywiduów, ujawniając się w nich, poprzez nie. Tego, co się tam odsłania, nie można zatem poznać w jego obiektywnym, własnym bycie, ale jedynie w jego woli objawienia siebie w wielości bytu. Chodzi o epifanię: ukazuje się istotowa Jednia – będąca gigantycznym powiększeniem każdej jednostkowej konkretnej indywiduacji – nie we właściwy sobie sposób, a w medium Stworzenia, które je poprzedza. Te konkretne indywidua, przez których „służebne” zaangażowanie owa Jednia się ukazuje, zostają przez to wydobyte z wielości pozostałych indywiduów. Zatem Stworzenie, w którym Ja jako istnienie poszczególne było przywołane w sposób nieskończenie zwielokrotniony, zwraca się – w ukazywaniu się Jedni – na powrót ku niej. W Krążeniu obraz przełamuje swoją dotychczasową postawę nakierowania na siebie (stopniowe zagęszczanie) i rozpoczyna frontalnie „przemawiać” do widza: Jednia ma na myśli mnie jako jednostkę. To, co się ukazuje, jest zatem zarazem dla Ja, w tożsamości: tym, w czym Absolut poprzez swoje Stworzenie zwraca się ku niemu [Ja] jako pojedynczości; – wobec „konkretnych” istnień poszczególnych jest tym, co wszechmocne, co posługuje się nimi dla zmanifestowania siebie; – w swojej nieujmowalności jest rozbłyskującym przecuciem indywiduacji najdoskonalszej z wszystkich (figura koła!); – jako odcisnięcie w Stworzeniu jest wcieleniem tego, co żywotnie-poruszone i poruszające, wiecznie odnawiającej się energii, nieskończenie krążącego czasu. To, co się ukazuje, jest w takim samym stopniu nieprzystępne, niesamowite, zniewalające przerażającą obojętnością, istniejące bez poznawalnej przyczyny [*Warum*] – *Tremendum*; w jakim jest „bliskie”, potwierdzające niczym w lustrze własne tu-bycie Ja, ewokujące wyzwalającą harmonię, przykuwającą wzrok – *Fascinsum*.

Stosownie do tego rodzaju ambiwalentnego oddziaływania Krążenia istnieją wobec niego dwa alternatywne nastawienia widzenia. Widz może się, patrząc, „zagubić” w nim, to znaczy oddać koncentrycznemu zawężaniu kręgów, aż do przypuszczalnego centrum.

a result of the Absolute's transformation as well – it is its mirror in-version into that “visually ungraspable” plurality of being. What is reached here is the supreme and ultimate state of the creative genesis, since tighter compression would result in the dissolution of the individuals – instead of the transparent (against the surface) “Creation”, we would then see only the mass of inanimate matter. That ultimate state does not allow for any return to the Absolute as such, any historical impulse to find a way back to it. Still, in that state there emerges an unpredicted phenomenon which lets the I to find such a way back thanks to the I's own decision: the central Circling [*Kreisung*].

We must speak here of real emergence, the process of appearing, since what comes up is not the objective figure of a circle but only a circular motion which encompasses a large number of the individuals, becoming visible in them and through them. Thus, whatever reveals itself there cannot be known in its objective, own being, but only in its will to reveal itself in the plurality of being. This is an epiphany: what reveals itself is an essential Unity which is a gigantic enlargement of each concrete individuation – not in its own way, but in the medium of Creation which comes before it. Those concrete individuals, thanks to whose “ancillary” engagement the Unity can be seen, are therefore extracted from the multitude of the remaining ones. Hence, Creation, in which I as an individual being was called in an infinitely multiplied way, turns – in the revelation of the Unity – back to it. In the Circling, the work overcomes its original attitude of directing upon itself (gradual condensation) and starts frontally “addressing” the spectator: the Unity means me as an individual. What it reveals is, then, for the I which is identical; it is how the Absolute by its Creation turns toward it [the I] as an individual; in respect to the “concrete” individuals it is omnipotent and uses them to manifest itself; in its ungraspability it is a nascent premonition of an individuation that is the most perfect of all (the figure of the circle!); as an impression in Creation, it is an incarnation of what is moved-to-living and moving – the eternally self-renewing energy and the infinitely circling time. What reveals itself is as much inaccessible, uncanny, captivating by its horrible indifference, and existing without a knowable cause [*Warum*] – the *Tremendum*, as it is “close”, confirming as if in the mirror the being-here of the I, evoking the liberating harmony, and attracting the eye – the *Fascinsum*.

According to such an ambivalent influence of the Circling, there are two alternative visual approaches to it. While watching, the spectator

may “get lost” in it, that is, follow the concentric narrowing of the circles till he or she reaches the probable center. One should assume that the center is identical with one (slightly enlarged) puncture. At that “here-and-now”-being, that is, false point zero the Circling comes to an end – the spectator’s gaze “glides down” in a slightly diagonal direction, crossing the area left of the center. That schematically marked and going more and more downward route confirms now, retrospectively, as it were, the breaking of the Circling into two uneven parts, each of which, together with its corresponding outer area, is connected with one of the compartments of the area. Overemphasizing the right hand compartment calls for the emergence of a small dark formation in the right bottom part, which penetrates into the compartment, seemingly supporting it, but the spectator’s gaze is brought from it to the outside by the horizontal stripe. Thus, the violation of the equipoise of Creation leads – breaking away from the self-forgetting “blind” search for the innermost interior of the Circling [*das Innerste der Kreisung*] – to its degeneration and per-version [*Per-vertierung*] of the (gradual) emanation from the Absolute.

In the case of the former bias of seeing, “searching for the premises” and *therefore* retrospectively projected on that dual division, the spectator loses the frontal attuning which is otherwise required by his/her position, and the “justification of his/her location” in respect to the Unity of Circling [*das Eine der Kreisung*]. If the spectator wants to find that attuning again and keep it as binding, s/he must decide to adopt an alternative bias of seeing: s/he must “in-take” [*ent-nemhen*] from the Circling an encouragement to fix his/her concrete Here-and-Now-Standing in front of the work, to establish identity in his/her inner vertical axis. That encouragement is potentially inherent in the *holistic* order of the Circling, since it can be grasped visually only as the diameter – as an ideal line – revolving around the center (only an imaginary one!) around *all* the possible locations, including also a vertical one. If that revolving diameter includes in a reduced variant the *dominant horizontal spread* of the aforementioned area of “Creation”, then, according to the all-directionality of the Circling – the spectator, in the process of legitimate compensation in respect to that (horizontal axis), may in-take from the Circling – also as a sort of extrapolation – the *dominant vertical* value (the axis of the basis) of his/her own body, which is then opposed to the visual area. That balancing fixing of the axis – which can only be postulated as long as one trusts the absolute justice of the Circling between

Należy przy tym założyć identyczność centrum z jedną (nieznacznie powiększoną) punkcą. W tym bytowo-„do-czesnym”, to znaczy zafałszowanym punkcie zero Krążenie ustaje – spojrzenie „ześlizguje się” w lekko skośny tor, przecinający pole na lewo od centrum. Ten zaznaczony schematycznie, coraz wyraźniejszy ku dołowi tor potwierdza teraz, niejako wstecznie, rozłam Krążenia na dwie nierówne części, z których każda wraz z odpowiadającym jej zewnętrznym obszarem złączona jest z jednym z kompartymentów pola. Przeciążenie prawego kompartymentu domaga się zaistnienia małej ciemnej formacji po prawej u dołu, która wnika w ów kompartyment, pozornie go podpierając, od której jednak spojrzenie jest wyprowadzane poprzez horyzontalne pasmo na zewnątrz. Tak więc zaburzenie równowagi Stworzenia prowadzi – wyłamując się z zapominającego o sobie samym, „ślepego” poszukiwania absolutnego wnętrza Krążenia [*das Innerste der Kreisung*] – do zwyrodnienia, wy-naturzenia [*Per-vertierung*] (stopniowej) emanacji Stworzenia z Absolutu.

W przypadku tego pierwszego nastawienia widzenia, „dociekającego przesłanek” i *dlatego* wstecznie projektowanego na ów dwupodział, widz traci wymagane przez swoją pozycję frontalne zestrojenie, traci „usprawiedliwienie swojego położenia” wobec Jedni-Krążenia [*das Eine der Kreisung*]. Jeżeli chciałby ponownie odnaleźć owo zestrojenie i utrzymać je odtąd jako wiążące, musi zdecydować się na alternatywne nastawienie widzenia: musi „po-brać” [*ent-nemhen*] od Krążenia zachętę do umocowania swojego konkretnego tu-otostania przed obrazem, do ustanowienia tożsamości w swojej wewnętrznej osi wertykalnej. Ta zachęta dla widza zawarta jest potencjalnie w *całościowym* układzie Krążenia, bowiem daje się ono wizualnie uchwycić tylko w ten sposób, że średnica – jako linia idealna – porusza się obrotowo wokół centrum (pozostającego teraz w sferze imaginalnej!) przez *wszystkie* możliwe pozycje, a więc również wertykalną. Jeśli w tej obracającej się średnicy zawarta jest w sposób zredukowany *dominująca rozciągłość horyzontalna* danego uprzednio pola „Stworzenia”, to – zgodnie z *pankierunkowością* Krążenia – widz w procesie uprawnionej kompensacji wobec tamtej (osi horyzontalnej) może pobrać z Krążenia – również na zasadzie przedłużenia – *dominującą wertykalną* wartość (oś postawy) własnego ciała, którą następnie przeciwstawia polu obrazowemu. To wyrównujące umocowanie osi – które może być jedynie postulowane w zawierzeniu absolutnej sprawiedliwości Krążenia między Stworzeniem i Ja – doświadcza natychmiastowego potwierdzenia swojej logiczno-obrazowej „stosowności” przez to, że teraz, z perspektywy owego wyrównania, właściwego znaczenia nabierają oba pasma wertykalne. „Równowaga Stworzenia” pozostaje zachowana, narusza ją jednak ustanowienie równowagi wobec Absolutu. (Jest jasne, że symetryczny balans między Krążeniem i pasmami wertykalnymi zapewniony zostaje jedynie przez wprowadzenie osi ciała jako statycznej koordynaty pośredniczącej).

Wertykalne pasma wyrażają unicestwienie Stworzenia. Posiadają przez to dla widza wartość nieubłaganego przecięcia: jeśli przyjmuje on je jako otwierające wskazania dla swojego własnego, konkretnego wejścia-w-czas (od lewej lub od prawej naprzód), to musi uznać ich nicującą pustkę za moment dla siebie *wiążący*. Temu zaś twardo przeciwstawia się owa zamykająca się do wewnątrz płaszczyzna; nieubłaganość Absolutu umożliwia uświadomienie sobie radykalnej niezgadnialności własnej, przemijającej egzystencji w wymiarze czasowym („z nicości przychodzę – do nicości zmierzam”) z ciągłym trwaniem całości Stworzenia. Jedyńm, co niewzruszenie obowiązuje w stosunku do obu, jest misterium Krążenia.

Przełożył Mariusz Bryl

Creation and I – immediately experiences its logico-visual “appropriateness”, since now, in the perspective of that balancing, both vertical stripes acquire their proper meaning. The “Equipoise of Creation” remains intact, but it has been violated by the balance in respect to the Absolute. (Clearly, the symmetrical balance of the Circling and the vertical stripes has been ensured only by introducing the axis of the body as a static mediating coordinate.) The vertical stripes express the annihilation of Creation. Hence, their value for the spectator is that of the cutting Insistence: if s/he accepts it as an opening instruction how to achieve his/her own entrance-into-time (from the left or from the right ahead), then s/he must acknowledge their annihilating emptiness as an individual *binding* moment. This is, however, adamantly opposed by the surface which closes from the inside; the implacability of the Absolute makes it possible to realize the radical impossibility to adjust one’s transitory existence in time (“from nothingness I come – to nothingness I go”) with the continuous duration of Creation as a whole. It is only the mystery of Circling which binds both as a hard-and-fast rule.

Translated by Marek Wilczyński