

Nr 4/2007

Krajobraz rzeźbiony barwą i światłem
Landscape Shaped with Colour and Light

ARCHITEKTURA KRAJOBRAZU

Krajobraz nieprzypadkowo pojawia się jako temat sztuk plastycznych – malarstwa, fotografii czy filmu. Śledząc historię sztuki napotyka się wielu sławnych pejzażystów, których dzieła fascynują publiczność tak dawniej jak i dziś. Zgodnie ze stylami panującymi w sztuce pejzaże przybierały różne formy od jasnych, słonecznych scen sentymentalnych po tajemnicze i mroczne wizje romantyczne. Pejzaż impresjonistyczny był pełen wielorakich barw i migoczących plam, przy czym światło pełniło priorytetową rolę w obrazie. Późniejsi postimpresjoniści i fowiści używali kolorów niezgodnych z kolorem lokalnym, nie kopiowali realistycznie natury, stosowali deformacje, a pejzaż służył im do wyrażania żywiołowych uczuć i emocji. Inne idee wyznawali malarze konstruktywiści – pejzaż był tu tylko osnową do budowania z góry powziętej chłodnej koncepcji dzieła.

Człowiek nie tylko czerpie inspirację z krajobrazu, ale i sam go przeistacza. W otaczającym nas krajobrazie kulturowym udział elementów antropogenicznych jest dominujący, prawie każdy skrawek ziemi nosi piętno ludzkiej działalności. Na przykład w architekturze barwne elewacje domów, iluminacje budowli mogą asymilować się z otoczeniem lub stanowić interesujące kontrasty. Nowe kształty obiektów tworzonych przez człowieka zmieniają krajobraz i wpływają na jego percepcję.

Kolegium redakcyjne

Landscape does not appear by chance as a subject of art – painting, photography or film. Following the history of art we can notice many famous landscapists whose creations fascinate the public now as they did before. According to styles ruling the art, landscapes took various forms from light, sunny sentimental scenes to dark and mysterious romantic visions. Impressionistic landscape was full of various colours and tingling spots, and the light played a major role in a picture. Next postimpressionists and fauvists used colours not in accordance with local colour, did not copy the realistic nature, used deformations, and landscape was used by them to express lively feelings and emotions. Constructivists expressed other ideas – landscape here was only a canvas for building the previously stated cold conception of the work.

Man not only gains inspiration from landscape but also he transforms it. In the cultural landscape surrounding us, participation of anthropogenic elements is dominant, almost every piece of land carries a mark of human actions. For instance in architecture, colourful elevations of houses, building lights can assimilate with surroundings or create interesting contrasts. New shapes of objects created by men change the landscape and influence its perception.

Editorial Board

Okładka: Przestrzeń w krajobrazie – impresje
Praca studencka na kierunku Architektura Krajobrazu
Uniwersytet Przyrodniczy we Wrocławiu

Cover: The space in the Landscape – impression
Students' work of Faculty Landscape Architecture
Wrocław University of Environmental and Life Sciences

Toruń. Widok na Bulwar Filadelfijski
Fot. R. Gubańska

Toruń. A view of Filadelfijski Bulwar



PROBLEMY		PROBLEMS	
☛ Odczuwanie palety barw – czyli słońce włada krajobrazem	4 <i>Włodzimierz Dreszer</i>	Palette of Colours – the Sun Rules the Landscape	☛
☛ Spojrzenie na barwę, światło i ruch we współczesnym malarstwie krajobrazu	9 <i>Anna Borcz</i>	A View of Colour, Light and Movement in Modern Landscape Painting	☛
☛ Pejzaż jako synteza miejsca w odczuciu artysty malarza	18 <i>Adam Wojciech Bagiński</i>	Landscape as the synthesis of a place in the feelings of a painter	☛
☛ Przestrzeń zgeometryzowana krajobrazu	22 <i>Piotr Winskowski</i>	Geometrized Space of the Landscape	☛
PREZENTACJE		PRESENTATIONS	
☛ Światło jako element integrujący kompozycję krajobrazu	35 <i>Leszek Maługa</i>	The Light as an Element of Integration of Landscape Composition	☛
☛ Studenckie projekty iluminacji wybranych budynków w Głogowie	44 <i>Jerzy Potyrała, Aleksandra Brodziak</i>	Students' Projects of Illumination of the Chosen Buildings in Głogów	☛
☛ Barwa a architektura – percepcja barwy, elementy kompozycji koloru	54 <i>Małgorzata Bąkowska</i>	Colour and Architecture – Colour Perception, Details of Colour Composition	☛
TWORZYWO		MATERIALS	
☛ Kolor jako czynnik kształtujący przestrzeń wiejską Ziemi Kłodzkiej	64 <i>Anna Cała</i>	Colour as a Factor Shaping the Rural Space of Kłodzko Land	☛
FORUM		FORUM	
☛ Za światłem na granicy dwóch światów we wnętrzach barokowych kościołów śląskich	69 <i>Bogna Ludwig</i>	Following the Light – at the Border of Two Worlds, in Baroque Interiors of Silesian Churches	☛
Streszczenia angielskie	79	Summaries	

Odczuwanie palety barw - czyli słońce włada krajobrazem

Włodzimierz Dreszer

Palette of
Colours - the
Sun Rules the
Landscape



Najpiękniejszym, co możemy przeżyć, jest tajemnica. Jest to podstawowe odczucie stojące u kolebki prawdziwej sztuki i nauki. Ten, kto tego nie ma i nie potrafi się już dziwić i zdumiewać, jest, że tak powiem, martwy i ma wygasłe oczy.

Albert Einstein – *Pisma filozoficzne* – IFiS PAN 1999 r.

Śnieg jest błękitny, trawa czerwona, niebo srebrzyste, morze faluje złotem.

Barwa i światło jest w nas.

BIAŁY – {CZERWONY +
POMARAŃCZOWY + ŻÓŁTY +
BŁĘKIT + FIOLET} = ZIELONY

NIEBIESKI + ŻÓŁTY = ZIELONY

czyli słońce włada krajobrazem

Nad nami czarne obłe plamy. Między głęboką i jeszcze głębszą czernią „świecą” granatowe szczeliny – otchłani kosmosu i kilka „zawieszonych gwiazd”.

Niżej prawie niewidoczna linia pozwala domyślać się horyzontu.

Pod nami gęsta oleista czarna toń i spłaszczony, malowany czerniami świat wokół.

Nagle, bez widocznego powodu pojawia się złota smuga. Świetlisty warkocz łączy oko z maleńkim punktem sodowej lampy. Świat ujawnia swą wymiarowość. Potok złota drży i rozprasza się na zmarszczonej powierzchni, po czym zwartym walcem zagłębia się w toń.

Płyniemy złotą strugą. W czerni, rysuje się linia kładki i mały hangar przystani.

Czernie ciepłe, czernie chłodne, matowe, lub błyszczące i głęboki chłodny bezmiar nieba.

Noc -
achromatyczne,
pozbawione detalu
syntezy krajobrazowe

Night - achromatic, detail
-less landscape synthesis

Syntezy stymulują myśl, skłaniają do refleksji. Widzimy mniej, lecz dostrzegamy więcej i odczuwamy mocniej. Ograniczony zakres widzenia uruchamia wyobraźnię i pozwala spojrzeć w siebie. Niedostępne oku przestrzenie wypełniają myśli, odczucia i emocje.

Światło ognia lub żarówki wydobywa z syntezy fragment ukrytego otoczenia – świadectwo istnienia tego, co niedostępne oku – istnieje tylko w naszej pamięci. Ten „komentarz” staje się rodzajem cytatu, który w tym kontekście nabiera innych znaczeń. Migotliwość i barwa światła zmieniają lokalny kolor, „przerysowany”, ostry światłocień pulsuje do granic rozproszenia światła.

„Wywołany kadr” skupia uwagę i wyróżnia formy wydobyte z czerni. Nieznaczący szczegół w przestrzeni percepcyjnej dnia staje się teraz głównym elementem naszego przeżycia. Rodzi się synteza z nasyconą emocjonalnie narracją – opowiada-

nie o detalu. Podświetlanie powołuje nowe treści i stwarza inną sytuację.

Źródło światła w krajobrazie jest jednym z najważniejszych elementów warsztatu projektowego. Podobnie jak w sztukach teatralnych i filmowych światło w rękach artysty staje się narzędziem wyzwającym głębokie emocje, przeżycia i doświadczenia.

Lubię pracować w nocy – ja, oświetlony prostokąt deski kreślarskiej i... problem do rozwiązania. Odczuwam obecność ciszy akustycznej i wizualnej, tej ciszy, która z chaosu wyzwala skupienie. Lubię ten czas, kiedy myśl staje się jaśniejsza a idea bardziej klarowna.

Nagrodą za nieprzespaną noc jest zawsze udział w misterium przebudzenia świata.

Wychodzę z pracowni do ogrodu.

Pierwszy ptasi dźwięk i brzask – magiczne dotknięcie światła – zapowiedź słońca, które za chwilę ukaże się nad horyzontem.

Czas i kosmiczny ruch stają się dostępne wszystkim zmysłom.

Jak w ciemni fotograficznej na tle wysrebrzającego się nieba pojawiają się kolejno nowe strzeliste, faliste, obłe i strzępiaste kształty. Jeszcze płaskie są postacie drzew obwiedzione rozedrganym konturem i podziurawione srebrem nieba.

Po chwili plamy się dzielą, dostrzegam coraz więcej detali, plamy rozdrabniają się i wypełniają liśćmi. Formy „wychodzą z czerni”, wybarwiają się kolejne plany przestrzeni.

Z początku ciężki walorem kolor, stopniowo rozjaśnia się i nabiera soczystości.

Białe niebo nasycza się błękitem. Światłocień zamienia płaską grafikę plam – w bryły. Ujawniają się cztery wymiary, dynamicznej rzeczywistości. Każde ugięcie formy, struktura materii, rysunek, faktura powierzchni, refleksy, temperatura, jasność i nasycenie światła – modelują tę samą barwę w niezliczonej ilości kombinacji.

Nie ma gładkich, „martwych” powierzchni. Liść, źdźbło trawy, struktura ziemi i kora drzew pulsują energią światła i koloru. Oddalamy się – źdźbła splatają się w łany, liść w bryły koron, a ziarna tworzą plażę. Zbiory budują nową materię. Całości utkane z drobin kształtują dywany prostokątnych łanów i swobodnych plam zarośli z rytmem drzew nанизanych na polne drogi, miedze i rowy melioracyjne. Kolor blisko i kolor daleko – powietrze filtruje światłem i wyznacza w przestrzeni kolorystyczną perspektywę.

Wiosna – zieleń obok zieleni, wtopiona w zieleń nabrzmiałą zielonym dźwiękiem, płynących soków i zielonym zapachem. Latem zieleń dojrzewa – znacznie cieplejsza towarzyszy kwitnącej łące, dojrzewającym owocom, wysrebrzanym i wyłaczanym zbożom. Później odślaniane lemieszem ochry, ugry, brązy i ciężkie brunaty idą w parze z wybarwieniami cytrynowych i chromowych żółci, czerwieni, rdzawych brązów, a w Tatrach bukami

płoną regle. „Słońce coraz bliższe ziemi” zmienia kąt. Atmosfera filtruje fale elektromagnetyczne na dłuższym odcinku i zatrzymuje więcej „błękitnych częstotliwości”. Takie światło czyni żółć złotą a rdzawą czerwień płomienną. Potem krajobraz „prześwieśla się” by o poranku objawić się bielą w bieli. Z białego żywiołu wyłania się rysunek pni wraz z pajęczyną grubych i cienkich kresek znaczonych gałęziami.

Fantastyczne jest bogactwo i harmonia zwartej dynamicznej palety. Jej walory percepcyjne rozszerzają zjawiska efemeryczne – wiatry, opady, chmury i mgły, szron i szadź.

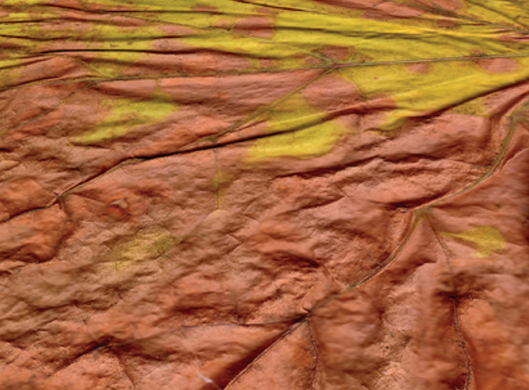
W takim świetle i w takim krajobrazie rodziła się i dojrzewała nasza kultura związana z określoną wrażliwością i psychicznymi cechami charakteru.

Ulotność warunków percepcyjnych sprawia, że o każdej porze i w każdej chwili mamy szansę na dokonanie nowych spostrzeżeń, odkryć i doświadczenie nowych przeżyć.

Mamy szansę, ponieważ nie zawsze „dostrzegamy to, co widzimy”.

Niemniej otoczenie kształtuje nas niezależnie od uświadomień.

Siłą sprawczą słońca i ukształtowanego światłem krajobrazu ujawnia porównanie kultur oraz znamion mentalnych, a nawet fizycznych społeczności z różnych regionów świata. Racjonalna, skupiona, wstrzemięźliwość Skandynawii – otwarte, impulsywne, nasycone światłem



kultury południa Europy – żywiółowa, magiczna ekspresja ludów spod równikowego słońca – medytacyjne, uduchowione tajemnicą bytu kultury bliskiej i dalekiej Azji – buchające feerią barw i emocji kultury tropikalnych lasów, oszczędna i lapidarna funkcjonalność nomadów z mongolskich stepów i afrykańskiej pustyni.

O tym jak różne są odczucia znaczeń i wartości barw w różnych kulturach świadczy fakt, że maszyny eksportowane niegdyś do Środkowej Ameryki musiały być inaczej malowane. Czerwień w tych kulturach nie leżała w obrębie naturalnego kodu kolorów ostrzegających.

Światło powołuje kolor i rzeźbi przestrzeń

Light brings the colour into being and sculptures the space

Świat „dzieje się” między strukturami materii i niezwykłą „fałdą” przemierzającą kosmos z niezwykłą prędkością.

Widmo tej „fałdy” w przedziale 380-780 nm. nazywamy światłem. („Dzieje się”, ponieważ zgodnie z obecnymi poglądami fizyków cząstki elementarne nie są niczym innym, jak zagęszczeniami pola elektromagnetycznego).

Ta wąska część fali posiada decydujący wpływ na jakość, barwę

i rzeźbę materii oraz warunki ludzkiego postrzegania rzeczywistości.

Wszechświat widzimy i poznajemy za pośrednictwem zmysłów. Ich zakres percepcyjny uwarunkowany jest skalą mierzoną w stosunku do mikro- i makrokosmosu.

Fizyka kwantowa precyzyjnie wyjaśnia zasady oddziaływania światła i materii oraz wpływ tych procesów na percepcję otaczającego nas świata.

Wiemy, że zmiany energetyczne atomów wynikają z absorpcji fotonów światła. Określono częstotliwości rezonansowe oraz widma energetyczne atomów i cząsteczek. Znany procesy wprowadzające atomy w stan wzbudzenia, rozumiemy selektywną absorpcję i emisję określonych częstotliwości widma światła widzialnego.

Wiemy zatem dlaczego powietrze jest przezroczyste, papier biały, liść zielony, czerwona róża i czarna tablica w szkolnej klasie.

Woda jest bezbarwna i transparentna, ponieważ cząsteczka H_2O posiada częstotliwość rezonansową w podczerwieni i nadfiolecie, nie ma natomiast rezonansów w obszarze częstotliwości widzialnych. Mimo to wodę głębokich mórz widzimy w błękitnych zieleniach, ponieważ rezonanse wody w podczerwieni są tak silne, iż obejmują absorpcją część widzialnego widma z obszaru czerwieni. (Procesy częściowej absorpcji, załamania i odbicia odpowiedzialne są np. za błękit lub płomienną czerwień nieba).

Natomiast biel śniegu jest wynikiem wielokrotnego, wielokierunkowego i nieselektywnego odbicia światła od ścian kryształków lodu, jeżeli odbicia byłoby uporządkowane i równoległe to śnieg byłby zwierciadłem podobnie jak toń wody.

Biochemia wyjaśnia zasadę zamiany fizycznej energii światła na energię chemiczną i odwrotnie.

Zatem znamy odpowiedź na pytania:

- ❖ Co wpłynęło na to, że ziemskie rośliny wybrały chlorofil reemitujący selektywnie zieleń?
- ❖ Dlaczego rośliny innych planet w innych warunkach świetlnych mogłyby mieć kolor żółty, czerwony, niebieski, a nawet czarny?
- ❖ Jaką rolę odgrywają karotenoidy?
- ❖ Co się dzieje gdy lucyferyna katalizowana enzymem lucyferazy ulega utlenianiu?

Astronomowie wytłumaczyli nam, dlaczego mamy pory roku, jak zmieniłyby się krajobraz gdyby oś obrotu ziemi była prostopadła lub równoległa do płaszczyzny ekliptyki.

Ekolodzy mówią, że ekosystem to system ścisły, który funkcjonuje bardzo precyzyjnie a wpływ światła na jego rozwój jest nie tylko sumą oddziaływań na elementy składowe, lecz stanowi czynnik sterujący harmonijnym rozwojem i funkcjonowaniem całości.

Psychofizjologia tłumaczy budowę i funkcjonowanie aparatu wzrokowego i wzrokowej percepcji

oraz przebieg procesów widzenia fotopowego, mezopowego i skotopowego.

Psycholodzy bez trudu udowodniła, że ostra czerwień działa podniecająco, a błękit uspokajająco.

Interdyscyplinarna teoria barw tłumaczy powstawanie subiektywnych wrażeń barwnych u człowieka i wyjaśnia zasady syntezy addytywnej oraz substraktywne mieszanie barw. Jednocześnie kolor traktowany jest tutaj jako obiektywna wartość, którą można zmierzyć i zapisać w postaci liczbowej. Ponadto w obrębie teorii barw opracowuje się systematyki barw adresowane do przemysłu i mediów.

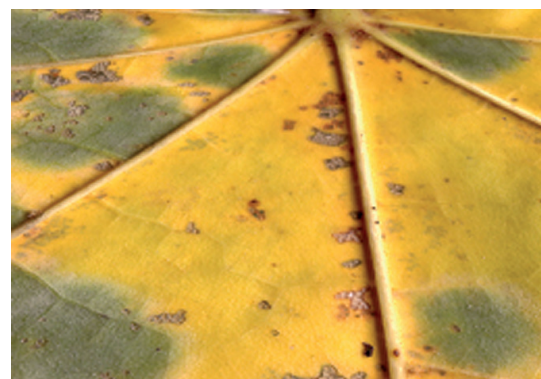
Dla nauki kolor jest obiektywnie istniejącą, mierzalną wartością, dla której zostały określone i zdefiniowane procesy wywołujące osobliwości tego zjawiska.

Nauka wie, ponieważ dla nauki oko jest receptorem.

Sztuka nie wie, ponieważ dla sztuki oko jest teatrem.

Ludzkie doświadczenie światła i barwy jest zatem domeną wrażliwości i niedefiniowalnych „wewnętrznych wibracji”.

Sztuka „łowi” światło, barwy i formy w ciągłym poszukiwaniu i odkrywaniu nowych wartości. Stanowią one niezbędny element umożliwiający konstruowanie para-



dygmatów indywidualnej wypowiedzi artystycznej.

Sztuka jest antytezą standardu, jest ciągłym poszukiwaniem możliwości dla indywidualnej wypowiedzi artystycznej. Przekazywane treści muszą być formułowane w języku współczesnym (nie historycznym), w języku, który „uniesie” problemy związane z współczesną cywilizacją i kulturą.

Słońce organizuje i porządkuje przestrzeń krajobrazu.

Twórca (malarz, projektant, rzeźbiarz, instalator) porządkuje wybrane elementy świata oraz przypisuje im określone wartości i znaczenia. Struktura uformowanej przestrzeni stanowi warstwę semiotyczną. Na tej konstrukcji kształtowana jest warstwa aksjologiczna, która stanowi treść zakodowanego przekazu.

Przestrzeń, światło, kolor i forma stają się medium transmitującym subiektywne idee wyprowadzone z indywidualnej refleksji dotyczącej współczesnego rozumienia świata, religii, filozofii lub obserwacji dotyczących kondycji rodzaju ludzkiego. Wypowiedź skierowana jest do człowieka, do jego zasobów intelektualnych i duchowych. Przekaz niesie odbiorcy szansę odkrywania w sobie doznań, przeżyć i refleksji dotychczas niedoświadczonych.

Odkrywanie tajemnic ludzkiej duszy jest procesem bez końca. Zawsze odkrywa się tylko pewne „oblicze prawdy o ludzkim świecie”.

Jeśli uważnie prześledzimy historię sztuki i kultury material-

nej odkryjemy szereg pozornych sprzeczności.

1. Stwierdzimy, że ta część działalności artystycznej, która otwiera swoją epokę, swój czas rzadko spotykała się z akceptacją współczesnych.

(W Kaplicy Sykstyńskiej usłyszymy kłótnie Michała Anioła z Papieżem Juliuszem II, w amsterdamskim ratuszu ostry spór między Rembrandtem i wpływowymi członkami rady miejskiej, w Paryżu zobaczymy bunt odrzuconych impresjonistów, w warszawskiej „Zachęcie” oglądamy grubą księgę wpisów z pierwszej wystawy Hasióra, w której zwiedzający obsypują autora wszystkimi możliwymi do wymyślenia inwektywami. Dziś są to ikony swego czasu).

2. Odkryjemy szereg złożonych związków między stanem ducha, wiedzy i rodzących się idei a sposobem rozumienia i postrzegania i interpretacją świata.

3. Dostrzeżemy jak bardzo życie intelektualne i duchowe człowieka oraz jego dokonania wynikały z ciągłego poznawania, abstrahowania i interpretacji otaczającego krajobrazu kreowanego przez światło i wyznaczanego barwą.

(Nasycony światłem kolor architektury malarstwa włoskiego renesansu i mistrza ograniczonej palety- Tyccjana, żywiołowy kolor Veronese’a i manieryzmu, kontrastowy, gorący kolor architektury barokowej i żywiczne brązy Rembrandta z wewnętrznym światłem, subtelny kolor

mistrza światła Vermeera, lokalny kolor Courbet’a, impresjoniści, którzy „zgarnęli i wrzucili do oka” wszystkie kolory tęczy, gwałtowne żółcie van Gogha, czerwone trawy fowistów, racjonalny kolor Mondriana i Malewicza. Każde dostrzeżenie i każda interpretacja barw krajobrazu jest uprawniona, jeśli służy artykulacji przesłania, wyrażeniu myśli, odczucia lub idei).

Człowiek – dziecko ziemi opowiada swój świat.

Opowiada, co poznał i rozumie, czego poznać nie zdołał i tylko przeczuwa, co jest udziałem jego odczuć i przeżyć wśród krętych ścieżek dążenia do doskonałości ducha i umysłu.

Fotografie i obrazy wykonał autor.

Photographs and pictures by author.

Włodzimierz Dreszer

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu
Academy of Fine Arts in Poznań

Pogórze (olej na płótnie), różnice kolorów
zależnie od planów

Pogórze (oil on canvas), colour differences
according to plans

Spojrzenie na barwę, światło i ruch we współczesnym malarstwie krajobrazu

Anna Borcz

A View of Colour,
Light and Movement
in Modern
Landscape Painting



Pejzaż jako temat obrazu

Landscape as the Subject of
a Painting

Pejzaż jako samodzielny temat malarski pojawił się ponad trzysta lat temu. Wcześniej stanowił tylko tło dla scen mitologicznych, religijnych, batalistycznych oraz portretów. Szczególnie okres XVIII wieku obfitował w sceny rodzajowe w otoczeniu parków i ogrodów tworzone przez świetnych malarzy francuskich, włoskich i angielskich. Bawiące się niewielkie postacie zostają oświetlone przez ciepłe plamki słoneczne spomiędzy gałęzi bogatych drzew. Fragmenty architektury ogrodowej spowijają kwiaty i krzewy. Inny charakter mają obrazy XIX-wiecznego niemieckiego malarza C. D. Fredricha. Tajemnicze postacie stojące na skałach przy świetle księżyca lub wśród ruin na tle romantycznej i mrocznej przyrody.

Już w malarstwie Niderlandów okresu baroku pojawiają się krajobrazy morskie z płynącymi żaglowcami, gdzie mistrzowsko namalowane niebo i chmury zajmują dwie trzecie powierzchni płótna, a tylko jedną trzecią morze. Okres sentymentalizmu i romantyzmu, z twórcami takimi jak J. Turner, J. H. Fragonard i F. Boucher, otworzył drogę artystom impresjonizmu w dostrzeżeniu priorytetowej roli niuansów światła i koloru w obrazie nad kształtem i formą rysunku.

Jednak to Leonardo da Vinci jako pierwszy pisał w traktacie o malarstwie o tzw. perspektywie powietrznej. Gdy patrzymy na daleki krajobraz możemy dostrzec, że dalsze plany są przeniebieszczone i rozmyte, inaczej niż drzewa, postacie i domy znajdujące się bliżej obserwatora. Postrzegamy je w ciepłych kolorach i rozróżniamy wyraźnie ich detale i kontury. Szczególnie jest to charakterystyczne dla krajobrazu górskiego, gdzie góry na dalszych planach przybierają kolory fioletów, błękitów i szarości. Gdybyśmy do



Droga (akwarela, tusz), postacie na różnych planach krajobrazu

A road (water colour, ink), characters in various grounds of a landscape

światła białego w optyce. Natomiast pozostałe barwy zostają „odkryte” już spontanicznie. Intuicyjnie czuję, że np. nasyciona czerwień wymaga przeciwwagi szarego błękitu i umbry w *Jarzębinach*.

W pracy pt. *Maszty* zachodzi kierunek odwrotny. Zrazu przypadkowo budowane „płytki” barwne (w gamie błękitów) o zróżnicowanym nasyceniu, temperaturze i jasności na drodze inicjują złoty ugier i pochodne oranżów w górnej partii obrazu.

Ten rodzaj koloru „żółto-czerwony” sytuuje się pośrodku między fioletem i żółcieniem w rodzinie idei barw przedstawionej przez Rudolfa Arnheima w *Sztuce i percepcji wzrokowej*. Podobnie kolor zielony ze środkowej części mojego obrazu. Jednak „żółto-niebieski” jest po „stronie przeciwnej” rodziny idei barw chromatycznych aniżeli ten pierwszy wspomniany wyżej „żółto-czerwony”.

Probleмами jakości barwnych według z góry przypisanej reguły zajmował się również J. W. Goethe, a następnie W. Itten oraz I. Witkacy. Paweł Taranczewski w swojej pracy pt. *O płaszczyźnie obrazu* zauważa: *Właściwie nie malujemy farbami ani barwami, lecz e n e r g i a m i, które z tymi farbami i ich jakościami barwnymi się wiążą, że barwa, której energia nie została ujawniona (...) nie działa (...), w tym obrazie nie istnieje*¹. Staram się uruchomić tę energię za pomocą różnych koncepcji barwnych. W niektórych obrazach, jak we



Jarzębina (olej na płótnie), dwie barwy dopełniające zieleni-czerwień

A rowan tree (oil on canvas), two complementing colours, green and red

nich podeszli okazałoby się, że mają takie same cieplejsze kolory jak te widziane z przodu, a rozmycie barw powodują nakładające się warstwy powietrza. Ukazują to obrazy autorki, tj. *Pogórze* oraz *Droga*.

Kolor wywołujący ekspresję malarską

Colour which gives the painter expression

Zestawienia kolorów dopełniających przekazujące „energie barwne”

Sets of complementary colours which transmit „colourful energy”

Koncepcja kompozycji na płótnie, wielkości barwnych plam mają wpływ na tworzenie ruchu w obrazie. W swoich obrazach *Jarzębina* i *Wiatr* zestawiam pary dopełniających barw czerwień–zielen, żółcień–fiolet, w akwreli pt. *Windsurfing* oranż z odcieniem błękitu zgodnie z intelektualną wiedzą na temat widma



Wiatr (olej na płótnie), barwy dopełniające fiolet-żółcień

Wind (oil on canvas), complementing colours, purple – yellow

Windsurfing (akwarela, tusz),
zestawienie oranżów i błękitów

Windsurfing (water colour, ink),
orange-azure set



wspomnianym wcześniej *Windsurfingu* oraz pejzażu olejnym pt. *Park nocą* stosuję wszystkie trzy barwy elementarne w oddalonych od siebie partiach obrazu. Oko ludzkie jest tak zbudowane, że intuicyjnie wychwytuje podobne kolory w różnych miejscach płótna i stara się je kompletować.

W innych pracach, takich jak *Trójkąty* energią barwną buduję z konfiguracji wyselekcjonowanych kolorów pochodnych. Obrazy takie jak wspomniane wyżej *Maszy* skupiają się głównie na niuansach odcieni i temperaturze barw podobnych jakościowo.

Warto w tym miejscu wspomnieć o dwóch drogach oddziaływania mojego malarstwa na intuicję widza. Pierwsza jest to malarstwo *alla prima*, gdzie Odbiorca faktycznie odczytuje moją rzeczywistość spontaniczność jako Nadawcy dzieła. Druga – to wywoływanie wrażenia przypadkowości i lekkości kładzenia farby „od pierwszego uderzenia”, mimo wielokrotnego warstwowego jej nakładania w różnych kolorach (głównie, aby oddać charakter światła w naturze). Podobnie dzieje się w przypadku formy i kompozycji obrazu, wtedy Autor zachowuje postawę konceptualną, a Widz postrzega je na zasadzie spontaniczności.

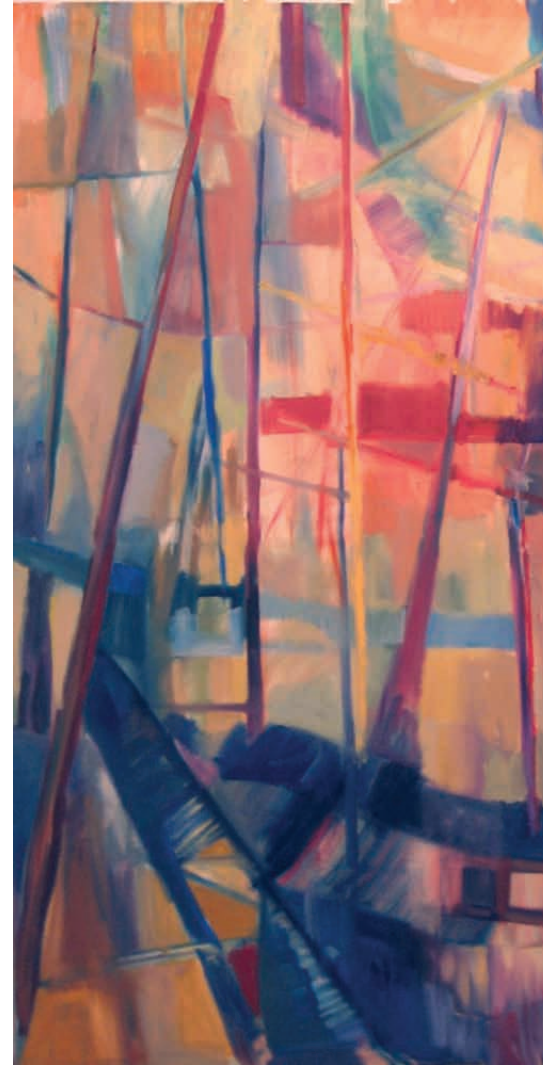
Jednak są też obrazy, przy których stosuję zabieg odwrotny odwołując się do odbiorcy Poszukującego, z góry powziętej koncepcji dzieła.

Kontrast a asymilacja

Contrast and assimilation

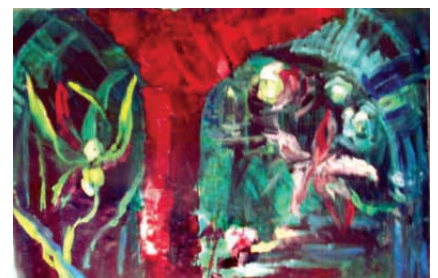
W realizacji zamysłu ukazania fragmentu krajobrazu pomocne jest zastosowanie wyraźnych kontrastów, charakterystycznych dla mojego malarstwa.

Różnicowanie kolorów między dużymi obszarami malowidła, niechęć do tego, co z góry obmyślane i wszelkich formuł, priorytetową rolę emocji możemy obserwować na przykładzie malarstwa tzw. Szkoły Nowojorskiej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oraz *action painting* (malarstwa gestu) w USA i tasyzmu w Europie. Podobnie w poprzednim stuleciu V. van Gogh szokował publiczność zestawieniami dużych, ostrych plam oraz przedstawianiem w nienaturalnych kolorach drzew, pola ze zbożem, wiejskiej drogi, domów czy nieba. W XX wieku P. Mondrian w swoich abstrakcjach nie różnicował barw temperaturowo, ale działał na zasadzie ostrych granic między kolorami. Bliska jest mi idea fowistów. W swoich obrazach również nie posługują się naturalnymi kolorami. Malarstwo fowistów (czyli „dzikich bestii” jak ich nazywali krytycy) charakteryzowała deformacja, nasycone kolory, często o zdecydowanych kontrastach i uproszczonych formach ludzi i pejzażu. Przedstawiane przeze mnie elementy krajobrazu nie są realistyczne czy naturalistyczne, ale mają za pomocą koloru lub ostrych konturów



Maszy (olej na płótnie), w górnej partii zastosowanie barw znajdujących się pomiędzy fioletem a żółcieniami

Masts (oil on canvas), using colours between purple and yellow in the top section



Park nocą (olej na płótnie), „energje barwne” z trzech barw elementarnych

A park at night (oil on canvas) „colour energy” from three basic colours



Trójkąty (olej na płótnie)

Triangles (oil on canvas)

obrazować żywiołowe uczucia, np. w pracy zatytułowanej *Drzewa* oraz *Kamienie*.

Opozycją do kontrastu jest asymilacja barw, która odgrywa ważną rolę w postrzeganiu otaczającej nas natury. Ujęte na fotografii wiosenne krzewy i pióra pawia prawie wzajemnie się asymilują.

W ukazanym obrazie pt. *Łódzie kaszubskie* drobne plamki kontrastowych kolorów jakby oddalają się i tworzą zamazaną ale soczystą i migoczącą powierzchnię.

Proces asymilacji i kontrastu barw w pejzażu możemy zaobserwować na zdjęciu przedstawiającym skały i jezioro w dawnych kamieniołomach na terenie Kielc. Fragment skał i drzew znajdujących się w cieniu stanowi zdecydowany, „pionowy” kontrast do horyzontalnych linii jeziora oświetlonego ostrym słońcem. Jednak na część wody padają cienie grupy drzew liściastych i kamieni, które przybierają na zielono niebieskiej wodzie barwę szafirową oraz ciemnej zieleni chromowej. Część wody asymiluje się kolorystycznie z drzewami oraz rozplwającym się cieniem a pozostała część jeziora

przybiera prawie jasnoblękitny i biały kolor.

„Barwy pochodne (...) oraz inne mieszanki barw prostych zawdzięczają swój charakter temu, że postrzegamy je jako hybrydy. Mają jakąś wibrującą dwoistość, przechylając się bądź w stronę silniejszego z dwóch biegunów, bądź dążąc – przez ciągłe, dynamiczne, wzajemne oddziaływanie – do utrzymania równowagi między dwiema barwami rodzicielskimi.”² W swoim obrazie zatytułowanym *Kamienie* stosuje barwy pochodne. Wspomniane „hybrydy” oscylują pomiędzy zielenią, żółcieniem a kraplakiem. Słabe granice powodują zbliżanie się plam do siebie, mocne zaś ich oddalanie. Oddziaływanie koloru jest bardzo spontaniczne zarówno u twórcy, jak i odbiorcy dzieła. Może być różnorodnie interpretowane nawet przez jedną i tę samą osobę, zależnie od okresu życia, w jakiej aktualnie się znajduje. Człowiek intuicyjnie poszukuje pomocnych kolorów dla swojej psychiki.

Światło

Light

To światło decyduje o tym, jaki kolor widzimy. Jest naczelną wartością w pejzażu i jego malarskim przedstawieniu. Symbolizuje energię, ciepło, powietrze i życie. Priorytetową rolę pełniło w obrazach impresjonistów i postimpresjonistów. Było reżyserem malarskiego spektaklu w pracach

m.in. W. Podkowińskiego, A. Gierymskiego, a za granicą C. Moneta, P. Signaca, P. Cezanne`a i E. Maneta. W obrazach ukazujących: ogrody, parki, las, jeziora, nadmorskie wybrzeża, piaszczyste ścieżki, rzekę, targowiska miejskie i spojone z nimi postacie. Duże znaczenie miało też rozpowszechnienie na przełomie wieków techniki fotografii, czyli nowoczesnej „grafiki świetlnej”.

Światło może być odtwarzane przez artystę na drodze obserwacji natury, a może być wykreowane sztucznie i prowokować widza do nowych, trudniejszych skojarzeń. Pojawia się jakby samoistnie w trakcie malowania i ukazywania się na płótnie nowych konfiguracji barwnych oraz kompozycyjnych.

Światło zogniskowane i rozproszone

Focused and defused light

W prezentowanym cyklu obrazów przedstawień krajobrazowych widzimy światło zogniskowane, np. w obrazie zatytułowanym *Bambusy* oraz rozproszone jak dzieje się to na płótnie pt. *Trójkąty* czy *Jarzębina*. Pada z różnych stron spoza kadru lub jego źródło znajduje się na powierzchni ograniczonej ramami.

Może też padać frontalnie, przez co pierwszy plan zostaje zaciemniony i zamazany, mimo że znajduje się on przecież bliżej widza. Taką sytuację znajdujemy na fotogra-

Drzewa (tempera na papierze), nienaturalny kolor i ostry kontur jako wyraz ekspresji

Trees (tempera on paper), unnatural colour and sharp outline as a term of expression





Kamienie (tempera na papierze), fowistycznie namalowane kamienie w kolorach niezgodnych z kolorem lokalnym

Stones (tempera on paper), stones fauvistically drawn in colours discordant with local colours

fii ukazującej wyjście z rzymskiego Panteonu.

Zwieńczenia starożytnych kolumn są zamazane przez rażące promienie słońca na drugim planie, a ciemny portal jest silnym kontrastem dla rozmytego słonecznego pejzażu miejskiego w głębi. Podobnie w collageu pt. *Arkady w parku* światło przenika z tyłu. Prześwietla tylko wolne szpary między pasowo położoną farbą. Innym razem większość form ujętych w prostokącie obrazu zdaje się przeźroczysta i prześwietlona. W niektórych moich obrazach blask przedziera się przez wolne otwory jakby przez błony skrzydeł owadów.

Niekiedy zachodzi kierunek odwrotny. Silne światło z tyłu powoduje, że kształty na pierwszym planie zlewają się i nie różnicują kolorystycznie. Obrzeża tkanin w *Trójkątach* łączą kolor lokalny z kolorem oświetlenia.

Walory jakości materiałów
a odbłaski roślin
i przedmiotów

Quality values of material
and reflection of plants and
objects

W *Masztach* i *Trójkątach* światło zostaje uzyskane przez spontaniczny ruch gąbki zanurzonej w odcieniach żółtoci i fioletów. We *Wietrze* delikatność uzyskana laserunkowo skonstrastowana zostaje z grubo po-

łożoną farbą za pomocą szpachli. To z kolei rodzi nowe refleksy świetlne na dużych powierzchniach namalowanej tkaniny, metalu czy drewna. W technice mieszanej komponuję swoje collage z marszczonej tkaniny i pomiętego kolorowego papieru naklejanych na deskę lub na płótno. Za pomocą planowych i emocjonalnych środków współcześni malarze starają się w swoich pracach ukazać pulsowanie światła i ruch powietrza w otwartej przestrzeni.

Walory jakości materiałów, z jakich są stworzone dane obiekt-

ty nie odzwierciedlają odbłasków przedmiotów. Odblaski te jakby pełzają po pionowych formach w *Łodziach kaszubskich* i *Masztach*. Popatrzmy na współczesny pejzaż lasu Arlety Eichen pt. *Dwie drogi*. Światło padające z lewej strony oraz z góry powoduje grę kolorów na pniach poszczególnych drzew, które są tu swobodnie przedstawione, nie ograniczone kolorem lokalnym. Prześwietlone na górze liście i gałęzie, niewidoczne w kadrze, rzucają jakby barwne cienie na niższe konary, drogę, trawę i strumień.



Asymilacja barw (ptaka i krzewów), Park Łazienkowski w Warszawie, zdjęcie
Colour assimilation (a bird and bushes), Łazienkowski Park in Warsaw, photo

Łodzie kaszubskie (barwne tusze na papierze),
kontrastowo ujęte fale tworzą jakby
migoczącą powierzchnię

Kashubian boats (colourful ink on paper),
waves presented in a contrasting way seem to
create a glittering surface



Wrażenie ruchu na
obrazie osiągnięte
dzięki operowaniu
światłem i kształtem

Impression of movement in
the picture achieved through
light and shape

Pulsowanie światła i jego interferencja wyzwala ruch. Uważam, że w kreacji ruchu w obrazie duże znaczenie odgrywa planowa koncepcja dzieła. Zastosowanie skosów i przekątnych zwiększa ekspresję obrazów, takich jak *Szklarska Poręba* i *Łodzie kaszubskie*. W tym ostatnim czerwone i błękitne linie na wodzie oraz części nieba, biegnące do różnych punktów poza kadrem, stwarzają dodatkowo wrażenie dynamiki. Widzimy ruch wiatru poruszających chmury i fale, a także ślady płynących łodzi rybackich.

Wrażenie głębi malarskiej przestrzeni zostaje uzyskane przez skośną orientację kształtów. Taką kompozycję ukazują obrazy autorki takie jak *Trójkąty* czy *Wiatr* przedstawione tu schematycznie na rysunku. Według iluzji J. Poggendorffa *każdy kształt*

Refleksy barwne
w pejzażach z wodą

Colour reflexes in water
landscapes

Gra kolorów toczy się między światłem a cieniem własnym i rzucanym przez sąsiednie formy. Chyba najlepiej odzwierciedla tę grę ciekawe zdjęcie z Ogrodu Japońskiego we Wrocławiu. Część gałęzi sosny rosnącej nad wodą jest w cieniu, a część przeświecła słońce. Rzucają one cienie na siebie nawzajem oraz na wodę znajdującą się poniżej. W „puste” miejsca na wodzie dociera światło z góry. Jednocześnie odbija się błękitne niebo i gałęzie wyższego drzewa. W ciemnozielonej tafli odbijają się również trawy, paprocie, igły sosny i kamienie. Całość tworzy delikatną kolorystyczną kompozycję.

Na zdjęciu portu we Władysławowie rozmycie konturów odbitych w wodzie zarysów łodzi powoduje impresjonistyczne migotanie plam. Kolory burt łodzi powodują różnorodne odcienie oświetlonej tafli wody.



Kontrast kształtów i asymilacja barw (zieleni lasu i wody),
dawne kamieniołomy na terenie Kielce, zdjęcie

Shape contrast and colour assimilation (the green of wood and water),
former quarry in the area of Kielce, photo

Bambusy (collage z temperą), zogniskowane światło z przodu niweluje niuanse tła

Bamboo trees (collage with tempera), focussed light at the front levels the nuance of the background



Rażące światło z tyłu zamazuje detale pierwszego planu, kolumny Panteonu w Rzymie, zdjęcie

Dazzling light from the back blurs details of the foreground, columns of the Pantheon in Rome, photo

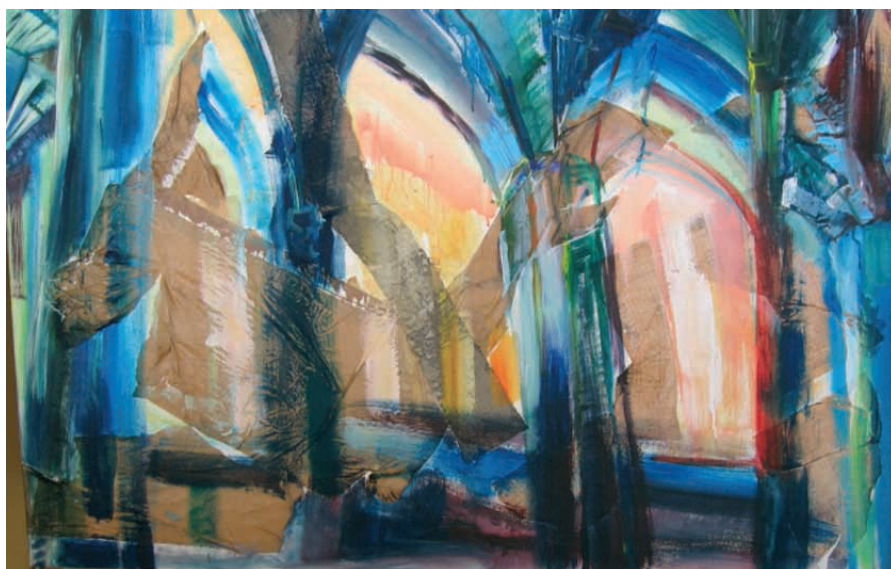


mający orientację skośną wywołuje napięcie, które staje się powodem dążenia do prostopadłości w tej mierze, w jakiej obie linie skośne ulegają temu dążeniu (...) i tracą wygląd dwóch odcinków jednej linii.³

Efekt ten wykorzystuję w obrazie pt. *Trójkąty* i *Kamienie*. W obrazie pt. *Trójkąty* został zarejestrowany tor ruchu w kształcie łuku. Czerwone wygięte pasy rejestrują poruszenie żagla pod wpływem wiatru na morzu. Aby uzyskać wrażenia perspektywicznej głębi w pejzażu maluję kształty klinowe (szczególnie w *Trójkątach*) powodujące silną dynamikę.

Malarze kreując na płótnie dynamikę zaobserwowanego krajobrazu używają nie tylko plam kolorystycznych, ale i konturów rysunku. Tak dzieje się w pracy zatytułowanej *Szklarska Poręba*, gdzie rozmywająca się akwarela została wzmocniona czarnymi liniami tuszu. Wszystkie linie mają kierunki skośne i dynamiczne. Podobnie w pracach artystów tworzących witrażowe pejzaże kształt i kierunek ołowiowych łącznic płytek szkła ma zasadnicze znaczenie.

Dzieje się tak dzięki z góry założonej koncepcji pracy. Jej wynikiem jest ekspresja lub harmonijne uspokojenie kompozycji obrazu. Zaistniała na płótnie lub papierze nowa sytuacja malarska, skłania do spontanicznej „odpowiedzi”, aby zastosować nowe linie i formy malarskie, równoważące poprzednie na płaszczyźnie. Czasem odwrotnie,



Arkady w parku (collage na płótnie), światło z tyłu

Arcades in a park (collage on canvas), back light

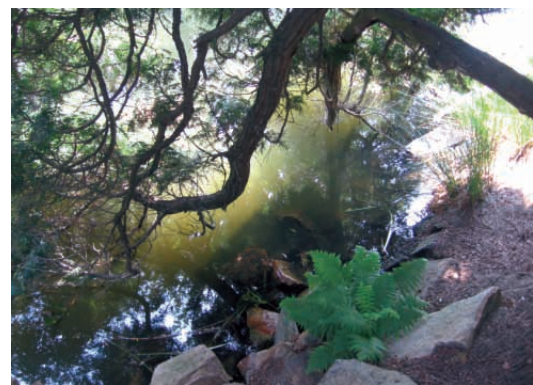
Dwie drogi (olej na płótnie), gra kolorów na pniach drzew, ściółce leśnej i rzece (autor: A. Eichen)

Two roads (oil on canvas), play of colours of tree trunks, duff and the river (author: A. Eichen)



Kompozycja cienia rzuconego i cienia własnego form natury, Ogród Japoński we Wrocławiu, zdjęcie

Composition of the casted shadow and own shadow of forms of nature, Japanese garden in Wrocław, photo



– aby jeszcze bardziej wzmocnić asymetrię napięć.

Deformacja

Deformation

Napięcie w rzeźbie i malarstwie powstaje też na skutek deformacji. Często „wizerunki krajobrazu” przywołane w tytule niniejszego artykułu nie są realistycznym kopiowaniem form ze świata fizycznego, ale zakładają jego przekształcanie i deformację.

Ważny jest już sam wybór formatów płótna. Płaszczyzna obrazu jest według P. Ingardena *intencjonalnym polem*, na które wprowadzany jest obraz. Pionowo ustawiony prostokąt symbolizuje ruch wznoszący, odrywający od ziemi, jak w gotyckich katedrach. Dodatkowo w pracach takich jak *Maszty* czy *Wodospad* linie wertykalne wzmocniają wspomniany efekt obrazu. W *Wodospadzie* widzimy ruch odwrotny – woda z wyższych skał spada do rozlewiska na dole, rozpryskuje się i tworzy barwne wiry w dolnych partiach obrazu.

Najczęściej jednak pejzażyści wybierają poziome formaty płótna, co sprzyja zastosowaniu klasycznego „złotego podziału” w kompozycji

oraz wypukleniu linii horyzontalnych. Tak dzieje się w malarstwie renesansowych twórców, którzy w odróżnieniu od artystów strzeżlistego gotyku, podkreślali linie horyzontalne, symbolizujące radość życia i przywiązanie do spraw doczesnych.

Nakładanie się elementów w sekwencjach

Overlapping elements in sequences

W przywołanych wcześniej obrazach używam przypadkowych fragmentów krajobrazu do budowania z góry powziętej idei sekwencyjności. Na nieruchomym, płaskim przeciwieństwie podobrazu możemy tylko oszukiwać oko widza stwarzając trzeci wymiar głębi oraz wrażenie ruchu.

Oko ludzkie dostrzega ruch za pomocą różnic w położeniu danej rzeczy czy figury, w drobnych odcinkach czasu. Następnie patrzący łączy je i otrzymuje wzrokowe wrażenie ruchu ciągłego. Proces ten nazywamy zjawiskiem stroboskopowym (odkrył je w 1832 roku J. A. F. Plateau). Patrząc na obraz *Wiatr* odbiorca może sobie wyobrazić, że zostały tu przedstawione różne położenia jednego żagla pod wpływem wiatru. Zmienia się wtedy jego oświetlenie i barwa. Poszczególne wielokąty drugiego i trzeciego planu wydają się wibrować.

Zjawiska stroboskopowe wykorzystywali włoscy futuryści oraz Picasso wraz z innymi kubistami, którzy na jednym obrazie pokazywali dany obiekt w różnych położeniach lub widziany jednocześnie z różnych stron. W umyśle odbiorcy te oderwane sekwencje łączyły się i w swojej wyobraźni mógł on odnieść wrażenie dosłownego ruchu na obrazie. Podobną prawidłowość wykorzystywali twórcy filmów animowanych, gdzie szybko przesuwane nieruchome rysunki jednej postaci poruszały się na ekranie kina. Obrazy o tematyce pejzażowej nie mają, oczywiście, na celu stworzenia wrażenia filmu. Mają czasami przywołać u odbiorcy skojarzenia z widzianym kiedyś krajobrazem i wkomponować w niego – na zasadzie podobieństw (w realistycznym i klasycznym malarstwie pejzażowym). A czasami zmusić widza do innego odczytania otaczającej nas natury. Doskonały przykład mogą stanowić zaskakujące prace surrealistów.

Podsumowanie

Summary

Niniejsze refleksje na temat współczesnego malarstwa krajo-brazowego ukazują na wybranych przykładach środki, jakimi posługują się artyści dla zobrazowania pejzażu. Zawsze jest to ich własna, artystyczna interpretacja.

Zestawienia kolorystyczne, wielkość, temperatura różnorodnych



Kolorowe odbłaski otaczających przedmiotów na wodzie, port we Władysławowie, zdjęcie

Colourful reflection of the surrounding objects on the water surface, a port in Władysławowo, photo

W porcie (akwarela, tusz), impresjonistyczne migotanie plam na wodzie

In the port (water colour, ink), impressionistic glittering of smudges on the water surface

plam służą budowaniu nastroju i „energii barwnych”. Kontrast lub asymilacja, powstałych na płótnie, namalowanych elementów przyrody czy postaci mogą być wynikiem spontanicznej intuicji autora lub z góry powziętej koncepcji dzieła. Koncepcji nieograniczonej realistycznym kolorem lokalnym.

Ale to światło decyduje o tym, jaki kolor widzimy. Jest reżyserem malarskiego spektaklu. Pojawia się czasem w postaci zogniskowanej na danym obiekcie, a czasem rozproszone na większym obszarze. Rzeźbi na obrazie rośliny, ukształtowanie terenu, czy stworzone przez człowieka obiekty. Odzwierciedla ich refleksy barwne w wodzie, a także cienie, rzucane wzajemnie na siebie.

Dzięki operowaniu światłem i kształtem artysta osiąga wrażenie ruchu w obrazie. Ruchu, który jest w świecie realnym obserwowalny na zasadzie różnic w krótkich odcinkach czasu, trudny do ukazania na płaskiej powierzchni podobrazia. A jednak poprzez intelektualne zbudowanie pełnej formy obrazu oraz użyciu wyżej wspomnianych



w niniejszym artykule artystycznych środków wyrazu widz może odczytać wrażenie ruchu, emocje, nastrój, nawet zmienność krajobrazu.

Fotografie i obrazy wykonała autorka.

Photographs and pictures by author.

Anna Borcz

Institut Architektury Krajobrazu
Uniwersytet Przyrodniczy we Wrocławiu
Institute of Landscape Architecture
Wrocław University of Environmental and Life Sciences

Przypisy

¹ Taranczewski P., 1992, *O płaszczyźnie obrazu*, Wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków, s. 146.

² Arnheim R., 1978, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa, s. 353.

³ Ibid., s. 419.

Literatura

1. Arnheim R., 1978, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

2. Jędrzyzak T. (red.), 2002, *Historia Sztuki – twórcy, nurty, style*, Grupa Wyd. Bertelsmann Media, Horyzont, Warszawa.

3. Kowalska B., 1989, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Wyd. Arkady, Warszawa.

4. Poprzęcka M., 1996, *Surrealizm – nowe obszary wyobraźni* [w:] *Sztuka świata*, t. 9, Wyd. Arkady, Warszawa.

5. Rose B., 1991, *Malarstwo amerykańskie XX wieku*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

6. Szubert P., 1993, *Dadaizm, Duchamp i Schwitters* [w:] *Sztuka świata*, t. 9, Wyd. Arkady, Warszawa.

7. Taranczewski P., 1992, *O płaszczyźnie obrazu*, Wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków.



Wodospad (olej na płótnie), ruch pionowy spadającej wody do rozlewiska i tworzenie się wirów

Waterfall (oil on canvas), vertical movement of falling water into a pool and creation of whirlpools



Szklarska Poręba (akwarela, tusz), skosy i kontury zwiększające dynamikę

Szklarska Poręba (water colour, ink), slants and contours which increase dynamics

Pejzaz jako synteza miejsca w odczuciu artysty malarza

Adam Wojciech Bagiński

Landscape as
the Synthesis of
a Place in the
Feelings of a
Painter

Inspiracje twórcze

Creational inspirations

Dla malarza pejzażysty głównym wątkiem tematycznym jest przyroda we wszystkich swoich formach i zjawiskach. Lasy, jeziora, skały – to motywy stabilne, równolegle występują zmienne zjawiska atmosferyczne jak chmury, mgły, wschody i zachody słońca, dni pochmurne i słoneczne. Podobnie własne doświadczenia i przeżycia obecne są w mojej twórczości. I tak wspomnienia z Ławy, miasta mojego dzieciństwa, położonego nad dwoma jeziorami. Moimi ulubionymi porami roku były tam lato i zima. Latem najczęściej przebywałem nad wodą. Jeziora w tym czasie nie były jeszcze zagospodarowane. Wokół olbrzymie przestrzenie i wszędzie otwarty dostęp do wody. Atrakcją były pływające po jeziorze tratwy. Po belkach można było przejść na środek jeziora. Często o świcie chodziliśmy z bratem na ryby. Byłem pod wrażeniem wschodzącego słońca i porannych mgieł. Jesienią z utęsknieniem czekałem na zimę. Pamiętam, że najbardziej podobało mi się, jak śnieg leżał na ziemi, a jezioro zamarało



bez śniegu. Podziwiam również górskie pejzaże, ale ulubionym moim żywiołem jest woda. Dla tych form i zjawisk szukam odpowiedniej materii malarskiej.

Dla malarza, szczególnie, gdy pracuje wiele miesięcy w pracowni, ważne są wyjazdy w plener. Doświadczenia plenerowe, inne miejsca, inne doznania, przeżycia, spotkania z kolegami, odświeżają wyobraźnię i mobilizują do pracy.

Bliski kontakt z naturą odświeża wyobraźnię i wyzwala emocjonalne i spontaniczne malowanie, by wyrazić obserwowane zjawiska i formy. Efekty pracy bywają zaskakujące. Można się później zastanawiać nad nimi w pracowni i dalej je rozwijać. Można również porównywać sam proces powstawania obrazu w plenerze i w pracowni. Tu nie chodzi o malowanie jakiegoś określonego motywu, ale o uchwycenie syntezy miejsca, w którym przebywam. Nagromadzone wrażenia z różnych plenerów wzbogacają wyobraźnię i są impulsem do twórczości.

W przyrodzie poszukuję uniwersalnego rytmu i zmienności w czasoprzestrzeni. Malując pejzaż myślę o człowieku jako formie integralnie związanej z naturą.

Las (akwarela), 2005

Forest (water colour), 2005

Realizm a impresja w pejzażu

Realism and inspiration
in a landscape

Szukam odpowiedniej przestrzeni malarskiej i formy. Celem zasadniczym jest osiągnięcie mocy energetycznej obrazu. Niektóre obrazy maluję bardzo długo, zdarza się, że po latach przemalowuję obraz. Trzeba być bardzo skoncentrowanym, żeby formy wynikającej z gestu i intuicji nie zniszczyć, bo to stanowi o wartości obrazu i autentyczności procesu twórczego. W zależności od nastroju psychicznego w danym dniu wybieram odpowiednie płótno do dalszego opracowania. Często w trakcie malowania wspominam różne sytuacje związane z emocjonalnym przeżywaniem zjawisk i form natury. Poszukuję formy uniwersalnej, która w odbiorze jest wieloznaczna. Odbiorca na swój sposób może uczestniczyć w twórczej interpretacji obrazu.

Miałem do dyspozycji formy natury oraz formy wykonane przez człowieka, takie jak zabudowania, łódzie, pomosty, całe miasteczko położone w otoczeniu jezior i lasów. Z tej obserwacji namalowałem wiele akwarel. Niektóre były realistyczne, z łódkami i zabudowaniami na brzegu jeziora, inne tylko stanowiły impresję zjawisk natury i różnych form.

Pejzaż 1 (olej na płótnie), 2006

Landscape 1 (oil on canvas), 2006

Porównując te realizacje zauważyłem, że w niektórych kompozycjach zasygnalizowanie form realistycznych wzbogaca kompozycję i odbiór obrazu, w innych zaś przeszkadza. Osobiście wolałem akwarele, gdzie nie ma rysunku form realistycznych, zakłóca to bowiem czysty odbiór metafizyczny obrazu.

Intrygują mnie zjawiska świetlne i atmosferyczne, które powodują zmienność wrażeń w widzeniu tego samego fragmentu. Ważna jest również dla mnie struktura materii w różnych stanach skupienia.



Pejzaż 2 (olej na płótnie), 2007

Landscape 2 (oil on canvas), 2007



Pejzaż 3 (olej na płótnie), 2005

Landscape 3 (oil on canvas). 2005

Forma obrazu

Form of a painting

Malarstwo zawsze traktowałem jako formę wypowiedzi wynikającej z wewnętrznej potrzeby psychicznej. Jest ono dla mnie formą medytacji, rozmowy ze sobą, wyrazem przekazu różnych stanów emocjonalnych i istotnych dla mnie prawd. Nie konkretyzuję form, ale szukam pewnych elementów uniwersalnych, które charakteryzują zjawiska natury. Podczas malowania obrazu muszę być otwarty na wyrażenie swoich emocji i nastrojów. Ten proces trwa do momentu, kiedy uznam, że wykorzystałem już w kompozycji wszystkie możliwości wyrazowe i energetyczne. Ważna jest forma wynikająca z intuicji i emocji. Istotą mojego malarstwa jest to, co się dzieje „pomiędzy”, czyli to co jest, a czego nie widać. Można to określić jako wyraz duchowy, realizowany w dążności do przestrzeni i wieloznaczności form.

Forma wypływa z intuicji, ale w układzie konstrukcji obrazu intelektualnie jest zaakceptowana, dlatego u mnie ważne jest również położenie farby z gestu i różnicowanie materii malarskiej, co daje mi ruchliwą i dynamiczną formę. W obrazach olejnych przestrzeń uzyskuję przez wielokrotne laserunki. Nawet w obrazach pozornie spójnych, utrzymanych w jednej gamie kolorystycznej – myślę, że niepokój i dynamika jest wyczuwalna.

Do końca tworzenia obrazu zachodzi u mnie współpraca instynktu, intuicji i intelektu. W emocjach pracy wydaje się, że obraz jest skończony, jednak często okazuje się, że to tylko pozory. Po kilku dniach trzeba niektóre fragmenty zmienić, a bywa, że na tej bazie powstanie nowy obraz, choć nie bez znaczenia jest ten pierwszy, ponieważ nakładane warstwy koloru tworzą zaskakujące jakości.

Techniki malarskie przyjazne pejzażowi

Techniques in painting, friendly to a landscape

Maluję obrazy olejne i akwarele. Ważne są dla mnie obie techniki malarskie, ponieważ każda z nich daje inne możliwości. W plenerze najczęściej maluję akwarelą. Technika ta daje możliwość szybkiej

realizacji wrażeń i wizji malarskiej. Zaskakujące efekty farby wodnej tworzą formy, które akceptuję i odpowiednio wykorzystuję w kompozycji obrazu. Wiele lat pracy w tej technice wpłynęło na rozwiązania formalne i techniczne wykorzystywane w malarstwie olejnym, w którym różnicuję materię malarską. Organizując przestrzeń malarską stosuję fakturę i wielokrotne laserunki.

Przez lata pracy doszedłem do własnego, łatwo rozpoznawalnego stylu. Do malowania używam szpachli i różnych pędzli. Aby wyrazić różnorodność materii, różnicuję fakturę. Obrazy olejne maluję w pracowni, korzystając z kompozycyjnych szkiców akwarelowych, jednak w trakcie pracy nad obrazem zachodzi wiele zmian. W początkowej fazie ustalam ogólną gamę kolorystyczną. Mam w pracowni kilka zaczętych płócien. Po wyschnięciu wprowadzam kolejne laserunki i fakturę.

Staranne doprowadzenie formy do kształtu realnego bądź abstrakcyjnego, osłabia ekspresję obrazu i praca może stać się martwą dekoracją lub znakiem, ponieważ został zahamowany proces twórczy.

Często mówię, że *obraz sam mi się maluje*. Kompozycję uważam za skończoną, kiedy wyczerpałem już wszystkie możliwości wyrazowe. Pejzaż jako temat wynikający z fascynacji naturą daje artyście nieograniczone możliwości twórcze. Obrazy stają się formą dialogu człowieka z otaczającą naturą, jak również poszukiwaniem sensu istnienia i tajemnicy życia.

Obrazy wykonał autor.

Pictures by autor.

Adam Wojciech Bagiński

Związek Polskich Artystów Plastyków,
Oddział w Zielonej Górze
Polish National Artist Association, Zielona Góra

Przypisy

¹ Prace artysty malarza A.W. Bagińskiego znajdują się m.in. w Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze.

² Instalacja przestrzenna autora pt. *Zmienność* została zakwalifikowana do realizacji na *III Europa Biennale Niederlausitz* (Pritzen, Niemcy) w 1995 r.

Zielona Góra w pejzażu jesiennym (akwarela), 2006

Zielona Góra in autumn landscape (water colour), 2006



Zielona Góra w pejzażu zimowym (akwarela), 2006

Zielona Góra in winter landscape (water colour), 2006

Przestrzeń zgeometryzowana krajobrazu

Piotr Wińkowski

Geometrized
Space of the
Landscape

Wstęp

Introduction

Temat wiodący niniejszego zeszytu – barwa i światło – odniesiony do architektury krajobrazu, można potraktować bardzo szeroko. Światło jako warunek umożliwiający widzenie jest niezbędne dla jego percepcji i jakiegokolwiek działania dokonywanego na tym krajobrazie (projektowania, kształtowania, rewitalizacji obszarów zniszczonych itd.). Jednocześnie to światło, zmieniając się w czasie, zmienia postrzeganie kolorów tegoż krajobrazu, co daje zazwyczaj niezwykle bogatą paletę barw, instynktownie odbieraną jako punkt odniesienia dla kolorystycznej działalności człowieka.

Zachwyty nad urodą krajobrazu, od stuleci znajdował ujęcie w dziełach sztuki. Wrażliwość artystów na piękno, umiejętność jego kontemplacji i swoistego intensyfikowania doznań przez zamknięcie ich w dziełach, stanowi dla obojętnych lub nadmiernie zaangażowanych w aktywne działanie pewną unikatową lekcję: lekcję postrzegania, przybliżającą też sferę wartości Ziemi, Natury, ujmowanych ogólnie, jako pojęcia idealne, lub szczegółowo – jako wartości danego fragmentu Natury.

Stąd krajobrazy przefiltrowane przez warsztatowe sposoby ich malowania lub rysowania, nawet jeżeli zostają nieco zafałszowane w swoim dosłownym kształcie, mówią wiele o sposobie postrzegania

bogactwa natury, który to zależy już od ludzkich założeń, presupozycji, idei – a więc jest wytworem kultury. Doświadczanie tego bogactwa i różnorodności sposobów postrzegania natury też jest działaniem w sferze kultury. Może też owocnie przenieść się na inne pola działalności, jak przekształcanie krajobrazu, którego bezpośrednie efekty powrócą być może do sprawców tych przekształceń z opóźnieniem i wcale niekoniecznie w postaci dzieł sztuki.

Narzuca się tu przypomnienie malowanych krajobrazów metafizycznych, jak *Adoracja Baranka Mistycznego* (1432) w Ołtarzu Gandawskim Jana van Eycka, czy tła obrazów Hieronimusa Boscha (np. *Ogród rozkoszy*, ok. 1506, Prado, Madryt; *Św. Jan Ewangelista na wyspie Patmos*, 1503, Museo Lasaro Galdiano, Madryt), pejzażów symbolicznych, budowanych na bazie szczegółowej obserwacji krajobrazów realnych o elementach zestawianych w swoiste przypowieści, jak u Pietera Bruegla st. (np. *Zima*, 1565, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń), wreszcie pejzaży traktowanych jako okazję ukazania ulotnych zmian światła a nie trwałości czy cykliczności uniwersum, jak u impresjonistów – Cézanne'a, Moneta, Renoira, Sisleya – czy też projekcją w przestrzeń wewnętrznego stanu autora, jak w pejzażach symbolistów, np. Józefa Mehoffera (*Dziwny Ogród*, Muzeum Narodowe, Warszawa) i surrealistów, np. Yvesa Tanguy (*Pejzaż*, Musée d'Art Moderne, Paryż).

Zimowa Szkoła Rolnicza (*Rijkslandbouwwinterschool*) w Drachten, 1921-1922, proj. Cees Rinks de Boer. Witraż *Wielka Scena Sielankowa (Grote Pastorale)* w oknach po lewej, nad bocznym wejściem. Witraż *Mala Scena Sielankowa (Kleine Pastorale)* po prawej, w nadświetlu nad wejściem głównym
Fot. P. Winskowski

Winter School of Agriculture (*Rijkslandbouwwinterschool*) in Drachten, 1921-1922, by Cees Rinks de Boer. The window with the stained glass depicting the *Great Pastoral Scene (Grote Pastorale)* at the left, over the side entrance. The window with the stained glass of a *Small Pastoral Scene (Kleine Pastorale)* at the right, over the main entrance door



W sytuacji obecnej, gdy badacze i artyści czerpią równocześnie z wielu motywów przeszłości, w sytuacji wyczerpania rewolucyjnego czy nawet krytycznego potencjału manifestów artystycznych jeszcze niedawno uważanych za skrajne, w sytuacji odnajdywania pokrewieństw i współbieżności w nurtach deklarujących się jako opozycyjne wobec siebie – warto sięgnąć po przykłady malarskich ujęć krajobrazu angażujących wielorakie, a nie tylko *stricte* malarskie, idee przestrzeni: zarówno tej przedstawianej w samym dziele jak i tej sugerowanej, możliwej do przywołania w oparciu o przestrzeń otaczającą to dzieło. Mam przekonanie, że ich naświetlenie czy tylko naszkicowanie wzbogaci o jakiś kolejny aspekt dzisiejsze widzenie i rozumienie krajobrazu.

Dlatego chcę wyjść od nurtu sztuki XX wieku na pozór dalekiego od natury – od holenderskiego neoplastycyzmu, skupionego wokół wychodzącego w latach 1917-1928 czasopisma „*De Stijl*”. Doktryna Pieta Mondriana, czerpiąca z neoplatonickiej filozofii Matthieu Huberta Josepha Schoenmaekersa i Salomona Slijpera i zakładająca redukcję obrazów do prostokątnych pól, dzielonych czarnymi liniami i wypełnianych podstawowymi kolorami (żółtym, niebieskim i czerwonym) miała jednak jakiś związek z naturą. Podstawowe kolory i geometryczne podziały miały służyć poszukiwa-

niu niezmiennych, idealnych zasad rządzących światem – uogólnieniu specyficznym rozumianym praw natury.

W kulturze artystycznej – pisał Mondrian – coraz wyraźniej dochodziły do głosu wielkie, ukryte prawa natury, które sztuka kontynuuje na swój sposób. Należy ze specjalnym naciskiem podkreślić, że prawa te są w mniejszym lub większym stopniu ukryte za czysto zewnętrzną postacią natury. Dlatego też sztuka abstrakcyjna jest przeciwieństwem realistycznego przedstawiania rzeczy, ale nie jest przeciwieństwem natury, jak się to na ogół utrzymuje. W malarstwie kolory podstawowe, to znaczy tak czyste jak to tylko jest możliwe, są wyabstrahowanymi kolorami naturalnymi. Jak tego dowodzi sztuka abstrakcyjna, sztuka nie jest ani wyrazem zewnętrznych form takich, jakimi je postrzegamy, ani wyrazem życia takiego, jakim żyjemy. Jest raczej wyrazem prawdziwej rzeczywistości i prawdziwego życia [...]. Dlatego też powinniśmy skrupulatnie rozróżnić dwa rodzaje rzeczywistości: tę, która ma charakter indywidualny i tę, która jest zjawiskiem powszechnym¹

Niezależnie od kwestii filozoficznej analizy kryteriów czy też parametrów owej „rzeczywistości”, „natury” i „życia”, deklaracja Mondriana stwarza napięcie między nimi jako „zjawiskami powszechnymi” a konkretnymi ich przejawami. To napięcie wystarczy, by wychodząc od poszczególnych dzieł, dostrzec oryginalne sposoby interpretacji na-

tury (krajobrazu), jakie proponują, a później ewentualnie wykorzystać je w działaniach podejmowanych wobec tej natury (krajobrazu), również poza ramami takich czy innych programów artystycznych.

Sposób myślenia i droga twórczości Mondriana prowadziły od impresjonizmu (*Czerwone drzewo*, 1908; *Wieża kościoła w Domburg*, 1910-1911), przez stopniową eliminację odniesień do kształtu przedmiotu (*Szare drzewo*, 1912; *Kwitnąca jabłoń*, 1912 – wszystkie w Gemeentemuseum w Hadze), dalej przez swobodne stosowanie geometrycznych elementów, aż do coraz bardziej rygorystycznych



Szkoła Rolnicza w Drachten. Klatka schodowa z witrażem *Wielka scena sielankowa* Theo van Doesburga, 1921-1922
Fot. J. Stoel

School of Agriculture in Drachten. A staircase with the stained glass of the *Great Pastoral Scene* by Theo van Doesburg, 1921-1922

Oryginalna kwatera witraża Theo van Doesburga z postacią siewcy, 1921-1922. Kolekcja prywatna H. Nyboer w Drachten. Fot. P. Winskowski

The original part of Theo van Doesburg's stained glass with the figure of the Sower, 1921-1922. The private collection of H. Nyboer in Drachten



zasad operowania nimi i towarzyszących im uściśleń teoretycznych. Z kolei drugi filar ruchu – Theo van Doesburg – tworzył i myślał niejako pod prąd. W 1922 r. zbliżył się do dadaizmu, (...) a w 1924 r., pragnąc zdynamizować neoplastycyzm, zrywa ze schematem linii pionowych i poziomych. Zachowując zasadę kąta prostego wprowadza układy skośne, nachylone pod kątem 45^o, tworząc tzw. „kontr-kompozycje”. (...) Ta zdrada ideałów neoplastycyzmu sprawiła, że Mondrian zerwał w 1924 r. z grupą De Stijl.²

Jakkolwiek czas zatarł różnice programowe i recepturowe, które wydawały się niegdyś ich autorom tak ważne i zbawienne³, warto je jednak dzisiaj odnotować, zwłaszcza, że były jedną z dróg poszerzenia zawężonego doktrynalnie spektrum form, środków oddziaływania dzieł i możliwych ich interpretacji, zwiększając i różnicując z czasem wpływ, jaki sztuka abstrakcyjna pod nazwą neoplastycyzmu, a potem elementarizmu i sztuki konkretnej, wywarła na rozwój kultury w kolejnych dekadach XX wieku.

Witraż

Stained glass

Z kolei funkcjonalna specyfika pewnego zadania, którego van Doesburg podjął się jeszcze przed wspomnianym konfliktem z 1924 r. sprawiła, że nie tylko operuje tam skośnymi podziałami, formami trójkątów, trapezów i równoległoboków, ale wpisuje się też na dużo ogólniejszym poziomie w ewolucję rozumienia natury i kultury, przestrzeni, czasu i krajobrazu. Mam tu na myśli nietypowy jak na awangardę typ dzieła (choć podejmowany kilkakrotnie przez van Doesburga), a mianowicie witraż.

Witraż, o którym dalej będzie mowa, to *Wielka scena sielankowa* (*Grote pastorale*) i jej wersja *Mala scena sielankowa* (*Kleine pastorale*) z lat 1921–1922⁴, znajdujące się w budynku szkoły rolniczej w Drachten w północnej Holandii (Fryzja). Na złożoność artystyczną tej pracy składa się wiele czynników. Wiele z nich sięga mitycznych początków sztuki jako rytuału służącego zaklaniu sił natury, do różnych późniejszych etapów jej rozwoju, aż po niedawne – te z XIX i początku XX wieku – oraz po antycypacje dzisiejszych sposobów wpisania dzieła w przestrzeń budynku i powiązania go z otoczeniem, wydobywających nie tylko samo dzieło ile relacje, jakie ono swoją obecnością uruchamia.

Szkoła jest budynkiem miejskim, co prawda zlokalizowanym

w małym miasteczku, ale stojącym przy skrzyżowaniu (Torenstraat i Houtlaan), w sąsiedztwie skromnych domków szeregowych, nazywanych Papuzim Osiedlem (*Papegaaiebuurt*, 1920–1921), których projektantem – podobnie jak szkoły – był architekt Cees Rinks de Boer, a w którym van Doesburg miał też swój udział w koncepcji plastycznej i kolorystycznej, polegającej na wykorzystaniu pionowych i poziomych prętów stolarki okiennej oraz prostokątów drzwi jako narzucającego się wręcz pola do realizacji założeń De Stijlu przez pomalowanie ich na podstawowe kolory – co daje właśnie ów papuzi efekt na tle stonowanej kolorystyki ceglanych ścian i ceramicznych dachówek. Ten sam pomysł zastosowano też w budynku szkoły. Delikatniejszy, bardziej znuansowany i mniej chaotyczny efekt całości zapewnia tu charakter architektury: okna mają bowiem jednakową wielkość i proporcje, a przy jednakowych, białych ościeżach kolorowe (i bardziej stonowane: pomarańczowe, ciemnozielone i bordowo-fioletowe) pozostają tylko ramy skrzydeł okiennych, zaś ceglana ściana zyskuje klasycznie umieszczone fakturowe reliefy (między oknami parteru i piętra oraz jako głowice pilastrów i w postaci wieńczącego fryzu).

Wbrew tytułowi witraża, sielankowość nie jest jedynie ckliwym czy przewrotnym motywem – jest przywołana z premedytacją jako komentarz do funkcji budynku, który był pierwotnie zaoczną szkołą dla

okolicznych rolników, uruchamianą w zimie, gdy nie pracowali oni na polach. Stąd też płynie uzasadnienie dla podjęcia w zgeometryzowanej formie dawnego motywu rocznego cyklu zmian przyrody, ilustrowanego przez prace rolne i gospodarskie, rozpisane na dwanaście miesięcy, jak miało to miejsce w *Tres Riches Heures du Duc de Berry* autorstwa braci Limburg (1410-1416, Musée Condé, Chantilly) czy na też cztery pory roku – jak *Zima* Petera Bruegla st. (1565, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń). W cyklach tych wizerunki przyrody stanowiły zapis odwiecznego ładu, harmonii Natury czy doskonałości Stworzenia niejako „od dołu”, od strony dostrzegalnych, namacalnych, materialnych zjawisk i prac zwykłych ludzi przez te zjawiska wymuszanych, włączających się tym samym w odwieczny plan dorastania ludzkości do Pełni Czasu, a nie „od góry” – jak działa się to w spekulacjach nad całościową strukturą tego uniwersum, właściwym np. wielu malarskim przedstawieniom Aktu Stworzenia czy Sądu Ostatecznego.

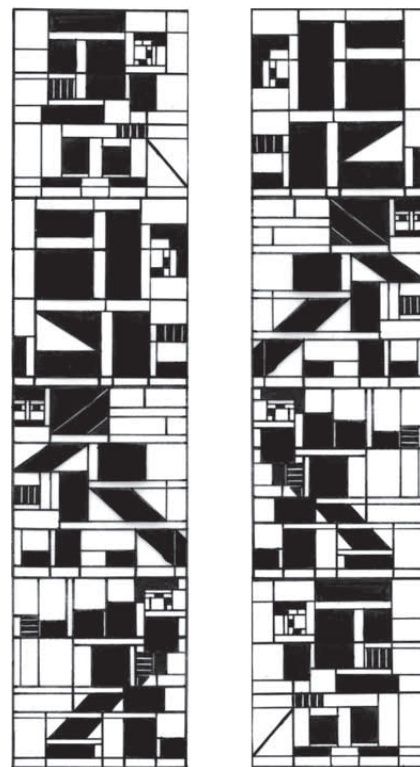
Wbrew powtarzającemu się często w deklaracjach awangardy zerwaniu z tradycją (w sumie dużo mniej energicznie dokonującego się w samych dziełach) oraz z założeniami abstrakcji jako sztuki nieprzedstawiającej, witraż w Drachten odwołuje się również – i to bardzo mocno – do nieodległej historii sztuki; jest swego rodzaju transpozycją obrazu *Siewca* (1889– 1890, Stavros S. Niarchos Collection, Londyn)

– oraz kilku innych o tej samej tematyce i zatrzymujących bohatera w tej samej pozycji – dzieł van Gogha, uważanego zresztą przez Doesburga za pioniera sztuki nowoczesnej. Nie bez racji. Zamaszysty gest kroczącego siewcy – sugestywnie oddany na płótnie miękkimi liniami na tle rozedrganej ziemi, takiegoż nieba i skontrastowany skalarnie z parą wołów na dalszym planie, zaprzężonych do pług i prowadzonych w przeciwnym kierunku przez innego rolnika – jest tu rozłożony na formy geometryczne, prostokątne, przekształcające postać bohatera na podobieństwo robota – choć to skojarzenie nie miało wtedy dzisiejszego zabarwienia zabawkarskiego ani *science fiction*⁵. Geometryzacja staje się tu krokiem do zastąpienia ciągłego, płynnego ruchu – którego dynamikę oddał van Goch – analitycznym podejściem do „problemu ruchu” jako jednego z toposów awangardy. Motyw prac właściwych porom roku podjęty jest w ten sposób, że oprócz siewcy (rozpoznawalnym w ujęciu van Gogha po wyciągniętej w tył ręce), w kolejnych polach witraża pojawia się żniwiarz (też w miarę identyfikowalny dzięki skosom rąk i nóg, sugerujących zamach kosą) oraz – trudniejsze do zidentyfikowania jako osoby i jako czynności – pochylona postać oracza i zbierającego plony.

W Drachten ten ruch-proces dotyczy jeszcze najbardziej dosłownie widzów, którzy idąc po schodach – a witraż umieszczono w oknie

klatki schodowej – oglądają go pod różnymi kątami i z różnej odległości. Smugi kolorowego światła wypełniając wnętrze przesuwają się po ścianach. Wbrew zasadom stosowanym w witrażach od średniowiecza do XIX wieku (jakieś zasady trzeba było jednak złamać!), szybki kolorowe, składające się na kształty bohaterów, otaczane są przezroczystymi, tworzącymi „neutralne” tło.

Ten sposób przywołania w witrażu neutralnego tła, reprezentowanego w obrazach olejnych przez biel – nazywaną przez Mondriana wraz z szarością i czernią „nie-kolorem” – niesie tu kilka doktrynalnych kłopotów, wiele nadspodziewanych atrakcji wizualnych i bogactwo tropów interpretacyjnych, w tym antycypację aktualnych tendencji artystycznych – nawet tych wzajemnie przeciwnych. Przezroczystość szybek tła dodaje do kompozycji postaci widoki drzew, ulicy i domów, z ich



Pierwotny schemat ustawienia kwater z postaciami w witrażu *Wielka scena sielankowa* Theo van Doesburga. Rys. P. Winskowski, oprac. T. Pyszczyk, na podstawie szkicu van Doesburga przechowywanego w Rijksdienst Beeldende Kunst w Hadze, za: Carsten-Peter Warncke, *De Stijl...*, op. cit., s. 54.

Original scheme of parts of the stained glass of the *Great Pastoral Scene* by Theo van Doesburg. Drawing by P. Winskowski, prepared by T. Pyszczyk, according to the draft by Theo van Doesburg from Rijksdienst Beeldende Kunst in The Hague, from: Carsten-Peter Warncke, *De Stijl...*, op. cit., p. 54



Leszek Misiak, *Niebo i ziemia I*, 1992,
olej na płótnie
Fot. P. J. Witek

Leszek Misiak, *Sky and Earth I*, 1992,
oil on canvas

dygnacyjne domy szeregowe, mają „na tyłach” nie ponure podwórka-studnie ale zadbane ogródki, więc konfrontacja z tym wielkomiejskim typem kamienicy i rolą, jaką pełnią w niej witraże nie jest bezpośrednia. Jednak wciągnięcie przypadkowych zakłóceń i możliwych modyfikacji, jakie niesie ruch uliczny, budynki po drugiej stronie ulicy, drzewa i niebo do kompozycji wnoszą tu nie tylko dodatkowy rodzaj ruchu między okiem widza, płaszczyzną okna, a tym, co za nim, ale też sygnalizuje postawę akceptacji dla tych zjawisk w imieniu własnym autora i jego bohatera.

Z kolei czarny „nie-kolor” uzyskano klasycznie, ołowianymi podziałami. Radykalny program odnaturalnienia przedmiotu posługuje się tu tradycyjnym środkiem – nieodwołalna graficzna składowa witrażu jest czytelna tak samo jak w witrażach dawniejszych i tak samo jak w obrazach olejnych neoplastycystów. Z kolei jednakowa grubość ołowiu w podziałach znajdujących się w obrębie postaci i poza nią – między przezroczystymi szybami tła (krajobrazu), podobnych też wielkością do tych, oznaczających samą postać – to kolejny sposób zakłócenia czytelności tej postaci, przesunięcia uwagi odbiorcy ku jedynie geometrycznej kompozycji i „wtopienia bohatera w tło”, scalenia go z ziemią, którą uprawia.

Zakłócenia te są również potęgowane przez demontaż malarskiej integralności postaci, gdyż przezroczyste paski dzielą niebiesko-czerwono-

(również prostokątnymi) podziałami okien i skośnymi dachami oraz zgoła nieprzewidywalne niebo; pozwala wyłapać podobieństwa świata do fragmentów dzieła, ale dostarcza jeszcze więcej dowodów braku tego podobieństwa na poziomie wizualnym. Częste w Holandii chmury zmieniają tło błękitnego nieba w szarość lub poszarzałą biel. I jakkolwiek w spojrzeniu na prawdziwy krajobraz jest to kolor niewątpliwie neutralny, to w myśl założeń neoplastycyzmu z pewnością nie jest idealny. W sposób zmienny w czasie zakłóca też odbiór części kolorowych. Spotykamy tu przy okazji inny topos sztuki nowoczesnej, zwłaszcza konstrukttywizmu – bliskiego Holendrom za

pośrednictwem El Lissitzkiego i dadaizmu, w który van Doesburg sam się angażował – a mianowicie wpisanie dzieła w życie codzienne.

Widać tu stanowisko nie tylko artystyczne ale też w pewnej mierze społeczne. Witraże stosowane w głównych klatkach schodowych XIX-wiecznych kamienic, prowadzących do mieszkań frontowych, służyły przecież nie tylko dekoracji tych klatek, podniesieniu prestiżu tej reprezentacyjnej przestrzeni wspólnej dla mieszkańców, ale też zasłaniały widok na podwórka, oficyny, ganki i klatki schodowe dla służby, jakie się tam mieściły. W Drachten okna klatki schodowej wychodzą na ulicę, a nawet pobliskie, dwukon-

no-żółtego oracza, siewcę, żniwiarza i zbierającego plony na kilka odrębnych części. Z kolei drobne kolorowe prostokąty jako detale twarzy i dłoni stanowią istotne tropy, pozwalające rozpoznać w kompozycji ludzką postać, a więc w pewnej mierze jej tradycyjny, przedstawiający charakter. Jednak w odróżnieniu od „równy przesianych”, a więc składających się z szybek podobnej wielkości, witraży od średniowiecza do XIX wieku, tu rozmiary „głównych” prostokątów koloru niejako automatycznie spychają te, drobniejsze, oraz wąskie paski przezroczyście między nimi do paradoksalnej roli ornamentu – wbrew wszelkim deklaracjom przeciw ornamentowi, składanym już przez Adolfa Loosa (jego referat *Ornament und Verbrechen*, 1910) i ochoczo podzielanym przez inne nurty awangardy. Witraż – sztuka dekoracyjna – w ten swój sposób znów odzyskuje pewne swoje tradycyjne atrybuty.

Trzeba wreszcie powiedzieć, że w omawianym oknie mamy do czynienia z ośmiokrotnym powtórzeniem postaci: w dwóch pasach po cztery, umieszczonych jedna nad drugą. Postać wzorowana na siewcy van Gogha powtarza się dwa razy, podobnie trzy inne. Za to sposób ustawienia postaci: powtórzenie układu z segmentu lewej części o piętro wyżej w prawej (patrzac od wewnątrz, a więc tak, jak się odczytuje witraż) i to w lustrzanym odbiciu, wywołuje kolejny rodzaj ruchu, prowokuje instynktowne śle-

dzenie tych analogii jednocześnie po przekątnej i w obrocie wobec osi środkowej. Ten ruch w górę jest przerwany pojedynczą postacią orzącego w dolnym prawym kadrze, która powtarza się u góry po lewej, co pozwala zacząć cykl od początku. Oracza z dolnej kwatery po prawej stronie zauważamy pierwszego, idąc schodami z parteru na piętro. Chwilę potem odstania się reszta. Poznajemy tę samą postać w różnych fazach różnych ruchów, w obrocie i przeskoku po przekątnej, nie robiąc nic innego jak ona sama: zbliżając się zawracając na półpiętrze i idąc drugim biegiem schodów odwróceniu do witraża plecami.

Wizualne skojarzenia z klatkami filmu, pewien wysiłek konieczny przy oglądaniu i identyfikacji postaci oraz rozszyfrowaniu zasady, w myśl jakiej się one powtarzają, by zrekonstruować sobie sekwencję kadrów przy przekątniowym przeskoku i obrocie, dążeniu w górę i zaczy-

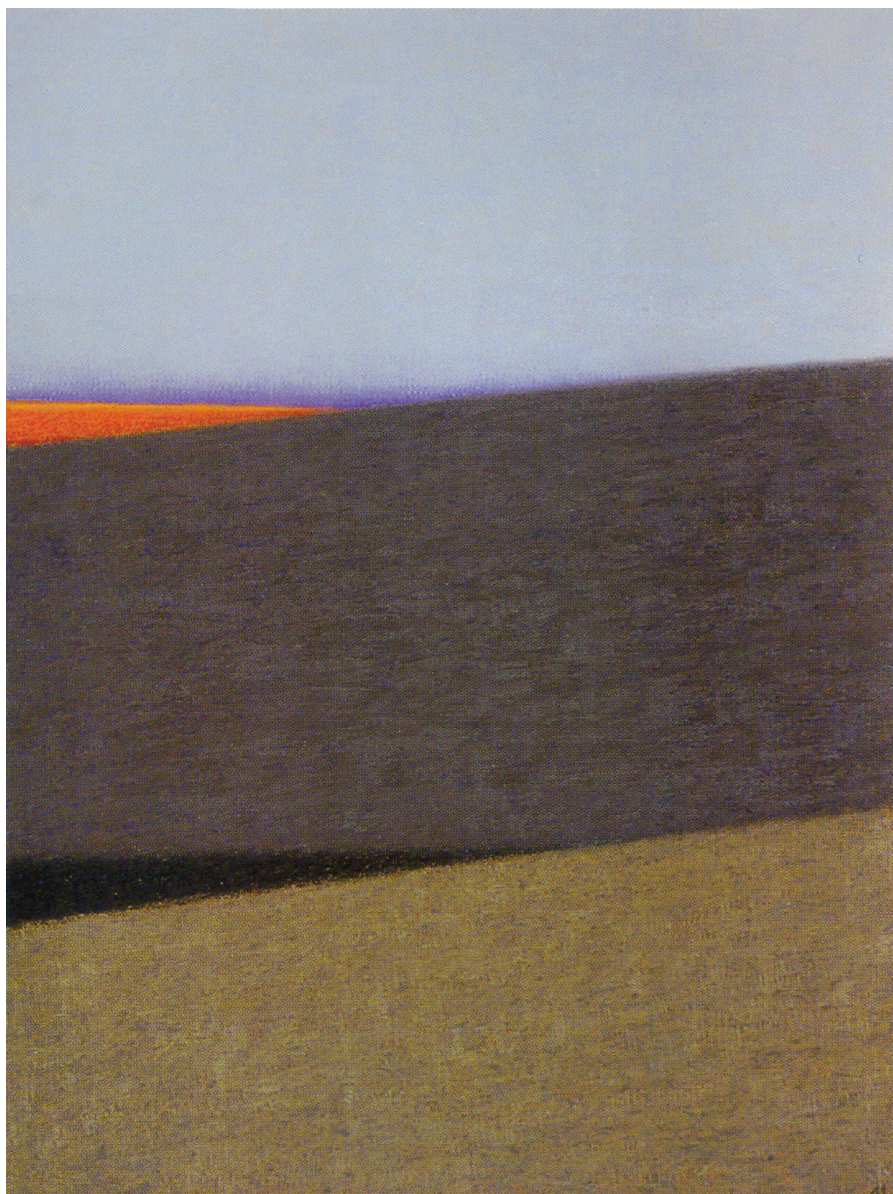
naniu pętli od początku – wszystko to realizuje w złożony sposób istotny dla awangardy „problem ruchu” i „problem czasu”, a jednocześnie dalece go przekracza: wpisuje się w tradycję malarskiego odczytania tych odwiecznych cykli natury i rytmu ludzkiej egzystencji rozumianych głębiej niż przez pryzmat jednej koncepcji artystycznej i filozoficznej oraz zadłużenia się wobec koncepcji artystycznych i filozoficznych sztuki dawniejszej.

Mimo dosłownej płaskości geometrycznej kompozycji, istnieje domyślna przestrzeń między jednym kadrem-wydarzeniem a drugim, odbywającym się przecież na tym samym polu uprawnym. W przestrzeń tę wplata się dosłowne, zmienne tło: pogoda za oknem, kwitnąca wiosną zieleń i szare drzewa zimą. Gdy ograniczymy się do samej płaszczyzny witraża, widzimy jednocześnie przestrzeń zaszyfowaną na wzór egipski: jedna postać nad drugą – im

Leszek Misiak, *Niebo i ziemia 2*, 1993,
olej na płótnie
Fot. P. J. Witek

Leszek Misiak, *Sky and Earth 2*, 1993,
oil on canvas





Leszek Misiak, *Niebo i ziemia 3*, 2002,
tempera i olej na płótnie
Fot. P. J. Witek

Leszek Misiak, *Sky and Earth 3*, 2002,
tempera, oil on canvas

zapisu sformułowanego wtedy właśnie przez Einsteina pojęcia czasoprzestrzeni⁷, ale jednocześnie zapis w jednym dziele tych dwóch dróg, jakimi zdążała cała sztuka XX wieku przez kolejne dekady: drogi potęgowania abstrakcji, odmaterializowania i intelektualizacji dzieła sztuki – aż po jego zanik w minimalizmie i sztuce konceptualnej – oraz drugiej drogi, zmierzającej do potęgowania dosłowności, namacalności, zmysłowości dzieł/przedmiotów, aż po „przedmiot znaleziony”, wybrany z życia codziennego i arbitralnie ustanowiony dziełem sztuki przez Duchampa, lub po dzisiejsze, często wątpliwe, zamienianie przez artystów własnego ciała w dzieło sztuki.

Wreszcie cały ten przekaz, mniej lub bardziej trafnie wyłowiony przeze mnie z ogromu kontekstów, był skierowany do uczących się rolników – współczesnych następców oraczy Bruegla i siewców van Gogha – jako pouczenie, moralitet i drobna atrakcja szkolnego korytarza zarazem. Nawet sam nieco archaiczny tytuł witraża – *Wielka scena sielankowa* – wśród innych kompozycji i kontr-kompozycji tego autora, określanych numerami lub wzorami matematycznymi – nie pozwala odrzucić tych kontekstów, nawet gdyby miały być traktowane z przymrużeniem oka.

Kwestię sekwencji kadrów, obrotu wokół osi i ruchu w górę podaję tu za projektem witraża (1921, Rijksdienst Beeldende Kunst, Haga), a nie na podstawie zrealizowanego

wyżej tym dalej. Zapis stosowany na tysiąclecia przed odkryciem perspektywy zbieżnej i w pierwszym pokoleniu artystów, którzy ją odrzucili chcąc pokazać wszystko. Ale tu, w jednym oknie szkoły rolniczej w niewielkim miasteczku, widać, że „wszystko równocześnie” wpisane jest nadal w „wielkie, ukryte prawa natury, które sztuka kontynuuje na swój sposób” i ma jednocześnie swoje pierwowzory u dawnych mistrzów rodem z tej samej krainy: Pietera Bru-

egla st. i Hieronymusa Boscha, gdzie przy wysoko ustawionym horyzoncie w wielu miejscach rozległego krajobrazu dzieją się jednocześnie różne wydarzenia.

Uzasadnione jest więc umowne traktowanie przez van Doesburga zapisu tej przestrzeni, a raczej jednoczesnego zapisu czasu i przestrzeni, traktowanych jak najbardziej dosłownie i zarazem w sposób najbardziej wyspekulowany. Jest to nie tylko jeden ze sposobów artystycznego

dzieła w jego obecnym kształcie. W czasie konserwacji i uzupełnień jakim poddano witraż zamieniono bowiem miejscami dwie kwatery witraża, co zakłóciło ciągłość tej sekwencji ruchu i obrotów, jaką van Doesburg pierwotnie uzyskał przez ustawienie postaci⁸.

Drugi witraż, *Mała scena sielankowa*, operujący tym samym układem czterech postaci powtórzonych po dwa razy, zamkniętych za to w leżącym prostokącie okna, znajduje się w nadświetlu nad wejściem głównym szkoły. Oglądany zawsze z sieni, z dołu, tylko na tle nieba, mając mniejsze wymiary, nie oferuje takiej różnorodności widoków postaci i tła oraz ich wzajemnych relacji wizualnych. Nie uruchamia też tylu kontekstów ideowych.

* * *

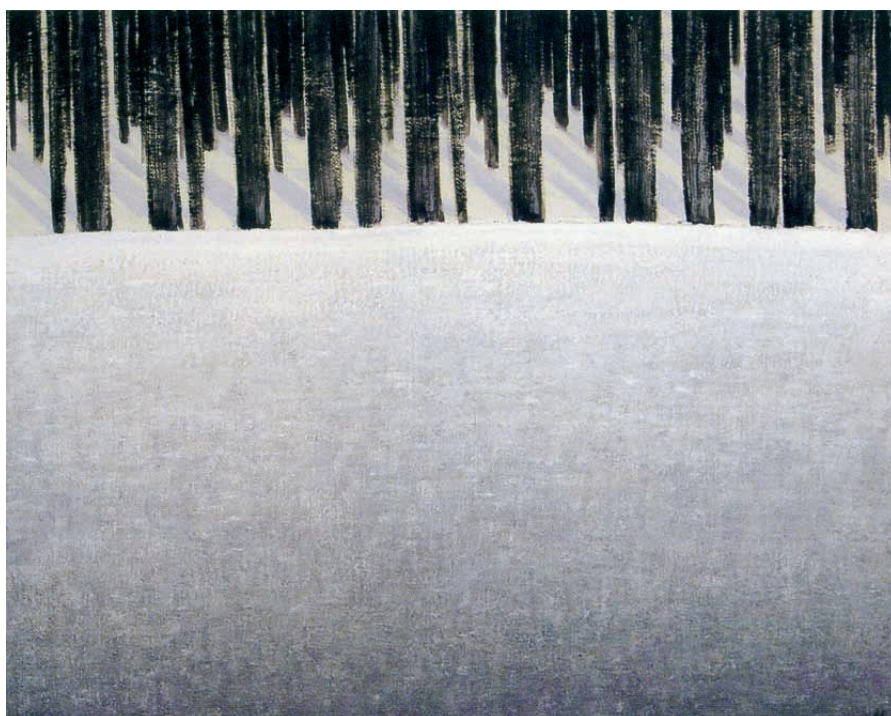
Polemika ze skrajnościami ideologii, które łatwo zadekretować, ale których wyspekulowany charakter i związana z nim jednostronność sprawiają, że nie sprawdzają się w życiu, trwała w XX wieku zarówno na polu polityki jak i sztuki. W tej ostatniej dziedzinie pokonanie nadmiernych uproszczeń było za to łatwiejsze i otwierało drogę dalszym eksperymentom. Tak działo się z abstrakcją geometryczną, której podstawowe kolory przewędrowały do pop artu przyoblekając się np. w portrety Marilyn Monroe i Myszki Miki autorstwa Andy Warhola, zaś prostokreślne formy przejęła abstrakcja analityczna, konceptualizm

i minimal art, zamieniając jednak pierwotny dogmatyzm w indywidualne i hermetyczne koncepcje autorów lub komercyjną konwencję. Właśnie ta ostatnia wydawała się dla abstrakcji i geometrii w sztuce nagroźniejsza. Awangarda nauczana w Akademii wydaje się paradoksem, ale przecież przez kilka dekad tak właśnie się działo. Jednocześnie przenikanie geometrycznych motywów do życia codziennego, do projektowania tkanin i ubiorów, „wzorów dekoracyjnych”, jako powtarzalne znaki graficzne (np. firmy kosmetycznej L’Oréal czy Fortis Banku), pozwalało łatwo je rozpoznać jako ikony nowoczesności, ale pozbawiało potencjału innowacji i przydatności dla dalszych poszukiwań artystycznych. Jednak z czasem kryzys ten został przezwyciężony. W architekturze widać to było, gdy w formach na powrót lub nadal modernistycznych (i wysoce zgeometryzowanych) zaczęto formułować, podejmować i – co tym ciekawsze – rozwiązywać

problemy stawiane przez krytykę postmodernistyczną¹³;

Te same zjawiska, które dotyczą budynków, dotyczą też architektury krajobrazu: krajobrazu miast, parków, terenów uprawnych, pojawiających się w nim urządzeń infrastruktury itd.

Wracając do kwestii widzenia krajobrazu poprzez pryzmat abstrakcji geometrycznej – ewolucja architektury współczesnej od lat 80. dostarcza tu paraleli zarówno odnośnie do samych form, jakie w tym krajobrazie zostały zbudowane, jak i niuansów kolorystycznych, fakturowych, bogactwa odkrytego w tym sztucznym i ludzką ręką stworzonym świecie, w którym nadal przecież zachodzą zjawiska atmosferyczne, zaś ich modyfikacje (np. mgły wynikające z zanieczyszczenia powietrza), stwarzają nowe walory wizualne, z których oczywiście nie ma co się cieszyć, ale których obserwacja może nas uczulić na elementy krajobrazów „zdrowszych”.



Leszek Misiak, *Las (zima)*, 2002,
tempera i olej na płótnie
Fot. P. J. Witek

Leszek Misiak, *Woodland (Winter)*, 2002,
tempera, oil on canvas

Malarstwo podobnie poszukuje potencjału innowacyjnego w przekształcaniu abstrakcji, wydobywania bogactwa niuansów jakie się w niej kryją, rezygnując z dogmatycznych ustaleń na rzecz indywidualnego widzenia, ale widzenia wrażliwego wykształconego na wielu tradycjach, ale nie pomijającego również tej jednej, jako pewnego (krzywego?!) zwierciadła, w jakim odbija się współczesność.

Leszek Misiak

Takim malarskim zapisem spojrzenia w przestrzeń-krajobraz, angażującym światło i barwę w sposób wymagający namysłu i oferujący nowy świat przeżyć, a wyprowadzony między innymi z bogatej już pod koniec XX wieku tradycji sztuki abstrakcyjnej, są powstałe w latach 1992–2005 pejzaże krakowskiego malarza Leszka Misiaka z cyklu *Niebo i ziemia*¹⁴.

Jako płótna olejne, a nie witraże, nie dostarczają widzowi niespodzianek wynikających z przypadkowych układów otoczenia, przenikających płótno elementów tła itd. Są w tej mierze statyczne, spokojne, wskazując pośrednio na niezmienną swego przedmiotu – natury; cechą tym cenniejszą i poszukiwaną w czasach, gdy wielka ilość wytworów ludzkiej myśli krzykliwie domaga się uwagi. Przechodząc ponad zmiennością stanów tej natury, wybierając momenty spokojne, Leszek Misiak ustanawia je reprezentantami, ambasadorami takiego ujęcia czasu wobec widza, który w mieście przyszedł do galerii po kolejne impulsy, podniety, płynące od sztuki, a więc dzieła ludzkiej wyobraźni i wrażliwości.

Obrazy te są skończone i zamknięte w swojej warstwie fizycznej. Dostarczają jednocześnie tak bogatego wglądu w przestrzeń krajobrazu obserwowanego niegdyś przez autora i poddanego refleksji, selekcji ale też wzbogaceni o emocjonalny i intelektualny przekaz, którego sama natura nie dostarcza. Sam tytuł określający pejzaże przez uogólniające odwołanie do żywiołów, „rzeczy pierwszych”, zakreśla już szeroki obszar odniesień. Pierwszy etap operacji został dokonany, widz ma okazję dodania następnych.

Z jednej strony bowiem przedstawiają one fragmenty krajobrazu, kadrowane w sposób nie ukrywający owej fragmentaryczności, przecinający linearną ciągłość oglądanej przestrzeni – co jako zabieg artystyczny

Leszek Misiak, *Niebo i ziemia 4*, 2005,
tempera i olej na płótnie
Fot. P. Winskowski

Leszek Misiak, *Sky and Earth 4*, 2005,
tempera, oil on canvas



Leszek Misiak, *Niebo i ziemia 5*, 2005,
tempera i olej na płótnie
Fot. P. Winskowski

Leszek Misiak, *Sky and Earth 5*, 2005,
tempera, oil on canvas

niewątpliwie jest dziedzictwem awangard artystycznych XX wieku. Jednocześnie namalowane fragmenty zachowują statyczną równowagę, zarówno w tym, co widać na płótnie jak i w tym, czego możemy się domyślać poza nim. Wycięcie kadru nie rani, nie zmienia charakteru przestrzennego *continuum*, ale uogólnia i kondensuje doświadczenia wizualne zdobyte w oglądzie 360-stopniowym.

Z kolei namalowany układ pól, plam łąk i ugorów, pionowy pni drzew w lasach czy geometryczne wzniesienia pagórków poddane są abstrakcyjnemu odrealnieniu. Jako plamy są (prawie) płaskie, (prawie) nieprzedstawiające, co odsyła do tych samych korzeni, a zwłaszcza sztuki abstrakcyjnej, która rozwijała się przecież w środowisku miejskim, pozostawała w ścisłej zależności od wyspekulowanych idei (skądinąd intelektualnie niezwykle nośnych), a nie od jednostkowego studium natury. Abstrakcja często służyła przecież apoteozie świata techniki, maszyn, wielkiego miasta oraz sztucznemu intensyfikowaniu wrażeń w opozycji do powolniejszego rytmu natury.

Jednocześnie te prostokąty i trapezy nie są „programowo” pokryte neutralną fakturowo powierzchnią jednolitego, podstawowego koloru. Faktura plam barwnych jest delikatna, złożona - wpisuje się pod tym względem w nurt malarstwa materii. Lecz to zainteresowanie fakturą nie pojawia się jako cel sam w sobie ale jako transpozycja zjawisk natury



– faktur tych samych łąk, pól, ugorów – jednolitych, a nawet monottonnych w widoku z daleka, zaś z bliska – rozpoznawalnych jako złożone z tysięcy różnych od siebie, drobnych elementów.

Gdy się dłużej przyjrzeć, daje to wrażenie przestrzeni niedostępnej ani warsztatowi impresjonizmu z jego ulotnością, ani geometrycznej abstrakcji – jak omawiany wcześniej De Stijl – z jej uogólnieniami. Nie definiuje form malarskich tak – przypominam, że chodzi o widzenie krajobrazu – żeby tylko z daleka widać było dobrze to, co z bliska wydaje

się nieczytelną plamą. U Misiaka jest tak mało elementów, że z bliska widzi się więcej tego samego, a nie co innego. „Mikrokosmos” szczegółu i „makrokosmos” artystycznych idei i analitycznego dystansu znajdują się tu szczególnie blisko. Chyba jest tak, że z bliska widzi się to, czego intuicyjnie domyślaliśmy się patrząc na rzecz z daleka: miękkości traw, delikatności kwiatów... Okazuje się też, że w jednym obrazie niektóre plamy i ich faktury ulegają prawom perspektywy, a inne nie. Przedstawienie prawie dosłowne i jednocześnie abstrakcyjne ujęcie „podziałów

Leszek Misiak, *Niebo i ziemia 6*, 2005,
tempera i olej na płótnie
Fot. P. Winskowski

Leszek Misiak, *Sky and Earth 6*, 2005,
tempera, oil on canvas



płaszczyzny”, pochodzących wprost od „podziałów” obserwowanej przestrzeni – jakże delikatnie, bez zachwiania równowagi widza – stanowi przede wszystkim wyzwanie dla intelektu: mieni się perspektywą powietrzną, lub lepiej: perspektywą fakturalną – ale nie w oczach, lecz w myśli.

Inny podział płaszczyzny pejzażu, gdy większość zajmuje niebo, też ma swoją tradycję ekspresji poprzez układ chmur i ostre zbiegi perspektywiczne płaskich, holenderskich pól, łąk lub morza – jak

w pejzażach Jacoba van Ruisdaela (*Krajobraz holenderski w wiatrakiem (Młyn w Dijk koło Duurstede)*), ok. 1670, Rijksmuseum, Amsterdam) czy Philipa Konincka (*Pejzaż holenderski oglądany z wydm*, 1664, Gemäldegalerie, Drezno). W obrazach krakowskiego malarza ta sytuacja jest wykorzystana tak, że to nieboskłon „ucieka” w głąb gdy ziemia „stoi” płasko albo na odwrót, z zachowaniem tego, co powiedziano wyżej na temat dyskretnych sygnałów, jakie ta ucieczka przestrzeni lub płaskość plam do widza wysyła.

Środkiem jaki towarzyszy tym zjawiskom jest często zmiana faktury i tonu przy krawędziach plam barwnych. Krawędzie te niekiedy przejmują tonację sąsiedniej plamy, niekiedy same przyjmują intensywność niemalże Mondrianowskiej, czarnej linii, niekiedy plamy stopniowo rozciągają się w sobie, wyłaniają spoza siebie. Nie ma tu ideologicznie uzasadnianego stosowania kolorów podstawowych. Jest wrażliwie obserwowana gama tonów natury, choć czerwień czasami osiąga wielką intensywność jako pole maków, a żółcień - jako łąk pszenicy.

Z obrazów Leszka Misiaka emanuje spokój idealny, absolutny, lecz jednocześnie pogodny. Spokój łąki w słoneczny, bezwietrzny, letni dzień (jak w wielu pejzażach Chełmońskiego¹⁵) i zarazem spokój intelektualny minimal artu, operującego w zgoła innej sytuacji ideowej dużymi płaszczyznami o niewielkiej intensywności ekspresji i korzystają-

cego z faktu, że sama abstrakcja stała się już konwencjonalnym znakiem rozpoznawczym sztuki owego czasu – w odróżnieniu od kręgu Mondriana i van Doesburga, którzy kilka dekad wcześniej walczyli nią (abstrakcją) ze sztuką przedstawiającą¹⁶.

Z kolei wymienione przeze mnie motywy nie wyczerpują wszystkich wątków analizy malarskiej tych obrazów. Wykazują jedynie wielość spojrzeń na ten sam krajobraz tego samego artysty, zawartych w jednym dziele, a pośrednio – na wielość wariantów kryjących się w tym samym krajobrazie w zależności od tego kto, jak i w jakich warunkach nań patrzy oraz na wielość intelektualnych przygód sztuki XX wieku i autora osobście (w tym dzieciństwa i młodości spędzonych na wsi), które złożyły się na to, że dostrzega to, a nie co innego, a w sumie – że dostrzega tak wiele.

Podsumowanie

Summary

Przedstawione uwagi na temat krajobrazów starannie kadrowanych oraz specyficznie przetworzonych pod względem kompozycji, sposobu oświetlenia i koloru, mogą posłużyć wyodrębnieniu podobnych jakości z krajobrazu realnego, kadrowanego nie ramą obrazu, nie ramą okna, lecz elementami naturalnymi (drzewami), uprzywilejowanych punktów widzenia (dróg, otwarć widokowych). Tworzywem omówionych tu zjawisk

wizualnych nie będą wtedy niuanse malarskie, jak użycie takiego a nie innego koloru, rodzaju szyb w witrażu czy też przewidywanych zakłóceń jego odbioru, lecz naturalne lub sztuczne artefakty krajobrazowych wnętrz.

Być może propozycja niniejsza wyda się utopijna, fantastyczna lub po prostu nieprzydatna; być może jest tylko innym ujęciem narzędzi badawczych stosowanych pod nazwą waloryzacji zasobów krajobrazowych. Warto tu jednak przytoczyć opinię przewodniczącego ONZ U Thanta, który w latach 1960. twierdził, że *najbardziej istotną, dominującą cechą współczesnych rozwiniętych systemów gospodarczych jest to, że w stosunkowo niedługim czasie będą one zdolne wyznaczać rodzaj i zakres swych zasobów materialnych... Zasoby nie ograniczają już decyzji. To właśnie decyzje tworzą zasoby*¹⁷. Przykład modernizującej się Japonii potwierdzał wtedy taką opinię. W następnych dekadach tą samą drogą podążyły kolejne „tygrysy” Dalekiego Wschodu. Zastosowanie tego spostrzeżenia nie do zjawisk gospodarczych, ale do nauki wskaże na potrzebę, jeśli nie nieustannej rewizji metod pozyskiwania i gromadzenia wiadomości (co wiodłoby do chaosu i uniemożliwiłoby wyciągnięcie z nich wniosków), to przynajmniej do czujności i kontroli zakresu i metod tego pozyskiwania i gromadzenia. Ta czujność sprowadzająca się do nieustannego pytania: co jeszcze uwzględnić?, jak spojrzeć na to, co

sam widzę i co widzą inni?, może zostać z pożytkiem wsparta przez analizę dzieł sztuki przedstawiających krajobrazy. Jako przykład takiej badawczej przydatności motywów z pejzaży Leszka Misiaka, przytoczyłbym motyw najdelikatniejszy, na pozór nie do przełożenia na obserwację realnego krajobrazu: zmianę skali faktury, jej perspektywiczną „ucieczkę” jako płaszczyzny terenu lub fakturę o stałej skali elementów, wrazeniowo „zaginającą” odległości,

ustawiającą w pozycji pionowej – jako abstrakcyjny pas koloru – plamę, która w realistycznym ujęciu byłaby poziomym polem. Rzecz dotyczy wizualnego podobieństwa kwiatostanów lebiody (komosy białej) i barszczu Sosnowskiego, przy ogromnej różnicy wielkości i wysokości łodygi – zwłaszcza rosnących w sąsiedztwie. Oglądane z daleka, na tle drzew, łąki czy przechodzących ludzi – wywołują podobne zakłócenie skali jak wspomniane zabiegi



Leszek Misiak, *Niebo i ziemia 7*, 2005,
tempera i olej na płótnie
Fot. P. Winskowski

Leszek Misiak, *Sky and Earth 7*, 2005,
tempera, oil on canvas

malarskie z gęstością faktury, zwłaszcza gdy skupiska lebiody znajdują się na pierwszym planie, a barszczu na drugim. Zjawisko skalarno-kompozycyjne, jakiego jest nośnikiem, warte jest uwagi, a może i wykorzystania w projektowaniu architektury i kształtowaniu krajobrazu z użyciem innych roślin. Żeby jednak do tego doszło – wzorem malarza – warto być uważnym w dostrzeganiu i takich zjawisk, a w sumie – dostrzeganiu ich wielu.

Piotr Winskowski

Wydział Architektury
Politechnika Krakowska
Faculty of Architecture
Cracow University of Technology
Wydział Malarstwa
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie
Faculty of Painting
Academy of Fine Arts in Cracow

Przypisy

¹ B. von Grünigen, 1964, *De l'impressionnisme au technisme. Peinture, litographie, photographie, arts graphiques appliqués*, Bâle, s. 141 [cyt. za:] A. Kotula, P. Krakowski, 1977, *Sztuka abstrakcyjna*, WAiF, Warszawa, s. 85.

² A. Kotula, P. Krakowski, op. cit., s. 86-87.

³ Rzepińska M., 1988, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Ossolineum, Wrocław, s. 441.

⁴ Zeenders H., Nauta J. C., 1988, *Theo van Doesburg in Drachten*, Drachten; Warncke C-P., 1990, *The Ideal as Art. De Stijl 1917-1931*, Taschen, Köln, s. 50-56; *Een Stijlvolle wandelroute door Drachten*, Samenstelling: Culturo, Zwolle, b.d.

⁵ Por. obraz *Kosiarz* K. Malewicza (1912, Narodowe Muzeum Sztuki, Niżni Nowogrod), albo futurystyczne kostiumy teatralne I. Pannaggio (27.IV.1927, Teatro Sperimentale degli Independenti, Rzym) [za:] G. Lista, *Futuryzm*,

tłum. E. Gorządek, Arkady, Warszawa 2002, s. 110, 148-149.

⁷ Inne odniesienia do Einsteina, rozważane na przykładzie malarstwa, architektury, urbanistyki i krajobrazu, por. S. Giedion, 1968, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, tłum. Jerzy Olkiewicz, PWN, Warszawa.

⁸ C.-P. Warncke, op. cit., s. 54.

¹³ W analogii do „drugiego wieku maszyny” R. Banhama i „drugiej estetyki maszyny” Ch. Jencksa, por. Winskowski P., 2000, *Modernizm przebudowany. Inspiracje techniką w architekturze u progu XXI wieku*, Universitas, Kraków, s. 173-192; Stawińska J., 1998, *Architektura high tech – próba charakterystyki* [w:] „Architectus” nr 1-2 (3-4), s. 53-67.

¹⁴ Por. Leszek Misiak, *Malarstwo / Painting*, Sic! Studio, Kraków; Leszek Misiak, wystawa *Kolor, przestrzeń, światło*, Galeria ZPAP „Pryzmat” w Krakowie, 2-16.III.2006; Winskowski P., 2006, *Przestrzeń wsi – trwanie i zmiana* [w:] *Odnowa polskiej wsi*, Czarniecki W., Korolczuk D. (red.), Wydział Architektury Politechniki Białostockiej, Białystok, s. 93-100.

¹⁵ Np. *Droga w polu*, 1889; *Wista*, 1895; *Staw w Radziejowicach*, 1899; por. Matuszczak T., 1996, *Józef Chełmoński*, Wyd. Kluszczyński, Kraków, s. 53, 61, 67.

¹⁶ Overy P., *De Stijl*, WAiF, Warszawa; Warncke C.-P., op. cit.; Hussakowska M., 2003, *Minimalizm*, IHS UJ, Kraków.

¹⁷ Toffler A., 1998, *Szok przyszłości*, tłum. Osiatyński W., Ryszka E., Woydyłło-Osiatyńska E., Zysk i S-ka, Poznań, s. 25.

Światło jako element integrujący kompozycję krajobrazu

Leszek Maluga

The Light as
an Element
of Integration
of Landscape
Composition

Otoczenie przestrzenne istnieje obiektywnie i niezależnie od woli człowieka. Ale człowiek może nadać mu kształt. Podobnie niezależnie od woli człowieka naturalne światło w rytmie dobowym wydobywa i skrywa w mroku widzialny aspekt środowiska – krajobraz. Również w tym wypadku człowiek może wpływać na sposób widzenia przestrzeni m.in. poprzez wykorzystywanie dla celów kompozycyjno-plastycznych efektów światłocieniowych tworzących się w dzień oraz dzięki zastosowaniu oświetlenia sztucznego w nocy.

Kompozycja przestrzenna – świadomy sposób porządkowania form przestrzennych pod kątem wartości plastycznych i estetycznych – wchodzi w zakres działań projektowych podejmowanych w różnych skalach przestrzennych. Kształtowanie krajobrazu, czy to w skali ogrodu przydomowego, wnętrza urbanistycznego czy otwartych terenów zieleni, polega nie tylko na przestrzennym rozmieszczeniu elementów układu, lecz również na sposobie jego ukazania i warunkach percepcji. Natomiast percepcja wzrokowa jest możliwa dzięki światłu. W kompozycji krajobrazu światło (efekty jego obecności w postaci elementów oświetlonych bądź jego braku w postaci cieni lub mrocznych płaszczyzn nocy) nie tylko wydobywa formy, lecz jest istotną składową plastyki obrazów budowanych i postrzeganych.

Przedmiotem niniejszego opracowania jest analiza zagadnień kompozycyjnych, jakie pojawiają

się w trakcie świadomego modelowania oświetlenia przestrzeni. Nie jest to zbiór porad dla projektantów, lecz zawarte w opracowaniu uwagi mogą pomagać i inspirować ich do poszukiwania konkretnych sposobów wykorzystywania naturalnego i sztucznego oświetlenia.

Światło

The light

Światło w środowisku przestrzennym człowieka pełni wiele funkcji. Nie umniejszając znaczenia aspektów przyrodniczych, zdrowotnych czy związanych z bezpieczeństwem, należy podkreślić rolę światła w rozwiązywaniu problemów kompozycyjnych w krajobrazie. O możliwościach kreowania przestrzeni przez odpowiednie użycie światła świadczą przykłady operowania oświetleniem w przestrzeniach sakralnych, w scenografii teatralnej, w oprawie różnorodnych widowisk¹. Również przestrzenie ogrodów i parków od wieków bywały okazjonalnie rozświetlane².

Światło wprowadzone do architektonicznego wnętrza lub rozświetlona polana w kompleksie parkowym oddziałują na przestrzenne otoczenie budując specyficzny porządek: następuje koncentracja przestrzeni wokół plamy światła, światło tworzy hierarchię przestrzeni, powstają napięcia kompozycyjne. Szczególnie w nocy światło działa integrująco na najbliższe otoczenie



wokół źródła światła. Zatem zarówno sposoby posługiwaniem się światłem, jak i sposoby włączania efektów światłocieniowych do gry kompozycyjnej stanowią ważne narzędzia w twórczości projektowej.

W percepcji wzrokowej istotne są trzy elementy tego procesu – podmiot, czyli obserwator (jego usytuowanie w przestrzeni), źródło światła, dzięki któremu proces jest możliwy oraz przedmiot obserwacji. Zarówno każdy z tych elementów ma wpływ na tworzenie się obrazów plastycznych kompozycji krajobrazu, jak i wzajemne relacje pomiędzy nimi decydują o postrzeganym przez obserwatora obrazie. Miejsce obserwacji danej kompozycji przestrzennej względem źródła światła decyduje o tym, jak duża część układu będzie widziana w świetle lub w cieniu, czy układ będzie widziany ze światłem czy pod światło itp. Z kolei charakterystyka źródła światła (jego parametry, takie jak moc, temperatura barwowa czy kształt i ukierunkowanie wiązki świetlnej) wpływa na formę plastyczną tworzącego się światłocienia. Natomiast forma układu przestrzennego decyduje o efektach światłocieniowych, jakie oświetlenie może wytworzyć w krajobrazie (cienie własne, cienie rzucone, plamy światła, refleksy itp.).

Przedmiot percepcji – oświetlona forma przestrzenna – dzięki światłocieniowi jest postrzegana jako fenomen trójwymiarowy. Różnice oświetlenia poszczególnych powierzchni obiektu będące wynikiem różnych kątów ich ustawienia względem źródła światła dostarczają obserwatorowi informacji o ukształtowaniu formy przestrzennej. W tej obserwacji zawiera się istota definicji architektury autorstwa Le Corbusiera: *architektura jest mądrą, skorygowaną grą brył w świetle*. Takie rozumienie twórczości projektowej podkreśla znacząca rolę oświetlenia w budowaniu form i układów przestrzennych – również w kształtowaniu krajobrazu.

Istotą postrzegania trójwymiarowości brył – poza deformacją perspektywiczną – jest kontrast w ich oświetleniu, a więc różnice w jasności poszczególnych partii obiektu. Kontrast jest zjawiskiem i właściwością układów kompozycyjnych wykorzystywaną we wszystkich dziedzinach twórczości projektowej i plastycznej. Może dotyczyć rozmaitych cech charakteryzujących

kompozycje. Ale kontrast świetlny nabiera w tym wypadku szczególnie silnego znaczenia, ponieważ odnosi się do podstaw percepcji wizualnej. Kontrast oświetlenia może wzmacniać lub osłabiać inne cechy plastyczne formy (np. barwy, faktury, konturu) oraz wpływać na postrzeganie innych kontrastów występujących w układzie kompozycyjnym (np. zniekształcać percepcję rzeczywistych proporcji części składowych kompozycji).

Kontrast nie oznacza zderzenia jedynie ostrych plam światła i cienia. Gra kompozycyjna często toczy się w półcieniach. Gdy Mieczysław Twarowski wspomina o dwóch przeciwstawnych poglądach na sposób oświetlania kompozycji rzeźbiarskiej – w świetle rozproszonym bądź tylko za pomocą odpowiedniego, bezpośredniego oświetlenia³ – to jest spór o poziom kontrastu wykorzystywanego do ekspozycji układu. Jednak nadal istotą gry przestrzennej postrzeganej w aktach percepcji jest zróżnicowanie jasności poszczególnych fragmentów rzeźby. Problem ten występuje w oczywisty sposób w warunkach oświetlenia naturalnego i dotyczy różnicy pomiędzy mocnym światłem słonecznym, a rozproszonym światłem w dzień



Ogród Kultury w Suzhou, Chiny
(źródło: Zhang Xinsheng (red.), 1997, *Suzhou Gardens*, China International Press)

The Garden of Cultivation, Suzhou, China
(source: Zhang Xinsheng (ed.), 1997, *Suzhou Gardens*, China International Press)

pochmurny. Zmiany typu oświetlenia nie zależą jednak w tym wypadku od woli twórcy. Natomiast w przypadku sztucznego światła sposób oświetlenia i poziom kontrastu w pełni zależą od decyzji projektanta.

Kontrast, zwłaszcza kontrast oświetlenia, jakkolwiek w swoim bezpośrednim oddziaływaniu na materię kompozycyjną wspomaga różnicowanie elementów układu kompozycyjnego, to jednak wpisując się w szersze ramy koncepcji kompozycyjnej jest mechanizmem silnie wiążącym właściwie przemyślany układ. Światła i cienie w świadomości budowanej kompozycji krajobrazowej dopełniają się wzajemnie według zamierzonego przez projektanta scenariusza: podnoszą czytelność struktury, eksponują istotne elementy kompozycji, zarysowują plany i tworzą głębię postrzeganej przestrzeni.

Zagadnienie kontrastu jest jednak jednym z elementów gry kompozycyjnej związanej z wykorzystaniem światła w układach krajobrazowych. Całość gry w zasadniczym stopniu zależy od rodzaju oświetlenia. W sytuacjach projektowych i w percepcji istniejących układów przestrzennych należy rozważać dwa typy oświetlenia – oświetlenie dzienne naturalne i oświetlenie nocne, przede wszystkim, sztuczne.

Pomiędzy tymi dwoma typami oświetlenia występują istotne różnice. Światło dzienne jest dynamiczne (dobowy „ruch słońca”, z tym związane zmiany kierunku i natężenia oświetlenia, ruch cieni chmur w kra-



jobrazie itp., a oświetlenie sztuczne jest stabilne (stałe, określone miejsce usytuowania, kierunek i moc źródła światła). Słońce oświetla równomiernie powierzchnię ziemi natomiast oświetlenie sztuczne służy w ograniczonej odległości od źródła światła i jest zdeterminowane jego właściwościami (im dalej od źródeł światła tym słabszy poziom luminancji). Wreszcie światło naturalne pada z góry lub z boku, natomiast oświetlenie sztuczne może iluminować formy przestrzenne z dowolnego kierunku. Te różnice powodują, że niektóre zagadnienia teoretyczne i warsztatowe należy rozważać osobno.

Światło dzienne

The daylight

Główną cechą oświetlenia naturalnego światłem słonecznym jest zmienność, która wiąże się z porą dnia, roku, stanem zachmurzenia nieba, temperaturą i wilgotnością powietrza, szerokością geograficzną itp. W pochmurny dzień cała półkula nieba jest źródłem równomiernego, rozproszonego światła padającego z różnych stron. W dzień pogodny plamy słońca i cienie na ścianach

budynków, na powierzchni terenu, na drzewach wzmacniają kontrasty świetlne, podnoszą nasycenie barw, pogłębiają trójwymiarowość (przestrzenność) form, wzbogacają strukturę plastyczną.

Wyraziste cienie na równi z rzeczywistymi formami przestrzennymi odgrywają istotną rolę w budowaniu ekspresji postrzeganych obrazów. Cienie rzucone mogą wprowadzać do układu kompozycyjnego zarówno dynamikę związaną z ich niezwyklejmi kształtami, jak i uspokajając strukturę przestrzenną przesłaniając ją np. jedną dużą plamą lub mozaiką drobnych plamek cieni⁴. Dlatego przy tworzeniu obiektów architektonicznych, zespołów urbanistycznych czy terenów zieleni projektanci powinni mieć świadomość i wiedzę na temat wykorzystania światła słonecznego w kompozycji przestrzennej.

Ważną pracą, poświęconą tematyce roli światła słonecznego w kształtowaniu przestrzeni architektonicznej i urbanistycznej jest książka Mieczysława Twarowskiego pt. *Słońce w architekturze*. Autor przedstawił w niej szereg problemów związanych z lokalizacją i kształtowaniem przestrzeni pod kątem nasłonecznie-



budynku), bądź porusza się względem układu lub w nim. Te dwie sytuacje można nazwać statyczną i dynamiczną.

W wielu wypadkach układ krajobrazowy – z uwagi na określoną lokalizację – jest oglądany z jednego uprzywilejowanego miejsca (np. założenie ogrodowe z tarasu przed domem, koryto rzeki z mostu, otwarty pejzaż z punktu widokowego). Taki pojedynczy widok można analizować jak obraz malarski – statyczną strukturę ze zmieniającym się w ciągu dnia oświetleniem. Relacja tego punktu obserwacji wobec krajobrazu, a więc kierunku patrzenia się względem kierunku północy decyduje o tym, jak w ciągu dnia jest postrzegane oświetlenie układu kompozycyjnego. Kombinacja różnych lokalizacji i różnych pozycji słońca na niebie sprowadza się do kilku zasadniczych sytuacji oświetleniowych⁷.

Najbardziej „płaskie” oświetlenie tworzy światło padające z kierunku identycznego z kierunkiem obserwacji. Brak wyrazistych cieni powoduje, że uwidaczniają się inne cechy materii kompozycyjnej – kolor, faktura, rysunek. Fakt padania światła z góry pozwala postrzegać przestrzenność układu dzięki cieniom rzucanym w dół na posadzkę, tworzącym się strefom cienia pod drzewami, zadaszeniami itp. W przypadku kompozycji architektonicznej w celu wytworzenia gry cieni na elewacji przy oświetleniu czołowym wprowadzane są elementy hory-

nia oraz efektów kompozycyjnych światłocienia. Posługuje się terminem helioplastyka lub plastyka słoneczna na określenie całości kształtu problematyki oświetlania form przestrzennych światłem słonecznym. Podaje szereg przykładów konstrukcji geometrycznych przy użyciu tzw. linijki słońca, umożliwiających określanie czasu nasłonecznienia i kształtu cienia w różnych sytuacjach: od wnętrza architektonicznego po układy krajobrazowe. Wiedza ta pozwala architektowi analizować układy przestrzenne i wykorzystywać efekty światłocieniowe w projektowaniu. Podstawą twórczości projektowej jest wyobraźnia i przewidywanie określonych efektów kompozycyjnych, co oznacza, że architekt musi wyobrazić sobie obraz, jaki chce osiągnąć przez odpowiednie rozmieszczenie i ukształtowanie form w przestrzeni.

Twarowski podkreśla, że podstawą doświadczenia projektanta jest obserwacja w różnych porach dnia i w różnych sytuacjach krajobrazowych układów światłocieniowych. Można tą uwagę traktować jako zawsze aktualne zalecenie dla każdego twórcy. Mnogość efektów tworzących się w oświetlonym krajobrazie jest niewyczerpanym źródłem inspiracji. Twarowski proponuje spo-

ządzanie notatek w postaci szkiców sytuacyjnych i widoków oświetlonych zespołów zieleni, których gromadzenie i dokładna analiza ułatwia projektowanie⁵.

Wspomniana na wstępie rozważań relacja „obserwator – źródło światła – przedmiot obserwacji” stanowi podstawowy problem przy analizowaniu warunków lokalizacji i podejmowaniu decyzji projektowych. Określona sytuacja przestrzenna może determinować sposób rozwiązania układu kompozycyjnego. Przeważnie projektant ma możliwość dostosowania elementów układu do danej sytuacji decydując o miejscach i kierunkach obserwacji, a więc i o randze plastyki światłocienia w kompozycji.

Z uwagi na „ruch słońca” jeden układ przestrzenny może reprezentować w ciągu dnia kilka układów helioplastycznych dzięki zmieniającemu się oświetleniu. Oczywiście nie wszystkie sytuacje oświetleniowe będą jednakowo atrakcyjne⁶. Ale sztuka projektowania polega m.in. na umiejętności powiązania w czasoprzestrzennej kompozycji efektów światłocieniowych o poranku, w pełni dnia i pod wieczór.

Obserwator z kolei bądź zajmuje wobec układu kompozycyjnego pozycję stałą (np. widok z wnętrza

zontalne, takie jak gzymsy, daszki, żaluzje, markizy. W układach ogrodowych i w otwartym krajobrazie podobną rolę pełnią elementy małej architektury lub formy ukształtowania terenu, które powodują lokalne zacienienie.

Podobnie „płaski” efekt plastyczny tworzy oświetlenie padające od tyłu układu kompozycyjnego. W tym wypadku świetlisty zarys na krawędziach form przestrzennych wydobywa sylwety form, różnicuje plany, eksponuje bardziej rysunek układu przestrzennego niż trójwymiarowe wnętrza. Nieoświetlone ściany stanowią również dobre tło dla mniejszych podświetlonych elementów znajdujących się bliżej obserwatora. Do stosowanych w praktyce projektowej zabiegów należy m.in. wprowadzanie przesłotów i podcięć ścian, różnicowanie wielkości i kształtu elementów układu, tworzenie rytmiki cieni od elementów pionowych, kładących się w kierunku obserwatora (np. pni drzew, kolumnad).

Najbardziej „rzeźbiarskim” oświetleniem jest światło boczne (również przednio-boczne i tylnoboczne). Na bryłach widać wówczas zarówno część oświetloną, jak i cień własny, których relacje uwypuklają trzeci wymiar materii kompozycyjnej. Natomiast kąt pionowy padania promieni słonecznych decyduje o cieniach rzuconych, a więc o wzajemnym zacienianiu się elementów układu przestrzennego. Plastyka tego typu oświetlenia tworzy silną

dynamikę kompozycji, a jednocześnie podkreśla indywidualne kształty poszczególnych elementów układu. Dzięki bocznemu światłu mocno wyeksponowany jest również relief struktury materiałów.

Pobyty przez znaczną część dnia w danej przestrzeni pozwala obserwować zmieniające się efekty oświetlenia w związku z „ruchem słońca”. Z kolei spacer w pewnym układzie krajobrazowym w relatywnie krótkim czasie umożliwia oglądanie poszczególnych części układu pod różnymi kątami i różnie usytuowanych względem słońca. Rozbudowane założenia krajobrazowe, dzięki możliwości przemieszczania się w nich, stwarzają okazję do oglądania układu kompozycyjnego z wielu punktów. Ale nawet niewielki ogród lub plac jest zbiorem różnych sytuacji oświetleniowych. Już tylko obrót obserwatora wokół własnej osi pozwala wewnątrz krajobrazowe oglądać jako ciąg obrazów. Nie wszystkie postrzegane widoki są oczywiście równie interesujące pod względem plastycznym. Nie jest też możliwe, aby każdy widok o każdej porze dnia przykuwał podobnie uwagę widza.

Złożona sytuacja przestrzenna może być traktowana jako seria pojedynczych wnętrz, a te z kolei jako seria obrazów. Wówczas całą kompozycję można analizować jako zbiór pojedynczych statycznych widoków. Przemieszczanie się obserwatora w przestrzeni uruchamia „projekcję”, która pozwala w efekcie widzieć krajobraz jako fenomen w pełni trójwymiarowy. Ciągi widokowe w układach przestrzennych posiadają, zatem swoją strukturę złożoną z pojedynczych obrazów, której można przeważnie przypisać określoną hierarchię. Analizy istniejących założeń oraz działania projektowe skupiają się często – poza ogólną ideą przestrzenną układu – na wybranych węzłach, osiach, dominantach, zamknięciach itd. Opracowanie koncepcji helioplastycznej dla tych ważnych elementów kompozycji ma duży wpływ na postrzeganie plastyki całego układu kompozycyjnego.

Osiągnięcie pożądanych efektów plastycznych wymaga, zatem od projektanta analizowania kierunków padania światła w ciągu dnia oraz dostosowywanie do tych analiz struktury przestrzennej budowanego układu



Park Szczytnicki we Wrocławiu

Szczytnicki Park, Wrocław

kompozycyjnego tak, aby w proponowanych rozwiązaniach pojedyncze widoki jak i sekwencje obrazów w różnych porach dnia oferowały interesujące układy światłocieniowe. Twarowski w swojej pracy dowodzi, że w każdej sytuacji przestrzennej i oświetleniowej można podejmować kroki kompozycyjne, podnoszące atrakcyjność układu przestrzennego

dzięki przemyślanej koncepcji układu helioplastycznego.

Działania twórcze zmierzające do budowania kompozycji światłocieniowej polegają na wprowadzaniu do układu przestrzennego elementów, które rzucają cień w określonej porze dnia, o określonym kształcie i na określoną powierzchnię. To proste działanie w miarę zwiększania się liczby elementów kompozycji po-

ciąga za sobą coraz bardziej skomplikowane zależności: wzajemne przesłanianie, zacienianie się, tworzenie się prześwitów, smug słońca i cienia, „rzeźbienie” plam światła, rozbudowywanie teł i planów świetlnych, itd. Dlatego złożona współzależność elementów i czynników kompozycyjnych nazywana bywa grą światła i cienia lub grą kompozycyjną.

Oświetlenie sztuczne

The artificial lighting

Grę kompozycyjną przy użyciu światła można również prowadzić, gdy brak jest naturalnego oświetlenia. W nocy światło księżyca, gwiazd, luna miasta tworzą poświatę, która pozwala rozróżnić w mrocznym krajobrazie sylwety drzew, kontury krajobrazu, blade odbicia w wodzie. Ale znaczące efekty światłocieniowe powstają dzięki sztucznym źródłom światła.

Sztuczne oświetlenie w przestrzeniach miejskich, pałacowych czy parkowych było stosowane również w przeszłości. Latarnie, lampiony, ogniska, pochodnie, fajerwerki rozświetlały jednak przestrzeń lokalnie i okazjonalnie. Wraz z rozwojem systemów oświetlenia miejskiego gazowego i elektrycznego zaczęły rodzić się współczesne nocne krajobrazy ulic, placów, parków. Obecnie dostępność sprzętu oświetleniowego oraz coraz niższe koszty eksploatacyjne powodują, że iluminacja krajobrazu – od skali

Małe drzewko w zróżnicowanym oświetleniu

A small tree in diverse lighting



kameralnych ogrodów po duże kompleksy miejskie – staje się zabiegiem powszechnym.

Oświetlenie nocne ma czarodziejską moc: krajobraz „staje się” dzięki padaniu światła na elementy w otoczeniu źródła światła. Fenomen iluminacji polega na możliwości pełnej kontroli nad sposobem „rzeźbienia” światłem krajobrazu. Projektant posiada swobodę piętrzenia, rozciągania bądź zamykania światłem przestrzeni, tworzenia fraz, reżyserii napięć kompozycyjnych.

Analizując relacje koncepcji oświetlenia do rzeczywistego kształtu układu przestrzennego można wyróżnić dwie zasadnicze sytuacje: gdy sposób oświetlenia nie liczy się z dziennym porządkiem i iluminowane elementy krajobrazu tworzą nowy porządek nocny, lub gdy iluminacja wydobywa z mroku możliwie wierne obraz rzeczywistej kompozycji krajobrazu. W pierwszym przypadku koncepcja oświetlenia nosi znamiona dzieła oryginalnego, odbiegającego od założeń kompozycyjnych rzeczywistego układu przestrzennego, w pewien sposób modyfikując go, rozbijając lub upraszczając. W drugiej sytuacji typ oświetlenia krajobrazu zbliżony jest do metod iluminacji obiektów architektonicznych.

W pracy pod tytułem *Iluminacja obiektów* Wojciech Żagan przedstawia szczegółowo teoretyczne i praktyczne zagadnienia związane z zastosowaniem oświetlenia sztucznego do eksponowania budowli i zespołów miejskich⁸. Wprawdzie opracowanie



dotyczy przede wszystkim obiektów architektonicznych, to jednak część uwag zwłaszcza o charakterze ogólnym ma zastosowanie również w rozważaniach na temat iluminacji układów krajobrazowych.

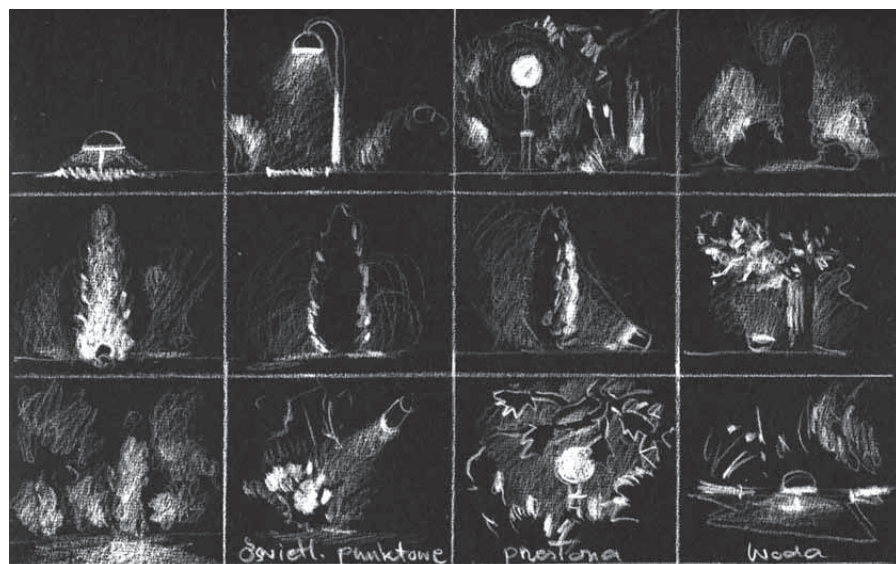
Autor podaje kilka ogólnych zasad iluminacji. Zasada spójności obrazu mówi o takiej iluminacji obiektów w zespole, aby oglądanie go z danego kierunku nie budziło wątpliwości co do całości układu kompozycyjnego (tę zasadę z założenia spełnia tzw. zalewowa metoda iluminacji, lecz pozbawia ona obiekt plastycznej dynamiki kontrastowego oświetlenia). Zasada uporządkowania obrazu iluminowanego obiektu dotyczy takiej iluminacji, aby postrzegana oświetlona struktura odpowiadała obrazowi rzeczywistej kompozycji. Zasada akcentowania krawędzi ścian prostopadłych mówi m.in. o różnicowaniu oświetlenia sąsiadujących ścian w celu pogłębienia efekty przestrzenności form. Zasada wzmacniania głębi i wysokości polega natomiast na silniejszym oświetlaniu płaszczyzn położonych dalej i wyżej. Autor podaje również zasadę bardzo istotną z warsztatowego punktu widzenia – zasadę ukrywania widoku opraw oświetleniowych⁹.

Z kolei przy szczegółowym omawianiu iluminacji zespołów architektonicznych wymienia czte-

ry możliwe efekty oświetleniowe: hierarchizacja (oświetlenie podpowiadające kolejność oglądania elementów układu m.in. przez dobór natężenia światła), separacja (pozwalająca rozróżniać obiekty o odmiennych walorach kompozycyjnych), ujednolicenie (scalanie układu form niepowiązanych ze sobą kompozycyjnie lub niewyróżniających się) oraz oświetlenie płaszczyznowe (dla zespołów oglądanych z daleka)¹⁰.

Żagan w swojej pracy odnosi się również krótko do problemu iluminacji obiektów przyrody. Podkreśla jednak trudność w oświetlaniu tego typu obiektów ze względu na szereg zmiennych, które uniemożliwiają dokładne opracowanie projektu iluminacji. W takiej sytuacji duże znaczenie mają tzw. próby terenowe pozwalające realnie dobrać moc reflektorów i naświetlaczy, ich charakterystykę świetlną, miejsce zamocowania oraz sposób nakierowania wiązek świetlnych. Zwraca ponadto uwagę na potrzebę selektywnego wyboru obiektów do iluminacji oraz na właściwy dobór temperatury barwowej źródeł światła w zależności od gatunków drzew¹¹.

Przytoczone powyżej zasady odnoszą się przede wszystkim do porządku architektonicznego. W wypadku krajobrazu parametry przestrzenne układu kompozycyjne-



Możliwości modelowania oświetlenia sztucznego

The possibilities of modeling of artificial illumination

Oświetlenie nocne w kameralnych warunkach niewielkiego ogrodu lub dziedzińca nie stwarza wielkich problemów. Wyzwaniem dla projektantów może być natomiast koncepcja oświetlenia dużej części miasta lub innego fragmentu krajobrazu. Prekursorem przedsięwzięciem w tym względzie było miasto Lyone we Francji, w którym zrealizowano koncepcję iluminacji całego centrum miasta¹².

Interesującym przykładem w tym zakresie stała się inicjatywa podjęta przez Urząd Miejski we Wrocławiu, który w 2002 roku przeprowadził konkurs na opracowanie projektu koncepcyjnego iluminacji nabrzeży rzeki Odry na odcinku między mostami gen Wł. Sikorskiego i Mieszczkańskim a mostem Szczytnickim we Wrocławiu. Szczegółowym tematem zadania było przedstawienie koncepcji iluminacji wyznaczonych 30 obiektów (budowle, mosty).

Zwycięski projekt¹³ zawierał nie tylko oryginalne koncepcje iluminacji wyznaczonych budowli, ale włączył do gry kompozycyjnej otoczenie krajobrazowe. Istotną cechą pracy było całościowe traktowanie poszczególnych odcinków koryta rzeki jako wnętrza krajobrazowych, których strukturę wyznaczają mosty. Za integralne części koncepcji projektowej zostały uznane propozycje iluminacji form architektonicznych, nabrzeży rzeki, mostów i innych urządzeń hydrotechnicznych, zieleni. Również powierzchnia rzeki

go, ciągi komunikacyjne i osie widokowe, rzeźba terenu, wieloplanowe grupy zieleni, przeźrocza i prześwitły pozwalają na znacznie swobodniejsze a jednocześnie oryginalne rozwiązania plastyczne. Koncepcja iluminacji nie musi i przeważnie nie ukazuje wiernie struktury kompozycyjnej układu przestrzennego z uwagi na realne możliwości jej oświetlenia. Swoista gra światłem polega na rozmieszczaniu lamp lub reflektorów wewnątrz przestrzeni oświetlanej a nie ponad nią, co daje niezwykłą iluminację form przestrzennych, odmienną od naturalnego oświetlenia światłem słonecznym (podświetlanie obiektu od dołu, rozświetlanie wnętrza czy prześwietlanie korony drzewa od środka itp.).

W percepcji nocnego iluminowanego krajobrazu występują trzy składowe: plamy światła na oświetlanych obiektach, źródła światła (latarnie, lampiony, reflektory itd.), oraz światło przez nierzucane (światłne smugi, poświata wokół źródeł światła, również nowe media np. wiązki promieni laserowych). Oczywiście najważniejsze z punktu widzenia walorów kompozycji przestrzennej krajobrazu są powierzchnie oświe-

tlone. To oświetlone płaszczyzny, krawędzie, punkty na nocnym tle tworzą obraz układu kompozycyjnego – rzeczywistego lub przetworzonego grą światła. Również samo światło postrzegane dzięki parze wodnej w powietrzu buduje formy współtworzące krajobraz. Stożek światła rzucający w dół przez latarnię, słup światła od reflektora czy kula światła wokół klosza w nocnej scenarii stanowią czasami główny element krystalizujący układ kompozycji obrazu i przestrzeni, zwłaszcza w kameralnej skali wnętrza.

Zgodnie z przytoczoną wcześniej zasadą chowania oprawy oświetleniowej same źródła światła nie wchodzi przeważnie do gry kompozycyjnej. Duży kontrast jaskrawości pomiędzy np. świecącą żarówką a obrazem otoczenia wywołuje niekorzystne zjawisko olśnienia, które projektanci starają się wyeliminować stosując osłony, kłapy i rastry zakładane na reflektory i naświetlacze. Jednak formy elementów oświetleniowych jak latarnie, lampiony, neony mają często atrakcyjną formę, która również w dzień odgrywa kompozycyjną rolę w układzie przestrzennym.

z odbiciami obrazów i refleksami świetlnymi stała się ważną częścią gry kompozycyjnej.

Światło dzienne i użytkowe oświetlenie nocne umożliwiają postrzeganie ukształtowania krajobrazu. Lecz projektant może świadomie formować przestrzeń oraz operować światłocieniem podnosząc wartość kompozycji krajobrazu. Światło – podstawa percepcji wizualnej – wydobywa kształty, różnicuje i scala przestrzeń, wzmacnia dynamikę i ekspresję form. Jest ważnym czynnikiem integrującym i eksponującym kompozycję przestrzenną. Dlatego badania i eksperymenty związane z wpływem światła na kształt postrzeganej przestrzeni dostarczają wiedzy o sposobach wykorzystywania światłocienia i posługiwania się oświetleniem w praktyce zawodowej.

Twarowski ubolewa, że wiele pomników sztuki ogrodów nie posiada odpowiedniej dokumentacji walorów kompozycyjnych dotyczących obecności światła w krajobrazie¹⁴. Dzięki rosnącej świadomości wartości plastycznej i estetycznej oświetlenia sztucznego pojawiają się coraz ciekawsze nowe realizacje (np. park La Villette w Paryżu). Przykład wrocławski może również służyć jako poligon doświadczalny do badań. Obserwacja i analiza zjawisk w krajobrazie naturalnym i kulturowym pozwalają formułować wnioski dla projektantów oraz użytkowników. Brak specjalistycznej literatury oraz jedynie sporadycznie pojawiające się artykuły o oświetlaniu przestrzeni,

np. w prasie ogrodniczej¹⁵ z jednej strony, z drugiej strony dostępność sprzętu oświetleniowego i rosnące zainteresowanie użytkowników tematem wskazują na potrzebę propagowania wiedzy teoretycznej i praktycznej dotyczącej roli i sposobów stosowania światła w kompozycji krajobrazu.

Fotografie i obrazy wykonał autor.

Photographs and pictures by author.

Leszek Maluga

Wydział Architektury
Politechnika Wrocławska
Faculty of Architecture
Wrocław University of Technology

Przypisy

¹ Przykładem widowiska typu „światło i dźwięk” może być rzeźba świetlno-muzyczna Feliksa Podsiadłego zrealizowana we wrześniu 1993 roku wokół zamku Wojnowice koło Wrocławia. Cztery ściany zamku zostały kolejno iluminowane światłem zielonym, czerwonym, żółtym i niebieskim w trakcie plenerowego odtwarzania utworu *Cztery pory roku* Antonio Vivaldiego; *Nie-obecność w naturze* (katalog wystawy), Wrocław 1993, s. 152-155.

² Szafrńska M., 1998, *Ogrody nocy* [w:] *Ogród. Forma – symbol – marzenie*, Zamek Królewski w Warszawie. Warszawa, s. 342.

³ Twarowski M., 1970, *Stońce w architekturze*, Warszawa, s. 130.

⁴ W klasycznych ogrodach chińskich, np. w Suzhou, białe ściany okalające krajobrazowe wnętrza pełnią rolę ekranów, na których – jak w teatrze cieni – tworzą się światłocieniowe kompozycje. Zhang Xinsheng, 1997, *Suzhou Garden*, China Intercontinental Press.

⁵ Twarowski M., 1970, *Stońce w architekturze*, Warszawa, s. 199.

⁶ Twarowski wspomina: *Gdy studiowałem układy cieni i światła w kompozycjach ogrodowych w Tivoli i w Ravello, kilkakrotnie obserwowałem charakterystyczną reakcję zwiedzających. Przy kompozycjach, na które w okresie złego oświetlenia nikt nie zwracał uwagi, w czasie, gdy powstawały na nich efektowne układy cieni, gromadziły się liczne grupy turystów wyrażających swój zachwyt*”, tamże, s. 137.

⁷ Twarowski analizując kompozycje helioplastyczne rozważa sytuacje przestrzenne przy oświetleniu czołowym, przednio-bocznym, tylnio-bocznym oraz tylnym; tamże, s. 239-250.

⁸ Żagan W., 2003, *Iluminacja obiektów*, Warszawa.

⁹ *Ibid.*, s. 35 i dalsze.

¹⁰ *Ibid.*, s. 50.

¹¹ *Ibid.*, s. 71-72.

¹² *Ibid.* s. 17.

¹³ Konkurs wygrała firma ES System z Krakowa, która ma w swoim dorobku wiele realizacji iluminacji obiektów i zespołów miejskich. Zespół kierowany przez Mirosława Sulmę opracowywał następnie szczegółowe wytyczne oświetleniowe do projektu realizacyjnego. Projekt jest obecnie sukcesywnie realizowany. Niektóre wykonane fragmenty iluminacji pozwalają już oceniać ideę koncepcji projektowej oraz konfrontować je z założeniami przedstawionymi na wizualizacjach komputerowych.

¹⁴ Twarowski M., *op. cit.*, s. 198.

¹⁵ W miesięczniku „Ogrody” tylko trzy artykuły w ostatnich latach dotyczyły aspektów kompozycyjnych oświetlenia nocnego: Pachulski Z., *Rzeźbić światłem* (4/1999, s. 74-81); Gałka H., *Światło wieńczy ogród* (7/2004, s. 55-60); Zakrzewska A., *Nocny seans* (6/2007, s. 66-71).

Studentckie projekty iluminacji wybranych budynków w Głogowie

Jerzy Potyrała, Aleksandra Brodziak

Students' Project
of Illumination
of the Chosen
Buildings in
Głogów

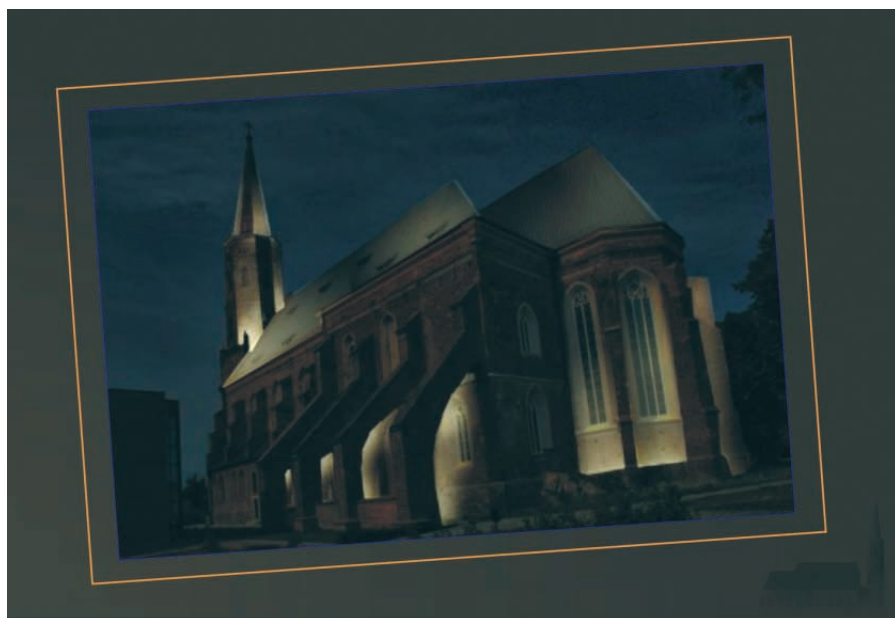
Wstęp

Introduction

Iluminacja obiektów architektonicznych jest dla projektanta zadaniem fascynującym, ale również bardzo trudnym i odpowiedzialnym. Noc stwarza specyficzny nastrój, pełen tajemniczości i niedopowiedzeń. Sztuczne światło może wykreować przestrzeń o zupełnie nowych, zaskakujących wartościach przestrzennych, a emocje towarzyszące ich odbiorowi są znacznie silniejsze niż w ciągu dnia. Należy jednak pamiętać, że używamy nowego narzędzia jakim jest światło, pracując w materiale będącym dziełem innego autora. Stąd uszanowanie dla formy obiektu, wyrazu architektonicznego i rytmu elewacji wydaje się niezbędnym. Barwa światła reflektorów może nasycić kolor elewacji, a może go znacznie zmienić. Światłocień może podkreślić rzeźbę ściany, ale może ją też spłaszczyć. Jak akcentować fragment budynku, by nie zniknął na przykład jego dach lub ryzality

skrzydeł? Kiedy użyć światła punktowego, a kiedy zalewowego, jakie zastosować jego natężenie? Takim i innym problemom projektowym starali się sprostać studenci architektury krajobrazu z Uniwersytetu Przyrodniczego we Wrocławiu, opracowując koncepcje iluminacji kilku budynków użyteczności publicznej w Głogowie, a poniższy artykuł prezentuje te dokonania.

Współpraca między Instytutem Architektury Krajobrazu z Uniwersytetu Przyrodniczego we Wrocławiu, a Urzędem Miasta Głogów rozpoczęła się w 2006 roku. Pierwszy projekt, wykonany przez studentów Architektury Krajobrazu pod opieką naukową dr inż. Jerzego Potyrały, dotyczył zagospodarowania terenu wokół XIX-wiecznej wieży artyleryjskiej na Ostrowie Tumskim w Głogowie. Pracę nad koncepcją zagospodarowania terenu poprzedziły inwentaryzacja zieleni oraz inwentaryzacja architektoniczna. Kolejne etapy projektu realizowane będą w formie pracy magisterskiej.





W ramach dalszej współpracy, władze Głogowa zaproponowały dla kilku wybranych zabytkowych budowli, znajdujących się na obszarze miasta wykonanie koncepcji projektu ich iluminacji oraz rewaloryzacji terenu wokół nich. Do grupy tej należy sześć obiektów: ratusz, Kolegiata, kościół św. Mikołaja, kościół Bożego Ciała, Zamek Książąt Głogowskich oraz gmach Sądu, będących reprezentacyjnymi budynkami miasta, które jako nieliczne przetrwały walki trwające podczas II wojny światowej. Realizacji tego zadania podjęli się studenci IV roku Architektury Krajobrazu pod kierunkiem dr inż. arch. Jerzego Potyrały. W marcu 2007 roku Prezydent Miasta Jan Kazimierz Zubowski zaprosił studentów na kilkudniowe warsztaty projektowe. Podczas nich zapoznali się z historią oraz obecną sytuacją Głogowa, a także z planami dotyczącymi jego rozwoju. W połowie lat 80. rozpoczęła się odbudowa Starego Miasta. To przedsięwzięcie,

uwzględniające średniowieczny plan przestrzenny, obejmuje stylizowaną historycznie zabudowę dzielnicy i odbudowę ocalałych zabytków. Dzięki uprzejmości głogowskich władz studenci mogli podziwiać widoki z najwyższej na Śląsku, a drugiej w kraju, wieży ratuszowej oraz zwiedzać jego pomieszczenia z późnogotyckimi sklepieniami sieciowymi i kryształowymi. W czasie trwania warsztatów zebrali potrzebne materiały historyczne, wykonali inwentaryzację architektoniczną elewacji oraz inwentaryzację zieleni wokół tych budynków. Projekty były realizowane na zajęciach z „Konservacji i rewaloryzacji” w ciągu semestru letniego (marzec–czerwiec 2007 roku). Ze strony Urzędu prace koordynował Naczelnik Wydziału Promocji i Komunikacji Społecznej Krzysztof Sadowski.

Efektom czteromiesięcznej pracy na zajęciach prowadzonych przez dr Potyrałę jest sześć projektów, przekazanych miastu na początku lipca

2007 roku. Pracowały nad nimi dwu- i trzyosobowe zespoły studentów. Opracowania składały się z dwóch części. Pierwsza zawierała opis lokalizacji i historię obiektu, inwentaryzację architektoniczną elewacji i inwentaryzację zieleni oraz analizy wartości historyczno-kulturowych wraz z wnioskami konserwatorskimi. Ponadto znalazły się w niej analizy powiązań funkcjonalno-przestrzennych z otoczeniem obiektów. Druga zawierała koncepcję iluminacji elewacji budynku i projekt zagospodarowania terenu wraz z projektem elementów małej architektury.

Opracowania te powstały na etapie koncepcji. Na ich podstawie wyspecjalizowane firmy mają sporządzić projekty budowlane i wykonawcze. Takie prace podjęto już dla ratusza i kościoła św. Mikołaja.

Wizualizacja oświetlenia nocą Kolegiaty na Ostrowie Tumskim w Głogowie

Visualization of night illumination of the Collegiate church on Ostrów Tumski in Głogów

Koncepcja iluminacji zachodniej elewacji kościoła św. Mikołaja w Głogowie

Conception of illumination of the west elevation of the church of St. Nicholas in Głogów

Kościół św. Mikołaja

(oprac. 1 zespołu: A. Dudyńska i M. Gierakowska, współpraca Ł. Dworniczak, kierownictwo dr J. Potyrała)

Kościół św. Mikołaja to XIV wieczna hala trójnawowa, do której przylegają liczne kapliczki. Od zachodu wznosi się monumentalna wieża, która ze względu na bliskie położenie średniowiecznych murów miejskich, wykorzystywana była jako element obronny. Obecnie cała budowla znajduje się w stanie ruiny na skutek zniszczeń wojennych oraz późniejszego procesu destrukcji. Fara pełni funkcję typowo wizualną, jest jednym z wielu ciekawych elemen-

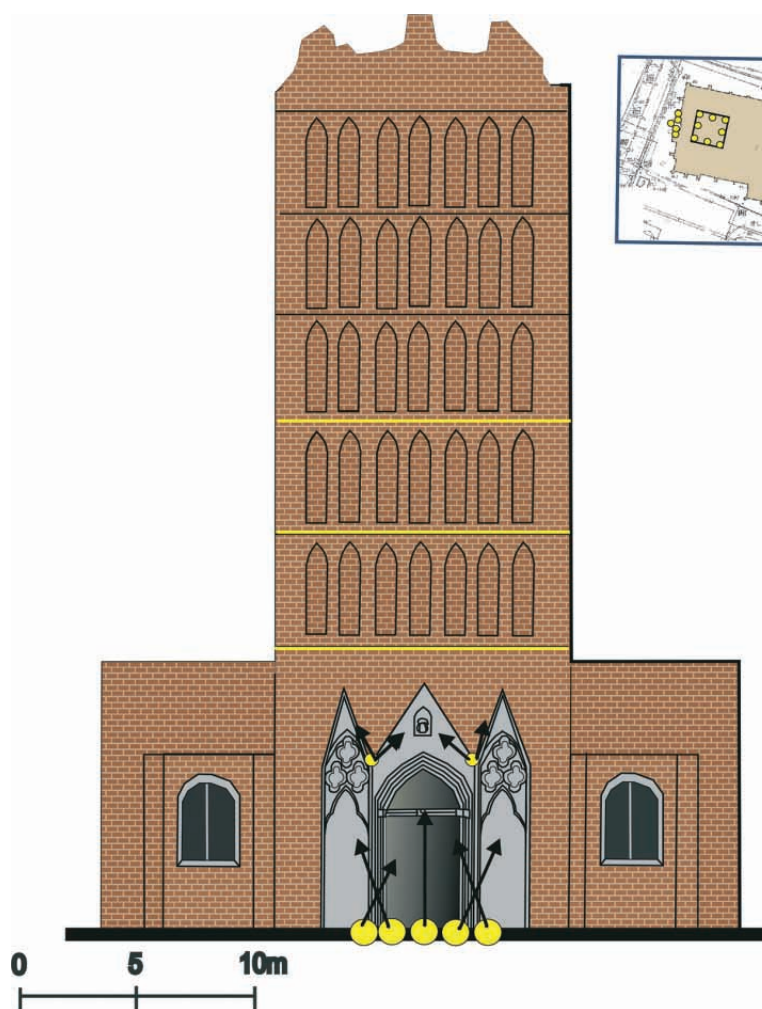
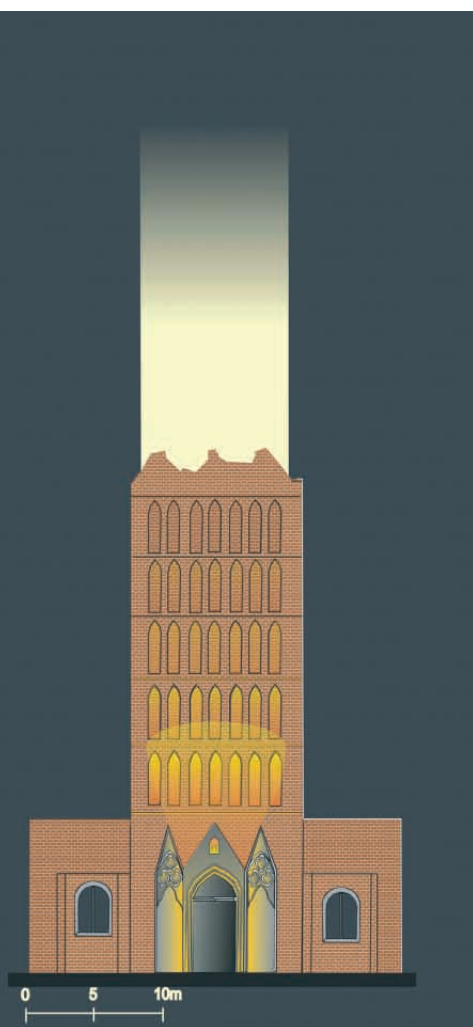
tów miasta, stanowiąc cel spacerowiczów. U podstawy wieży znajduje się gotycki portal, a w nim popiersie patrona kościoła – św. Mikołaja.

Kościół znajduje się na dłuższej osi ciekawego wnętrza architektonicznego. W celu jego uatrakcyjnienia zaleca się usunięcie części drzew znajdujących się bezpośrednio przy elewacji zachodniej (wejście główne) tak, aby odsonić interesujący portal oraz wyeksponować elewację świątyni. Projektowana iluminacja kościoła p.w. św. Mikołaja ma na celu zwiększenie atrakcyjności obiektu nocą, wyeksponowanie detali architektonicznych i poprawę bezpieczeństwa wokół obiektu. Dzięki sztuczному światłu ruina ta może stać się rodzajem monumentalnej rzeźby przyciągającej na spacerzy mieszkańców i turystów.

Częściowo zniszczona wieża kościoła jest dominantą, najbardziej widocznym i rozpoznawalnym elementem budowli. Zastosowano światło o barwie białej – w postaci kilku reflektorów metalohalogenkowych, tworzących jeden, pionowy snop światła, powoli zanikający ku górze. Portal z piaskowca został podświetlony światłem sodowym o barwie żółto-pomarańczowej, tak ukierunkowanym aby podkreślić rzeźbę elementów kamieniarki oraz akcentować w nocy wieżę. Pozostawione przy elewacji drzewa, oświetlone pośrednio, będą dodatkowo stanowić ciekawy element kompozycyjny.

Rozmieszczenie punktów świetlnych na elewacji kościoła św. Mikołaja (oprac. zespół 1)

Situation of light points on the elevation of the church of St. Nicholas (elaboration team 1)



Koncepcja iluminacji południowej fasady
głogowskiego Ratusza (oprac. zespół 2)

Conception of illumination of the south facade
of Głogów Town Hall (elaboration team 2)

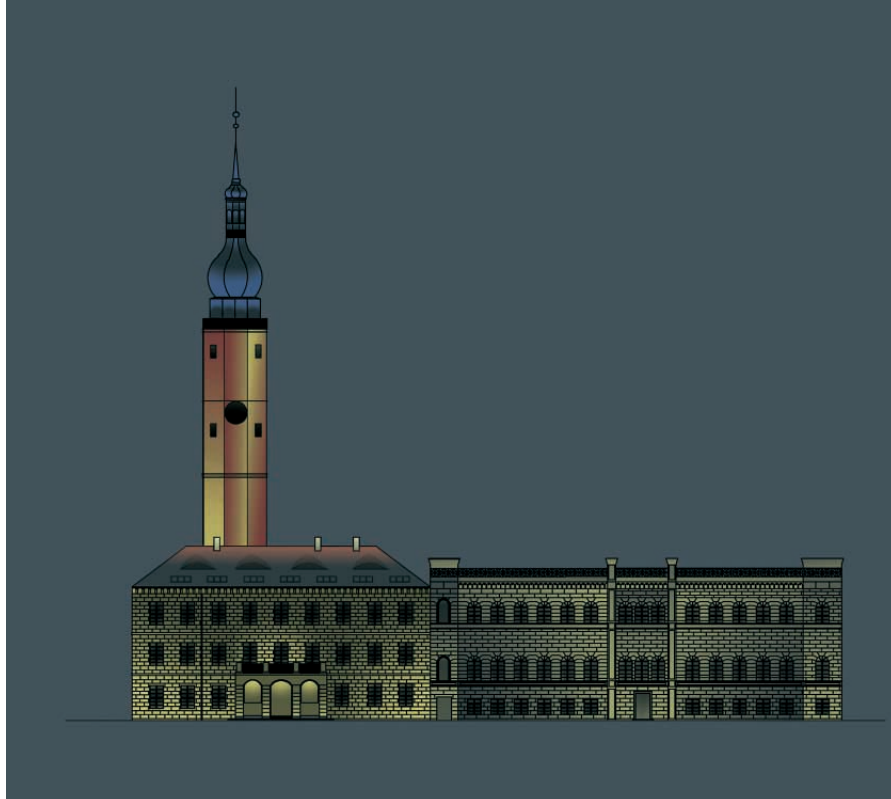
Ratusz głogowski

(oprac. 2 zespołu: A. Hałaszcak
i I. Miszczyk, kierownictwo
dr J. Potyrała)

Ratusz ten jest reprezentacyjną budowlą miasta i stanowi główny akcent bloku śródmiejowego, obok znajdującego się po jego wschodniej stronie, a stojącego obecnie w ruinie budynku teatru. Obiekt pochodzi z przełomu XIII i XIV wieku (jest jedną z najstarszych tego typu budowli na Dolnym Śląsku). Po licznych przebudowach i zniszczeniach niewiele zostało pierwotnej tkanki architektonicznej, a jako siedziba władz miejskich funkcjonuje już od średniowiecza.

Ratusz głogowski utrzymany jest w bardzo dobrym stanie. Przy rekonstrukcji budowli odtworzono jego pierwotny kształt wraz z nie licznymi oryginalnymi fragmentami, zwłaszcza w partii przyziemia i piwnic, gdzie częściowo zachowały się gotyckie sklepienia. Poszczególne pomieszczenia dostosowane są do pełnienia rozmaitych funkcji związanych z Urzędem Miasta. Jednocześnie jest bardzo znaczącą dominantą krajobrazową. Ze względu na wysokość wieży wyróżnia się na tle okolicznej zabudowy i jest dostrzegalny z bardzo daleka.

Wnętrzem architektoniczno-krajobrazowym, w jakim usytuowany jest Ratusz jest wydłużony, prostokątny Rynek miejski. Ściany wnętrza stanowią pierzeje kamienic o funkcjach usługowych w przy-



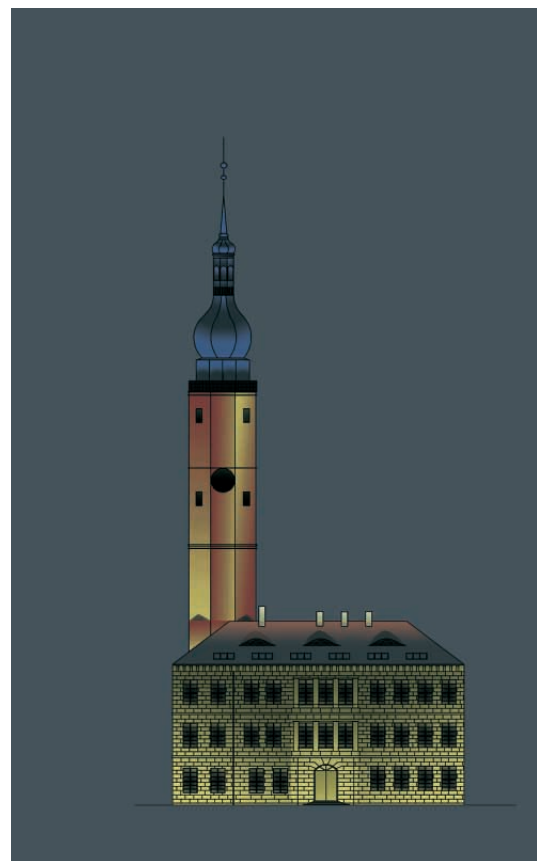
ziemiu i mieszkalnych na piętrach. Wszystkie one zostały odbudowane po całkowitych zniszczeniach wojennych, dlatego kamienice prezentują stylistykę współczesną, nawiązującą jednak jak najściślej do podziałów parceli oraz kształtu elewacji budynków wcześniejszych. Brak jeszcze zamknięcia od strony południowej, gdzie wkrótce rozpoczną się prace budowlane.

W koncepcji projektowej skupiono się głównie na wydobyciu walorów architektonicznych wieży, gdyż w istniejącym oświetleniu jest nie odpowiednio wyeksponowana, a hełm wieży właściwie ginie w ciemności. Na szczególne podkreślenie światłem zasługuje fakt, że wieża na różnych poziomach wysokości ma różne przekroje: kwadratowy u podstawy, później przechodzi w ośmioboczny, by następnie ośmiobok przełożył się również na rzut hełmu. Załamania świetlne, jakie można uzyskać, wydobywają kształt, jego przestrzenność, urozmaicają go. Podkreślić mogą dynamizm, a zarazem rytm ośmiobocznego profilu wieży.

Do oświetlenia hełmu wieży użyto światła o intensywnym niebieskim kolorze uzyskanym za pomocą filtrów nakładanych na reflektory. Lampy umieszczone w prześwicie i skierowane w dół oświetlają wnętrze hełmu. Wokół reflektory rozlokowane będą na trzech poziomach, aby cały hełm aż do szczytu objęty był światłem. Zastosowano żółte światło z lamp sodowych.

Koncepcja iluminacji zachodniej elewacji
głogowskiego Ratusza (oprac. zespół 2)

Conception of illumination of the west facade
of Głogów Town Hall (elaboration team 2)



Do oświetlenia elewacji Ratusza użyto światła rozproszonego, sodowego o żółtym odcieniu. Reflektory umieszczone na latarniach oświetlają większe płaszczyzny i pozwalają światłu rozproszyć się w miarę równomiernie na elewacjach w ich górnych partiach. Lampy umieszczone w chodniku u podnóża ścian zewnętrznych ratusza pozwalają oświetlić wybrane do zaakcentowania partie światłem nieco bardziej skupionym (choć należy unikać efektu słupa światła, co wprowadza sztuczne podziały pionowe elewacji). Reflektory rozlokowano przy narożnikach i skierowano po skosie, żeby oświetlić jak największą powierzchnię światłem łagodnie rozchodzącym się od tych punktów. Dzięki temu elewacja nie jest płaska i jednolita, a wydobywa się z jednej strony jej rozczłonkowanie i wysunięcie ryzalitowych partii, a z drugiej strony umieszczone blisko ściany reflektory pod kątem oświetlają boniowanie i gzymsy, wydobywając ich linearny rysunek na elewacjach.

Kolegiata na Ostrowie Tumskim

(oprac. 3 zespołu: B. Bożyk,
G. Malkusz i M. Szymańska,
kierownictwo dr J. Potyrała)

Głogowska kolegiata dominuje nad najstarszą dzielnicą Głogowa – Ostrowem Tumskim. Jest jedną z najstarszych świątyń Śląska, a jej początki sięgają pierwszych Piastów. Jest to właściwie mocno przebudowany w gotyku późnoromański kościół



pochodzący z początku XIII wieku, co czyni z niej najstarszy budynek sakralny w Głogowie i prawdopodobnie na Śląsku. Obecnie ma w niej siedzibę Parafia Kolegiacka pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. Gotycki styl architektoniczny to przede wszystkim wertykalizm, co widać w strzelistości samej budowli, oknach i portalach. Charakterystyczne są też przypory konstrukcyjne tzw. „żebra”. Całość elewacji pokrywa czerwona cegła. Dzwonnica została wprawdzie dobudowana później w stylu neogotyckim, ale dzięki temu

różnica między częściami budynku jest trudno zauważalna.

Kolegiata stanowi dominantę w krajobrazie tej części miasta. Obok wież ratuszowej i zamkowej stanowi rozpoznawalny symbol Głogowa. Z poziomu przechodnia budynek kolegiaty nie jest już tak dobrze widoczny. Obiekt w dużym stopniu jest przesłonięty przez roślinność oraz inne budynki. Dodatkowo niektóre przęsłone Kolegiaty tworzą negatywne kontrasty, zarówno poprzez swoją formę jak i barwę elewacji.



Rozmieszczenie punktów świetlnych na elewacji Kolegiaty (oprac. zespół 3)

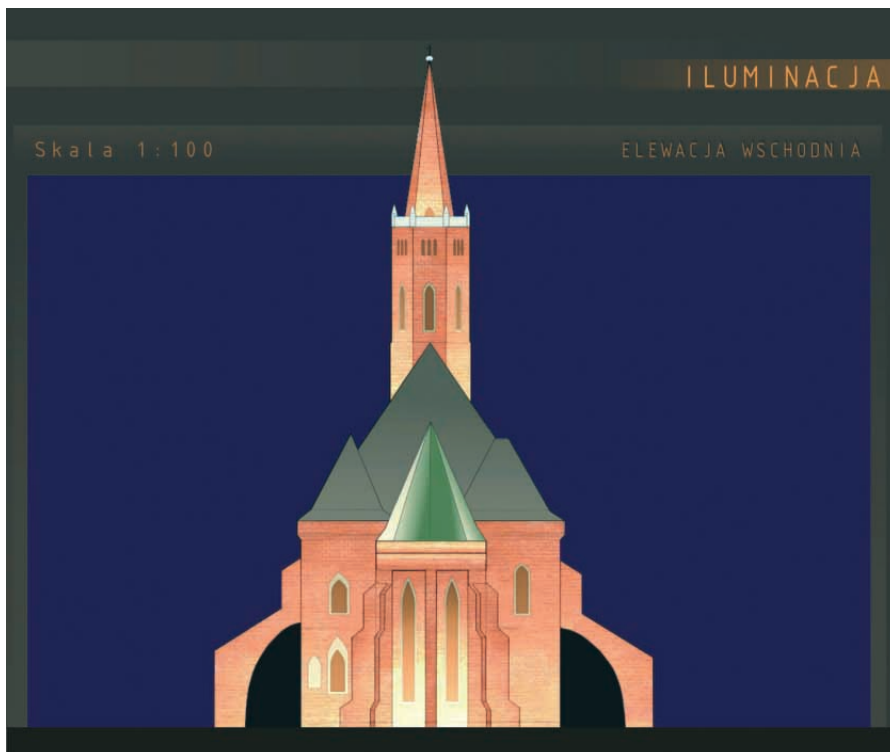
Situation of light points on the elevation of the Collegiate church (elaboration team 3)

Koncepcja rewaloryzacji terenu opiera się na uatrakcyjnieniu i uczynieniu istniejącego już wnętrza krajobrazowego na placu kolegiackim. Cel ten można osiągnąć poprzez wprowadzenie nasadzeń szpalerowych na granicach placu. Zaproponowane gatunki są charakterystyczne dla obszaru i doskonale skomponują się z istniejącą zielenią. Kolejny problem stanowi dość duża ilość samosiewek, które skutecznie zasłaniają atrakcyjne prezbiterium Kolegiaty. Te chaotycznie rozmieszczone, mało atrakcyjne młode drzewa powinny zostać usunięte.

Iluminacja obiektu ma spełniać dwa główne zadania: uczynić budynek widocznym nocą z większych odległości oraz uatrakcyjnić i ukazać cechy charakterystyczne obiektu z bliskich odległości.

Pierwszy cel osiągnięto poprzez zastosowanie świateł zalewowych do oświetlenia dachu oraz poprzez oświetlenie wieży światłami punktowymi. Do oświetlenia dachu użyto światła rtęciowego (zielonego), zaś do oświetlenia wieży światła sodowego (żółtego).

Aby uatrakcyjnić nocą budynek z bliska postanowiono skupić się na najbardziej charakterystycznych i ciekawych jego elementach. Wybrano prezbiterium, przypory żebrowe, oraz dzwonnice. Dodatkowo postanowiono oświetlić świątynię od frontu światłem z poziomu gruntu. Rozmieszczenie i ukierunkowanie punktów świetlnych zostało prze-myślane tak, aby podkreślić kształt



i gotycki charakter Kolegiaty. Zastosowano lampy sodowe, których żółta barwa dodaje soczystości czerwieni cegły.

Kościół Bożego Ciała

(oprac. 4 zespołu: W. Bartczak i U. Chojnowska, kierownictwo dr J. Potyrała)

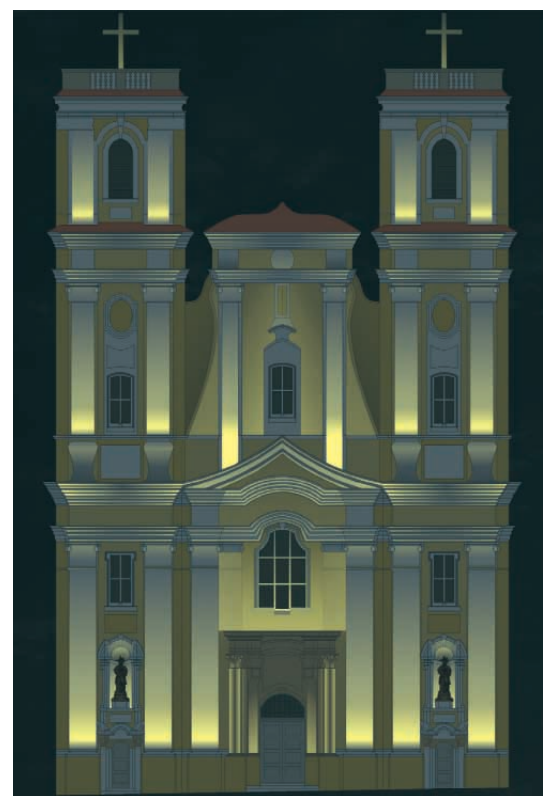
Świątynia wraz z kolegium jezuickim tworzy jeden zespół budynków. Obie budowle powstały w latach 1696-1710 w stylu barokowym. W rok po ukończeniu robót budowlanych wybuchł pożar, który strawił prawie cały kościół. Odbudowy obiektu w stylu późnobarokowym dokonał Jan Błażej Meitner – budowniczy z Wrocławia. W roku 1715 odbudowano dwie wieże fasady zachodniej i przykryto je blachą miedzianą, ozdabiając krzyżami hiszpańskimi. Natomiast fasadę wejścia głównego do kościoła ozdobiono trzema portalami, głównym i dwoma bocznymi. Boczne portale otrzymały ten sam układ architektoniczny, drzwi obramowano pilastrami o zrę-

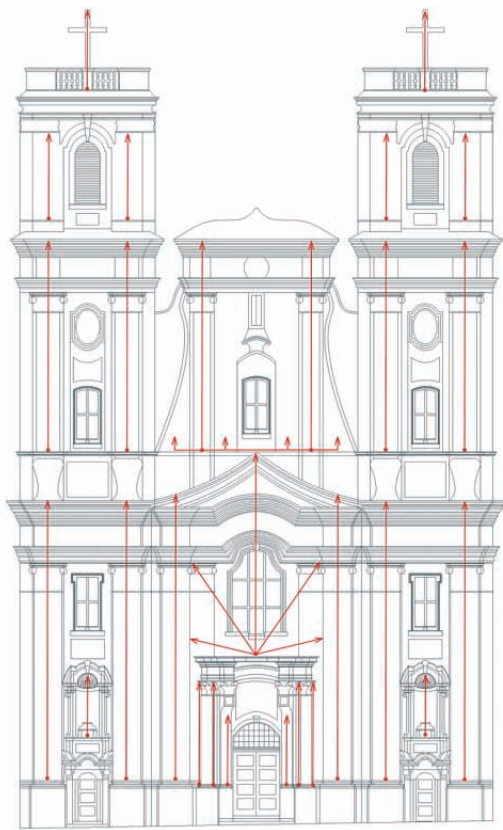
bie wydętym z umieszczonymi nad nimi w medalionach płaskorzeźbami postaci świętych.

Architektura kościoła barokowego miała wzmacniać efekty ceremonii religijnych przez kompozycyjne podporządkowanie głównemu ołtarzowi przestrzennych i jasnych wnętrz. Fasada kościoła swą skalą i formą miała dominować nad otoczeniem. Dziś niestety nie możemy podziwiać świątyni w całej

Koncepcja iluminacji zachodniej fasady kościoła Bożego Ciała w Głogowie (oprac. zespół 4)

Conception of illumination of the west facade of the church of Corpus Christi in Głogów. (elaboration team 4)





Rozmieszczenie punktów świetlnych na elewacji frontowej kościoła Bożego Ciała (oprac. zespół 4)

Situation of light points on the front elevation of the church of Corpus Christi (elaboration team 4)

okazałości. Oś widokowa od strony ratusza pozwala obejrzeć tylko fragment elewacji frontowej obiektu. Na zachodzie i północy kościół oddzielają od zwartej linii kamieniczek tylko wąskie uliczki. Jest on jednym z głównych zabytków miasta, gdzie dodatkowym plusem jest atrakcyjna lokalizacja w samym jego centrum.

Zagospodarowanie terenu przy kościele Bożego Ciała ma na celu uporządkowanie zieleni, zwiększenie atrakcyjności południowej części opracowanego obszaru, na której zlokalizowany jest parking, a ekspozycja bryły kościoła jest najlepsza. Proponuje się nasadzenia wzbogacające istniejącą zielen. Są to drzewa i krzewy ozdobne, niewiel-

kie, odwracające uwagę od parkingu, natomiast nie przysłaniające widoku południowej elewacji świątyni.

Kościóły i inne świątynie są budowlami najczęściej i najchętniej wybieranymi jako obiekty iluminacji. Jest to spowodowane ich zwykle wyróżniającą się architekturą. Oświetlając kościół Bożego Ciała uwzględniano symbole teologiczne zewnętrznej architektury obiektu, cechy charakterystyczne stylu architektonicznego (baroku), wielokierunkową możliwość obserwacji kościoła wynikającą z jego dużej wysokości. Iluminacja Kościoła Bożego Ciała ma na celu zwiększenie atrakcyjności obiektu, pokazanie jego innego wyglądu. Światło eksponuje atrakcyjne detale architektoniczne, a także tworzy romantyczną, pełną tajemniczości atmosferę wokół kościoła. Dzięki oświetleniu teren wokół staje się również bardziej bezpieczny. Iluminacja eksponuje nocą kościół, który jest „schowany” za kamienicami Starego Miasta.

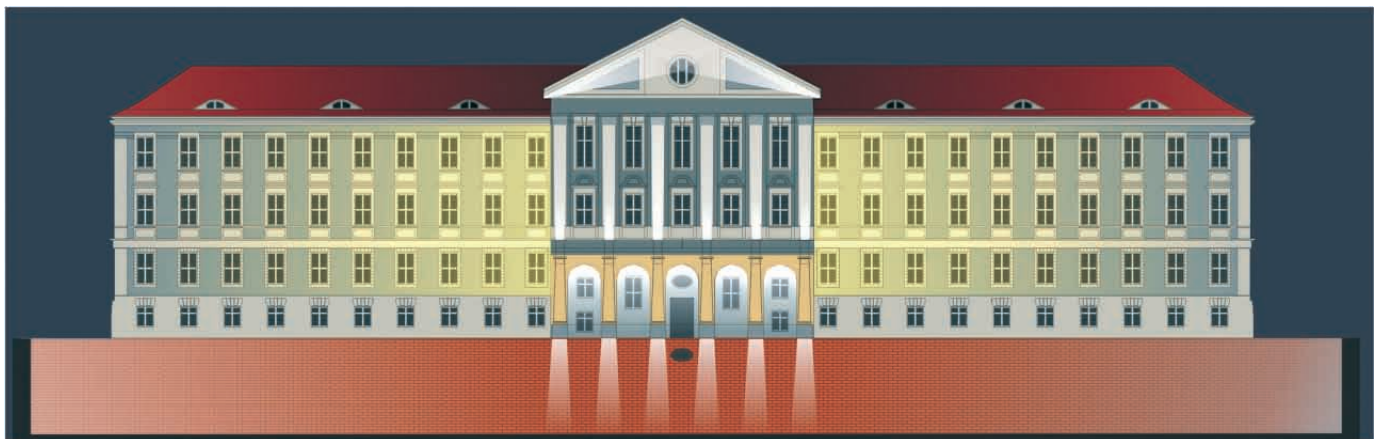
Aby podkreślić elementy charakterystyczne dla epoki baroku zaakcentowane zostały poziome linie podziału: gzymsy i balustrady, zachowano symetrię obiektu poprzez tak samo oświetlone elementy powta-

rzające się. Przy iluminacji elewacji frontowej zastosowano oświetlenie punktowe, sodowe, oświetlające pilastry, załamujące się na falistych gzymsach. Oświetlony jest w ten sposób każdy poziom kościoła, aby uwypuklić piętrowość fasady. Podkreślono również wnęki, w których znajdują się rzeźby. Zostały one oświetlone z tyłu, aby wydobyć głębie. Podobnie postąpiono z kolumnami przy portalu. Jaśniejszym światłem potraktowano okno nad portalem głównym. Lekkim światłem zaznaczone są krzyże hiszpańskie na wieżach kościoła. Południowa elewacja boczna została oświetlona wielo punktowo, światłem sodowym. W przeciwieństwie do elewacji frontowej oświetlono wnęki między pilastrami. Światło zalewowe zza wieży wydobywa z mroku dach kościoła.

Budynek Sądu

(oprac. 5 zespołu: A. Brocka, A. Brodziak i A.Chomiak, kierownictwo dr J. Potyrała)

Zrealizowany w latach 1908-1911 monumentalny gmach Sądu jest jedną z nielicznych, ocalałych z wojennej zawieruchy i zachowanych bez większych zmian bu-

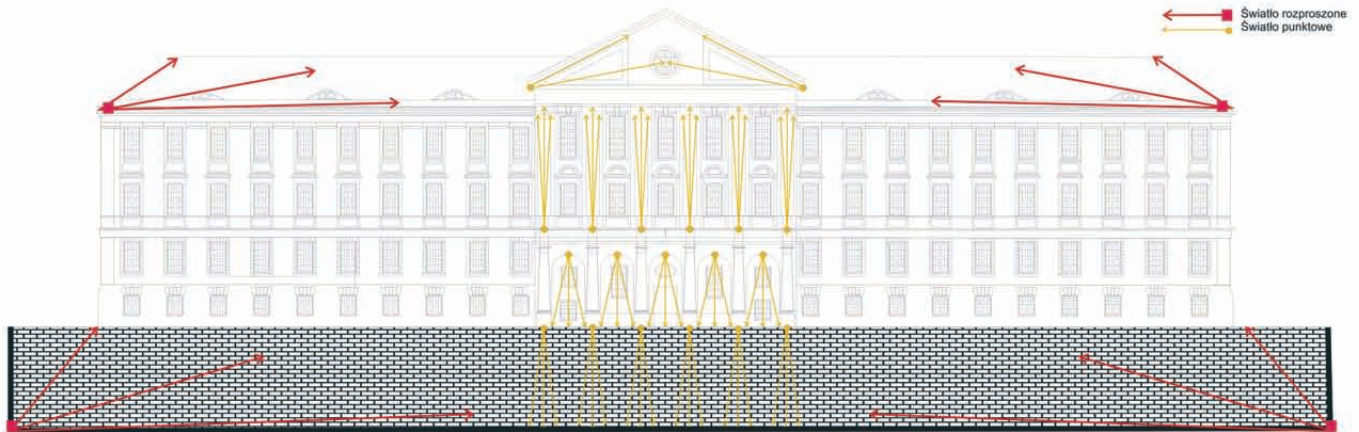


Koncepcja iluminacji południowej fasady gmachu Sądu w Głogowie (oprac. zespół 5)

Conception of illumination of the south facade of the court building in Głogów (elaboration team 5)

Rozmieszczenie punktów świetlnych na elewacji gmachu Sądu (oprac. zespół 5)

Situation of light points on the front elevation of the court building (elaboration, team 5)



dowli głogowskiego Starego Miasta. Założony na planie wydłużonego prostokąta (ponad 80 m długości), trójkondygnacyjny, z wysokim cokolem i poddaszem, 25-osiowy gmach posiada na skrzydłach ryzalitty kryjące klatki schodowe. Pięcioosiowy, wydatny ryzalit w centralnej partii fasady, z podcieniami w przyziemiu i tympanonem w zwieńczeniu, podkreśla symetrię całości obiektu. Budynek zamknięty został wysokim, wielopłociowym dachem z lukarnami, pokrytym dachówką karpiówką. Gmach zlokalizowany jest w dobrze zachowanym odcinku umocnień XVII w Twierdzy Głogów. Imponująco góruje nad murem kurtynowym, oddzielającym jedyne istniejące bastiony tego założenia obronnego, o nazwach „Sebastian” i „Leopold”.

Wygląd gmachu Sądu, jego elewacje oraz elementy architektoniczne nieznacznie zmieniły się na przestrzeni lat. Pomimo tego obiekt stracił swą monumentalność oraz dostojeństwo poprzez dominujące go otoczenie. Wysokie drzewa oraz gęste krzewy zasłaniają najbardziej reprezentacyjną stronę budynku.

Koncepcja rewaloryzacji terenu nawiązuje do historycznego układu.

Głównym założeniem było przywrócenie temu terenowi przestrzeni. Rozrośnięte krzewy, nie strzyżone żywopłoty, zaniedbane rabaty z powodzeniem odstraszały mieszkańców i zniechęcały przyjezdnych do spacerów w tej okolicy. Przed II wojną światową było to miejsce reprezentacyjne, ciepłe, dobrze nasłonecznione, z drewnianymi ławkami w kolorze białym, które kontrastowały z wypielęgnowanym trawnikiem. Dlatego proponuje się dość znaczne wycinki drzew, zarówno ze względów kompozycyjnych, jak i sanitarnych. Projektuje się przywrócenie dawnego układu ścieżek opartych na planie koła, z barwnymi dywanami kwiatowymi i rabatami bylinowymi. Zarówno taras widokowy, jak i fosa, wymagają natychmiastowego oczyszczenia ze starych konarów i obumarłych pni drzew. Bardzo zły stan techniczny sadzawki u podstawy skarpy przed gmachem sądu, skłonił do zaprojektowania w tym miejscu innego zbiornika wodnego.

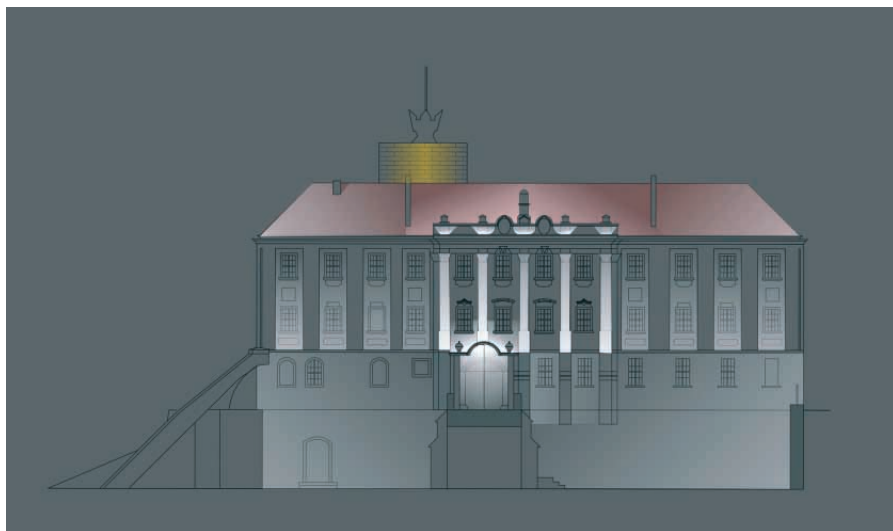
Argumentem przemawiającym za oczyszczeniem terenu z nadmiernej roślinności jest również koncepcja iluminacji budynku sądu, mająca na celu podniesienie walorów

wizualnych zabytkowego obiektu architektonicznego i zwiększenie doznań estetycznych oglądających, również nocą. Oświetlenie tego obiektu będzie miało rację bytu dopiero wtedy, kiedy będzie możliwe jego oglądanie. Od strony fosy obiekt ten jest najbardziej atrakcyjny i potencjalne możliwości ekspozycji są największe, dlatego decyzja o jego nocnym oświetleniu musi być połączona z wycinką drzew z tego odcinka fosy. Sąsiedztwo dużego parku po drugiej stronie przebiegającej obok obwodnicy sprawia, że budowle architektoniczne w tym rejonie powinny stanowić atrakcyjne akcenty w morzu zieleni.

Koncepcja zakłada wyeksponowanie symetrii i rytmu elewacji, atrakcyjnych detali architektonicznych i kubatury dachu. Ma podkreślić rolę dominanty krajobrazowej jaką pełni obiekt. Zdecydowano się na iluminację trzech elewacji, frontowej (południowej) oraz dwóch bocznych. Pilastry w centralnym ryzalicie podkreślone zostaną białym światłem punktowym z reflektorów metalohalogenkowych, natomiast skrzydła budynku i połać dachu ma oświetlać zalewowo zespół reflektoro-

Koncepcja iluminacji wschodniej fasady Zamku w Głogowie (oprac. zespół 6)

Conception of illumination of the east facade of the castle in Głogów (elaboration team 6)



rów sodowych. Ponieważ przed gmachem znajduje się fosa, oświetlenie zastosowane zostanie również na jej przestrzeni.

Zamek Książąt Głogowskich

(oprac. 6 zespołu: A. Bałanda, E. Dąbrowska i M. Garbulińska, kierownictwo dr J. Potyrała)

Zamek wzniesiony został przez księcia głogowskiego Konrada I w połowie XIII wieku w formie drewniano-ziemnych umocnień z murowaną wieżą. W XIV wieku zastąpiono je ceglanyimi obiektami obronnymi. Gruntowna przebudowa obiektu w połowie XVIII w. nadała mu barokowy wystrój. Zamek został odbudowany po zniszczeniach wynikłych w czasie II wojny światowej. Najstarszym zachowanym jego elementem jest tzw. Wieża Głodowa.

Całe założenie stanowi potencjalnie atrakcyjny element osi komunikacyjnej północ-południe. Kompozycja otoczenia zamku nie jest w pełni harmonijna. Istnieją elementy, które powodują, że obiekt nie ma zapewnionej właściwej ekspozycji. Dotyczy to przede wszystkim nasadzeń zieleni. Rewaloryzacja obiektu opiera się głównie na zalecanej konserwacji i naprawie ubytków, które burzą estetykę obiektu. Ponadto przewiduje się stworzenie osi widokowych, oczyszczonych z przeszkód i barier, co pozwoli obiektowi wyjść z cienia innych zabytków.

Istniejący układ zieleni nie zdaje egzaminu, odbiera obiektowi należną dominację w krajobrazie, zaburzając planowość i liniowość układu. Poza tym stan sanitarny wielu drzew jest zły. Zaleca się usunięcie wszystkich topoli wokół owalnego placu, w ich

miejsce nasadzenie niskopiennych form regularnych, o rozłożystych koronach. Zaniedbane i zniszczone warunkami atmosferycznymi miasta drzewa w obrębie torowiska kolejowego są nieatrakcyjną przesłoną dla elewacji zamku od strony północnego wjazdu do miasta. Dość wysokie, zagłuszają ciągłość krajobrazową kompozycji budynku z otoczeniem. Zaleca się usunięcie starych i schorowanych drzew, umocnienie skarpy przy torowisku i nowe nasadzenia w proponowanych miejscach.

Zdecydowanie atrakcyjność obiektu zwiększy się poprzez zastosowanie iluminacji trzech elewacji: północnej, południowej oraz wschodniej, która może pokazać obiekt nocą w zupełnie innej odsłonie. Dominującym akcentem elewacji południowej jest wieża zamku. Jako jedyna zostanie podświetlona światłem sodowym o ciepłym, żółtawym zabarwieniu, zastosowanym z uwagi na jej ceglana powierzchnię. Światła poprowadzone po przeciwległych krzywiznach walcowatej wieży wypuklają i potęgują wrażenie sferyczności obiektu. W iluminacji muru planuje się zastosowanie pionowych światel wzdłuż wnęk okiennych oraz zalewowego światła o niskim natężeniu, w celu wydobywania gry światel i cieni. Oświetlenie połaci dachu ograniczone jest do pojedynczych reflektorów o świetle rozproszonym, umiejscowionym w narożnikach poszczególnych skrzydeł budynku. Najbardziej rozbudowana jest iluminacja fasady wschodniej, wy-

chodzącej na trasę komunikacyjną. Tu najistotniejszym elementem staje się osiowy ryzalit, którego pilastry podkreślono punktowymi lampami metalohalogenkowymi, o białej barwie światła i dużym natężeniu. Iluminacja elewacji północnej zakłada rytmiczny system świateł wydobywający układ okien w pionie. Zabieg ma na celu zróżnicowanie płaszczyzny muru. Zaleca się światło rozproszone, delikatne, o niższym natężeniu, jedynie uwidaczniającym podział architektoniczny elewacji. Dodatkowo elewacja zostanie rozświetlona światłem zalewowym, aby wydobyć z mroku całość bryły budynku.

Podsumowanie

Conclusion

Projekty wykonane przez studentów przyniosły wszystkim niewątpliwe korzyści. Władze Głogowa dzięki nim mogą realizować swoje

plany dotyczące poprawy wizerunku miasta, wyeksponowania walorów zabytkowych obiektów oraz zagospodarowania terenów do nich przyległych. Z pewnością wpłynie to na zwiększenie atrakcyjności Głogowa, przyciągnie turystów oraz inwestorów, a także zapewni komfort i bezpieczeństwo mieszkańcom. Ponieważ nad projektami pracowali młodzi ludzie, wnieśli oni mnóstwo nowych, świeżych i ciekawych pomysłów dotyczących rewaloryzacji zabytków. Zdaniem władz miasta projekty wyróżnia oryginalność i niepowtarzalność. Instytut Architektury Krajobrazu pokazał, że jest przygotowany do współpracy przy realizacji takich zadań, że uczy wykonywania dobrej, rzetelnej pracy. Dalsza współpraca z Głogowem obejmuje opracowanie elementów twierdzy Głogów (Fort Stern, Turm Redute, Ober Redute i fosa główna na południu Starego Miasta) przez studentów Architektury Krajobrazu

i studentów Budownictwa, pod kierunkiem dr inż. Jerzego Potyrały. Niezwykle ważne jest to, że studenci zdobyli nowe doświadczenia, nauczyli się nie tylko wykonywania teoretycznych projektów, ale również rozmowy z prawdziwym inwestorem i kontaktu z realnym obiektem w terenie. Ich starania zostały docenione, a projekty już są realizowane. To dla nich, jak mówią najwspanialsza nagroda!

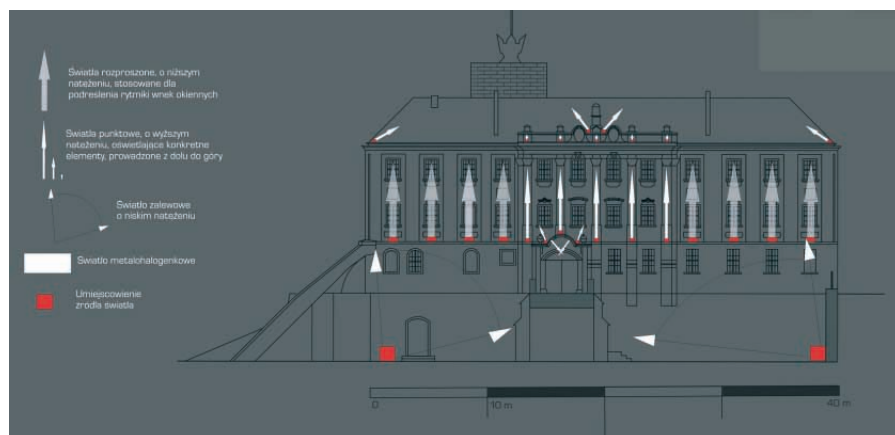
Jerzy Potyrała

Instytut Architektury Krajobrazu
Institute of Landscape Architecture

Aleksandra Brodziak

Studentka Architektury Krajobrazu
The Student of Landscape Architecture

Uniwersytet Przyrodniczy we Wrocławiu
Wrocław University of Environmental and Life Sciences



Rozmieszczenie punktów świetlnych na elewacji Zamku (oprac. zespół 6)

Situation of light points on the elevation of the castle (elaboration team 6)

Barwa a architektura - percepcja barwy, elementy kompozycji koloru

Małgorzata Bąkowska

Colour and
Architecture -
Colour Perception,
Details of Colour
Composition

Panorama miasta w pogodny dzień widziana jako kompozycja przestrzenna
(downtown Los Angeles)
Fot. M. Bąkowska

City panorama on a sunny day viewed as a spatial composition (downtown Los Angeles)



Aspekty barwy

Colour aspects

Barwa stanowi *specyficzny fenomen należący do dwóch światów; świata zewnętrznego, obiektywnego, dla którego stanowi fizyczny wymiar energii promienistej oraz do świata wewnętrznego, subiektywnego należącego do obszaru ludzkich odczuć i doznań, zawartych w niewymierzalnym aspekcie osobistego doświadczenia*¹. Ten dwoisty (i jednocześnie wszechogarniający) charakter barwy powoduje, iż zagadnienia teorii koloru² stanowią temat różnorodnych badań naukowych i rozwijane są w rozmaitych pozycjach literatury specjalistycznej. Z reguły traktowane są bardzo szczegółowo i bywają rozbudowywane w kierunku prowadzonych badań, m.in. fizyki, psychologii, fizjologii, etnografii, badań kulturoznawczych. Wszystkie wyżej wymienione aspekty koloru począwszy od fizykalnych, poprzez psychologiczne i fizjologiczne do kulturowych, jak również jego działanie formalne i kompozycyjne

w zasadniczy sposób wpływają zarówno na percepcję architektury, jak i jej kształtowanie. Percepcja wizualna architektury i urbanistyki odbywa się poprzez światło i barwę. Jednocześnie, światło i kolor stanowią ważne medium formalne w projektowaniu architektonicznym i urbanistycznym. Co więcej, światło i kolor mogą kreować w architekturze szczególną atmosferę, klimat miejsca (*genius loci*), wskazywać na przeznaczenie obiektu, jego charakter czy styl. Steen Eiler Rasmussen zalicza kolor do podstawowych elementów budujących formę architektoniczną (do tych elementów należą także: bryła i pustka, skala i proporcje, rytm, faktura i światło)³. Światło i kolor są w stanie sprawić, iż obiekt będzie wydawał się wyższy lub niższy, potężniejszy bądź mniejszy. Mogą nadać przestrzeni wrażenie ciepła lub chłodu, kolejne plany mogą być wizualnie przybliżane lub odsuwane. Kolor architektoniczny spełnia również wiele istotnych funkcji. Oddziałuje symbolicznie, dekoracyjnie, informacyjnie, terapeutycznie. Może być zastosowany jako sygnał lub pod-



kreślenie, jest w stanie stymulować bądź uspokajać.

Działanie koloru zawsze stymulowane będzie rodzajem światła i jego uwarunkowaniami – szerokością geograficzną, porą roku i dnia, pogodą, wreszcie specyfiką miejsca. Osobnym zagadnieniem jest zmienność światła naturalnego, jeszcze innym zastosowanie i modelowanie światła sztucznego. Mówimy o „grze brył w świetle”, światłocien stanowi podstawowy element wizualizacji projektów architektonicznych. Jednak o ile wizualizacje mogą być niekiedy przedstawiane w skali szarości, o tyle w świecie realnym cienie również posiadają swoje barwy. Steen Eiler Rasmussen zauważa, że nie zawsze architektura postrzegana jest przestrzennie jako gra bryły i pustki. W wielu wypadkach zwłaszcza, gdy obserwujemy z daleka panoramy miast, odbieramy je jako płaskie kompozycje barwne. *Nawet Manhattan, głęboki na dwadzieścia jeden kilometrów, z pokładą wpływającego do portu statku wygląda jak namalowana dekoracja teatralna*⁴. Tego rodzaju zjawiska są najbardziej uderzające w obserwacji architektury w kontekście z wodą, a także podczas dżdżystej lub lekko zamglonej pogody. Najbardziej charakterystycznym przykładem postrzegania architektury bardziej jako malarskich obrazów niż przestrzennej gry światła i cienia jest Wenecja – tu znaczenie nadrzędne będzie miała charakterystyczna paleta i kompozycja barwna.

Systemy percepcji barwy

Systems of colour perception

Badania przychylają się do tezy, iż istnieją dwa systemy percepcji wizualnej: pierwszy obejmuje świadomość i doświadczenie (tzw. model „*look-up*”⁵), drugi, funkcjonując poza świadomością i racjonalnym rozumowaniem, odwołuje się bezpośrednio do układu limbicznego odpowiedzialnego za emocje⁶ (model bodziec-reakcja, gdzie bodźce zewnętrzne są kierowane bądź kontrolowane poprzez sieć wewnętrznych „*łączy*” i wywołują reakcję). Mac Lean [Lean 1964] zakłada, że system limbiczny mózgu zawiera strukturę informacyjną określaną jako *wiedzę przodków i pradawne wspomnienia* i przyznaje mu pewną specyficzną zdolność symbolicznych znaczeń w odniesieniu do koloru. *Układ limbiczny nie jest w stanie skojarzyć koloru czerwonego ze słowem „czerwień” lub ze specyficzną długością fali świetlnej; może jednak kojarzyć go symbolicznie z takimi zjawiskami jak ogień, krew, walka,*

*miłość, kwiaty, etc.*⁷ Mózg ludzki odbiera bodźce kolorystyczne na dwa sposoby. Kora mózgowa odpowiada za postrzeganie barw w sposób przemyślany („inteligentny”) oraz odnosi się głównie do bardziej subtelnych kolorów opisywanych jako „wysublimowane”. W tym sensie *widzenie jest pewnego rodzaju talentem, a także kwestią edukacji i treningu*⁸. Układ limbiczny jest natomiast odpowiedzialny za bardziej „pierwotny” sposób postrzegania barw. Charakteryzują go dwa podstawowe rodzaje percepcji: pierwszy reaguje na barwy o wysokiej chromatyczności i jasności, kolory błyszczące, a także takie, które odbierane są jako „obce” lub „egzotyczne”; drugi przypisuje symboliczne znaczenie szczególnie mocno nasyconym barwom według ich pierwotnych archetypów⁹. Można, zatem powiedzieć, że percepcja bodźców barwnych przebiega w spo-





Różna percepcja barwy tej samej ceglanej ściany przy zmiennym oświetleniu zachodzącego słońca, Dublin
Fot. M. Bąkowska

Different perception of the colour of the same brick wall in the changing light of a sunset. Dublin



Kompozycja barw ciepłych monochromatyczna, panorama miasta Siena
Fot. P. Olesiński

Monochromatic composition of warm colours. City panorama – Siena



Kompozycja barw zimnych monochromatyczna (downtown Los Angeles)
Fot. M. Bąkowska

Monochromatic composition of cold colours (downtown Los Angeles)

sób podwójnie symboliczny: poprzez pierwotną, jakby „automatyczną” symbolikę głęboko zakorzenionych w psychice ludzkiej „archetypów kolorystycznych” i poprzez symbolikę kulturową, wynikającą z doświadczeń oraz wiedzy nabytej.

Oddziaływanie barw na stan emocjonalny odbiorcy

Colour influence on the emotional state of the recipient

Liczne eksperymenty potwierdzają, iż barwy oddziałują nie tylko na psychikę, ale i fizjologię człowieka. Wiadomo na przykład, że czerwień podwyższa ciśnienie krwi, zwiększając częstotliwość bicia serca i szybkość oddychania, a błękit obniża fizjologiczną aktywność ciała, uspokaja, a także stymuluje pracę mózgu¹⁰. Przyjmuje się, iż kolory ciepłe pobudzają, *bardziej nawiązują do zmysłowej struktury człowieka (...), a kolory zimne bardziej odnoszą się do sfery duchowości*¹¹. Są to jednak zasady w dużej mierze słuszne, jakkolwiek oparte bardziej na intuicyjnym i tradycyjnym rozumieniu oddziaływania barwy niż kompleksowych badaniach naukowych (w istocie ciśnienie krwi rzeczywiście wzrasta pod wpływem czerwonego światła, ale tylko w bezpośredniej reakcji, a następnie w dość krótkim czasie się normalizuje, bądź nawet

obniża¹²). O ile intuicja i tradycja są w kompozycji koloru bardzo cenne, o tyle mechaniczne stosowanie tych zasad w projektowaniu nie zawsze przynosi dobre efekty. F. W. Mahnke zauważa, że powierzchowne rozumienie i upraszczanie tej zasady to czerwień – pobudzenie, błękit – uspokojenie prowadzi często do wręcz odwrotnych rezultatów i zamierzenia projektantów. Stosowane „obowiązkowo” melanże błękitów w szpitalach, zwłaszcza w szpitalach psychiatrycznych, w wielu przypadkach nie przyniosły pożądanego efektu „ukojenia”, lecz monotonii i nudy, która z kolei prowadziła do stanów agresji¹³.

Symbolika kolorów jest pochodną wpływu, jakie wywierają barwy na nasze emocje oraz asocjacji i znaczeń kolorów wynikających z tradycji. Eckart Heimendahl wprowadza podział na symbolizm rytualny, tradycyjny i estetyczno-emocjonalny¹⁴. W różnych opracowaniach spotkać można pewne różnice i odmienne interpretacje i tłumaczenia reakcji na barwy. Niektóre z tych rozbieżności wynikają z różnic kulturowych, inne z nieporozumień związanych z nazywaniem poszczególnych odcieni i różnych stopni nasycenia koloru (np. pod hasłem „żółty” czy „czerwony” kryją się przecież szerokie gamy barw o chłodniejszym lub cieplejszym odcieniu, delikatnym bądź intensywnym nasyceniu). Ważny jest również kontekst (sąsiedztwo) barwy oraz jej charakter (barwa rozumiana jako rodzaj światła lub kolor związa-



Kompozycja barw ciepłych chromatyczna (niewielki kontrast tonu), Wenecja
Fot. W. Kulak

Chromatic composition of warm colours (slight tone contrast), Venice

ny z materiałem). Ponadto występuje sporo różnic między percepcją barw złożonych kompozycji obiektów architektonicznych, a postrzeganiem barw jako zjawiska samoistnego, wreszcie należałoby wziąć również pod uwagę stopień wrażliwości indywidualnego odbiorcy, a także jego płeć i wiek¹⁵. Przy wszystkich wyżej wymienionych zastrzeżeniach, podejmowane wielokrotnie badania eksperymentalne dotyczące oddziaływania barw na emocje ludzkie przyniosły pewne wymierne wyniki.

Poniżej zacytowano charakterystyki aspektu emocjonalnego i symbolicznego kilku wybranych barw¹⁶:

Biały

Aspekt emocjonalny – kolor ten wywołuje poczucie osamotnienia, egocentryzmu, izolacja od rzeczywistości, wyobcowanie, wyzwala ekstazę, ale także tendencje schizofreniczne [Fincher, Mella, Kwiatkowska, Weyszenhoff].

Znaczenie symboliczne – czystość, duchowość, dziewiczość, nicość, nadprzyrodzone zjawiska, wiara, cnota, nirwana, żaloba [Fincher, Mella, Morgan, Weyszenhoff, Zeugner].

Żółty

Kompozycja barw komplementarnych chromatyczna (duży kontrast tonu), Irlandia
Fot. M. Bąkowska

Chromatic composition of complementary colours (huge tone contrast), Ireland

Aspekt emocjonalny – spontaniczność, ekscentryczność, ekspansywność, ufność, pogoda i wesołość, usposobienie, emocjonalna żywość i aktywność, optymistyczne nastawienie do świata (...), [Birren, Campbell, Fincher, Kwiatkowska, Mella, Sun, Weyszenhoff, Zeugner].

Znaczenie symboliczne – moc, podtrzymywanie życia, boskość, sława (złoty), zazdrość, zdrada, wyniosłość, płytka żywotność, oryginalność myśli [Birren, Campbell, Fincher, Luscher, Mella, Sun, Weyszenhoff, Zeugner].

Czerwony

Aspekt emocjonalny – witalność, gwałtowność, agresja, intensywność życia (pełnia życia), impul-

sywność, odwaga erotyczna, optymizm [Birren, Campbell, Fincher, Jung, Kwiatkowska, Luscher, Mella, Sun, Weyszenhoff, Zeugner].

Znaczenie symboliczne – życie, bóstwo, ogień, krew, namiętność, miłość, pożądanie, energia życiowa, walka, rewolucja, agresja, złość, ekspansja, morderstwo [Birren, Campbell, Jacobi, Fincher, Jung, Mella, Sun, Weyszenhoff, Zeugner].

Błękitny

Aspekt emocjonalny – zapotrzebowanie na spokój wewnętrzny, bezpieczeństwo, uczucia o wyższym charakterze (...), ale także brak cierpliwości i niestałość [Birren, Fincher, Kwiatkowska, Luscher, Sun, Weyszenhoff, Wilson i Bek, Zeugner].

Znaczenie symboliczne – siły niebieskie, wieczność, nieskończoność, tęsknota, uduchowienie, macierzyństwo, sen, spokój, wiara [Birren, Braun-Gałkowska, Luscher, Mella, Sun, Weyszenhoff].



Kompozycja achromatyczna z użyciem niewielkich ilości czerwieni (*quantity contrast*), Irlandia
Fot. M. Bąkowska

Achromatic composition with the use of small amounts of red (*quantity contrast*), Ireland



Zielony

Aspekt emocjonalny – harmonia emocjonalna, dojrzałość emocjonalna, uspołecznienie, nadmierny krytycyzm, stałość emocjonalna, postawa obronna, skłonność do neurozy i narcyzmu [Birren, Fincher, Luscher, Sun, Weysenhoff, Kwiatkowska, Wilson i Bek].

Znaczenie symboliczne – zaufanie, niewinność, opiekuńczość, zaborczość, natura, nadzieja, młodość, świeżość, odpoczynek, ulotność, sprawiedliwość, wytrwałość [Birren, Braun-Gałkowska, Hades, Luscher, Mella, Morgan, Sun, Weysenhoff, Zeugner].

Brązowy

Aspekt emocjonalny – potrzeba wewnętrznej stabilizacji i dążenie do równowagi emocjonalnej, niepokój (...), lęk przed zmysłowością i miłością [Fincher, Jung, Kellogg, Kwiatkowska, Mella, Weysenhoff, Wilson i Bek].

Znaczenie symboliczne – władza, oszczędność, surowość, ziemia, samotność, dojrzałość. [Birren, Fincher, Hades, Mella, Weysenhoff].

Czarny

Aspekt emocjonalny – skłonność do pesymizmu, rezygnacji i depresji, skłonności kompensacyjne i lękowe, zachowania irracjonalne, buntownicze, „emocjonalny chaos”, rozpacz, skłonność do depresji [Birren, Fincher, Kwiatkowska, Luscher, Mella, Morgan, Sun, Weysenhoff, Wilson i Bek, Zeugner].

Znaczenie symboliczne – ciemne moce, dostojeństwo, rezygnacja, surowość, zło, śmierć, tajemnica, utrata świadomości, granica absolutu, smutek, żałoba [Birren, Fincher, Hades, Mella, Morgan, Luscher, Sun, Weysenhoff, Zeuger], stagnacja, ciężar [Mahnke, Meerwein, Rodeck].

Projektowanie koloru jako zagadnienie kompozycyjne

Colour design as a composition problem

W proces projektowania rozumianego jako realizację pewnej intelektualnej wizji bądź idei¹⁷ zaangażowany jest przede wszystkim model „look-up”, pozwalający tworzyć mentalne koncepcje możliwych projektów otoczenia jako „doświadczenie wizualne”. Tego rodzaju „wewnętrzne” wyobrażenie wymaga zewnętrznych środków ekspresji, takich jak rysunek, malarstwo, modele trójwymiarowe¹⁸.

Kolor w projektowaniu ma podwójny aspekt:

- formalny, jako element kompozycji plastycznej decydujący o wartości estetycznej (wybór koloru, struktury i tekstury materiału budowlanego, etc),
- funkcjonalny (stosowany w celach terapeutycznych, edukacyjnych, psychologicznych, informacyjnych, symbolicznych, etc.).



Kompozycja achromatyczna typu „light-dark”, Sewilla
Fot. W. Kulak

Composition of achromatic type „light-dark”, Sevilla

Kontrast „chromatyczny-achromatyczny”
(*chromatic- achromatic contrast*) przy niewielkich
kontrastach nasycenia, San Francisco
Fot. M. Bąkowska

Chromatic- achromatic contrast with small contrasts
of saturation, San Francisco

Aspekty te niekiedy się przenikają; elementy takie jak budowanie identyfikacji, oryginalności, wprowadzanie znaczeń symbolicznych oraz kreowanie atmosfery i *genius loci* poprzez kolor mają wymiar zarówno formalny jak funkcjonalny. Reakcja odbiorcy na kolor w przestrzeni zależy od wielu czynników: odcienia i nasycenia barwy, lokalizacji, kontekstów, wielkości plam barwnych oraz formy plam barwnych, charakteru paternów, wzorów, zdobień. Projektowanie koloru zawsze będzie, zatem złożonym zagadnieniem kompozycyjnym.

Kompozycje barwne działają na zasadzie wzajemnych relacji sąsiadujących ze sobą barw, przy czym ważnym czynnikiem osiągnięcia harmonii jest nie tylko ich jakość, jasność i nasycenie, ale również wielkość i forma plam barwnych. Można rozróżnić dwa podstawowe sposoby kombinacji barwnych: zestawienia kolorów antagonistycznych (harmonia przez opozycję, dotyczy np. barw dopełniających) oraz zestawienia kolorów bliskich sobie tj. monochromatycznych (harmonia przez

analogię). W pierwszym przypadku na ogół korzystniej działają duże interwały barwne, w drugim – małe i subtelne. Kompozycje harmoniczne oparte na opozycji, przyciągając wzrok, działają bardziej „optycznie”, kombinacje harmoniczne przez analogię działają bardziej „emocjonalnie”¹⁹. Kompozycje tworzone na zasadzie harmonii przez opozycję stosowane są po to, by przyciągnąć uwagę, głównie w obiektach usługowych, komercyjnych, wykorzystywane są często w elementach reklamowych. Kompozycje harmoniczne przez analogię służą do budowania atmosfery i nastrojowych uliczek, placach czy wnętrzach, nadając im w zależności od zamierzeń charakter „przytulny”, „romantyczny”, czy „kontemplacyjny”. Dodanie do barw chromatycznych jednokowych bądź podobnych ilości bieli i czerni łagodzi kontrasty kolorów antagonistycznych; wszystkie barwy chromatyczne harmonizują z bielą i czernią; zestawienie ich powoduje jednak osłabienie siły koloru²⁰.

Jak już było powiedziane, kolor i kombinacje harmoniczne chłodne mają odmienne oddziaływanie niż



kombinacje ciepłe. Kompozycje ciepłe w przestrzeni architektonicznej są z reguły odbierane jako „radosne” i mają właściwość stawiania uwagi w stan gotowości i kierowania jej na to, co dzieje się wokół (działanie ekstrawertyczne). Kompozycje chłodne postrzegane bywają na ogół jako „spokojne” i „wyciszone”, powodując inną percepcję czasu i sprzyjają koncentracji nad zadaniami umysłowymi i mają działanie introwertyczne²¹.

Na ocenę barwy duży wpływ ma rodzaj oświetlenia. *Istotną różnicę stanowi (...) czy (barwę) oglądamy przy świetle księżycy, o świcie, czy przy słońcu w zenicie. O zmroku barwy białe i czarne zmieniają swój charakter i szarzeją. Dopiero przy pełnym świetle występują „wyraziście”. Tej wyrazistości doznają wszystkie barwy ze wzrostem natężenia światła, dopóki nie nastąpi oślepienie²².* W krajach o dużym nasłonecznieniu w pełnym świetle barwy wydają się mocno rozjaśnione i rozbielone. Ciepłe barwy są efektywniejsze w słońcu, podczas gdy chłodne lepiej wibrują podczas



Kontrast „chromatyczny-achromatyczny”
(*chromatic- achromatic contrast*) przy dużych kontrastach nasycenia, Irlandia
Fot. M. Bąkowska

Chromatic- achromatic contrast with high
contrasts of saturation, Ireland

Kompozycja chromatyczna pastelowa, małe nasycenie, duża domieszka bieli w zastosowanych odcieniach, Irlandia
Fot. M. Bąkowska

Pastel chromatic composition, low saturation, big admixture of white in used shades, Ireland



dni pochmurnych²³. Wiąże się to ze zjawiskiem Purkiniego: przy zapadającym zmroku błękity stają się bardziej widoczne, jakby jaśniejsze, natomiast czerwienie ciemnieją. Oddziaływanie barw oparte jest na różnych wrażeniach optycznych nazywanych kontrastami²⁴.

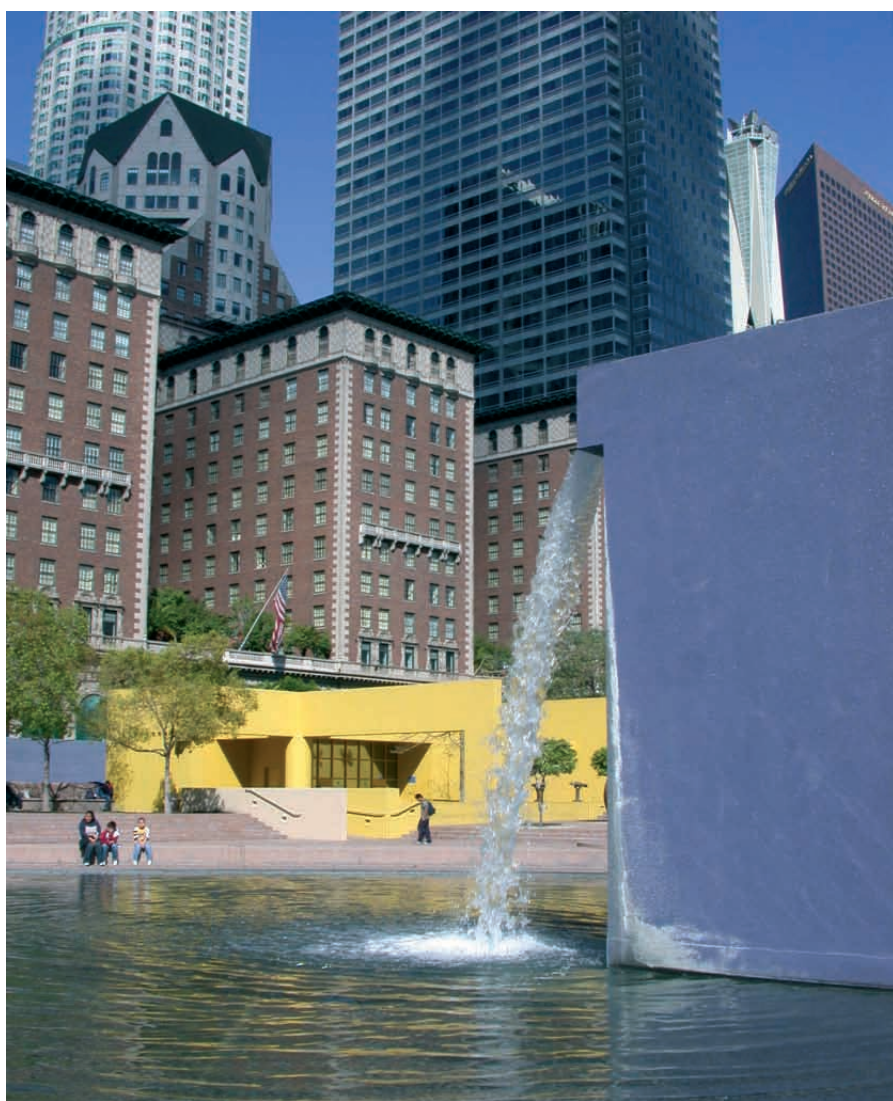
Do kontrastów pierwotnych zaliczamy:

- kontrast tonu²⁵ (chromatyczny), (*contrast of hue, chromatic contrast*) – powstaje jako rezultat kombinacji barw chromatycznych; duży, między barwami odległymi od siebie w spektrum barwnym np. między barwą czerwoną i zieloną, mały między kolorami leżącymi blisko siebie, np. między barwą czerwoną i czerwionofioletową;
- kontrast jasności (*light-dark contrast, saturation contrast*²⁶) – powstaje przy zestawieniu barw o różnym stopniu jasności, duży, np. między barwą żółtą i niebieską; mały, np. między barwą żółtą i pomarańczową, w efekcie – np. szary kwadrat na czarnym tle wydaje się jaśniejszy niż na tle białym;
- kontrast nasycenia (*intensity contrast*) – uzyskiwany przy zestawieniach barw o różnych nasyceniach; duży, np. między barwą czerwoną i żółtą, mały, np. między czerwoną i czerwionobrunatną.

Do kontrastów drugorzędnych zaliczane są:

Kompozycja chromatyczna kolorów antagonistycznych (harmonia przez opozycję), Los Angeles
Fot. M. Bąkowska

Chromatic composition of antagonistic colours (harmony through opposition), Los Angeles



Kompozycja chromatyczna kolorów bliskich sobie (harmonia przez analogię), Praga
Fot. P. Olesiński

Chromatic composition of similar colours (harmony through analogy), Prague



- kontrast „ciepłe-zimne” (*warm-cold contrast*) – wywoływany poprzez zestawienia barw różniących się „temperaturą”; duży przy zestawieniu czerwony-niebieski, mały przy zestawieniu czerwony-pomarańczowy, wprowadzane czasem kontrasty „czynne-bierne”, „bliskie-dalekie”²⁷ na ogół pokrywają się z kontrastami temperaturowymi, ponieważ barwy ciepłe kojarzone są jako barwy „czynne” i „bliskie”, natomiast barwy chłodne „bierne” i „dalekie”;
- kontrast „chromatyczny-achromatyczny” (*chromatic-achromatic contrast*) – powstaje przy kombinacji kompozycji chromatycz-

nych z elementami achromatycznymi (bielą, czernią i szarościami) i w sytuacjach odwrotnych;

- kontrast komplementarny (*complementary contrast*) – kontrast chromatyczny barw dopełniających (komplementarnych), zawsze bardzo wyraźny, powoduje niekiedy efekt migotania;
- kontrast ilościowy (*quantity contrast*) – powstaje przy zastosowaniu niewielkich ilości barw mocno kontrastujących nasyceniem bądź tonem.

W niektórych pozycjach są także rozróżniane tzw. kontrasty psychologiczne²⁸:

- kontrast symultaniczny (*simultaneous contrast*) – efekt równoległej wzajemnej i trwałej relacji barwy

w relacji do otoczenia (tła, kolorów sąsiadujących),

- kontrast „powidoku” (*successive contrast*) – dotyczący następującego po chwili obserwacji kombinacji komplementarnych efektów powidoku.

Problematyka kontrastów barwnych jest podstawowym elementem w teorii barwy oraz teorii projektowania koloru oraz stanowi punkt wyjściowy dla różnorodnych schematów i palet barwnych, niezwykle użytecznych w architekturze, a także sztuce dekoracyjnej, przemyśle i wzornictwie. Teoria ta jest wciąż rozwijana i pogłębiana, na podstawie badań, eksperymentów i obserwacji, podaje szereg zasad i propozycji kategoryzacji oraz porządkuje stan



Zastosowanie kontrastów komplementarnych i ilościowych: zestawienia żółć-zielień oraz oranż-błękit, Caorle, Włochy
Fot. P. Olesiński

Introducing complementary and quantity contrasts: yellow-green and orange-blue sets, Caorle, Italy

Kompozycja chromatyczna o dużym nasyceniu barw, Irlandia
Fot. M. Bąkowska

Chromatic composition with high saturation of shades, Ireland

wiedzy²⁹. Jednakże wszelkie próby zaszerzowania zestawień barwnych w znaczeniu projektowym (twórczym) trzeba traktować z pewnym dystansem, ponieważ – jak podkreśla Maria Rzepińska – nie są one niewzruszone³⁰. Uświadomienie sobie złożoności zagadnień dotyczących zestawień i melanżów barw, w wielu przypadkach skłania naukowców do powątpiewania w możliwość ustalenia racjonalnych prawideł w tym zakresie. Eckart Heimendahl podsumowując doświadczenia na tym polu pisze: *Wszystkie (...) próby naukowego (całkowitego) zobiektywizowania wrażeń doznań koloru (...) okazały się zawodne*³¹. Tego zdania są Martin Kobl i Faber Birren. Birren dając w swoich książkach przegląd różnych schematów barwnych zaznacza, że tzw. „reguły barw”, wynikające z tych schematów są



praktyczne, lecz konwencjonalne³² i należy je stosować elastycznie; nie stanowią one, bowiem nigdy gotowej recepty; sprawą zasadniczą zawsze będzie tu talent i intuicja twórcza autora. Nie oznacza to jednak, że można zrezygnować ze studiowania wciąż wzbogacanej teorii oraz eksperymentów już poczynionych. W architekturze, która jest sztuką funkcjonalną, w pewnym sensie „publiczną”, znajomość pryncypiów teorii barwy, a także podstawowych zagadnień z zakresu symboliki i psychologii koloru wydaje się nieodzowna.

Małgorzata Bąkowska

Wydział Architektury
Politechnika Wrocławska
Faculty of Architecture
Wrocław University of Technology

Przypisy

¹ Por. Rzepińska M., 1983, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków, s. 18.

² W języku polskim terminy „kolor” i „barwa” są w zasadzie synonimami, choć niekiedy wprowadzane jest rozróżnienie wg, którego barwa oznacza zjawisko nieodłącznie związane ze światłem, natomiast kolor – cechę materii. W języku angielskim (w którym napisana jest większość literatury przedmiotu) nie ma takiego rozróżnienia, podobnie sprawa przedstawia się w wielu pozycjach autorów francuskich, niemieckich i polskich. Wobec powyższego, aby uniknąć nieporozumień autorka traktuje te terminy jako synonimy i stosuje zamiennie.

³ Rasmussen S. E., 1999, *Odczuwanie architektury*, Wyd. Murator, Warszawa, s. 5.

⁴ *Ibid.*, s. 83.

⁵ LeDoux J., 2000, *Mózg emocjonalny*, Wyd. Media Rodzina, Poznań, por. także Smith P., *The Dialectics of Colour* [w:] Porter T., Mikelides B., 1977, *Colour for Architecture*, Studio Vista, London, s. 20. Por. także: Bochenek A., Reicher M., 1981, *Anatomia człowieka*, t. 4, Warszawa, s. 361.

⁶ *Ibid.*, s. 361.

⁷ Por. Rzepińska M., 1983, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków, s. 37.



Zastosowanie kontrastu ilościowego (*quantity contrast*), intensywny akcent barwny drzwi i elementów witryn na białej elewacji, Irlandia, Dublin
Fot. M. Bąkowska

Introducing quantity contrast, an intensive colourful accent of doors and shop-windows on a white elevation, Ireland, Dublin

Kompozycje barwne uzyskiwane poprzez kolorowe oświetlenie, kompozycja komplementarna, Chicago
Fot. W. Kulak

Colourful compositions achieved by colourful illumination, complementary composition, Chicago



⁸ Ibid., s. 23.

⁹ Por. Smith P., 1977, *The Dialectics of Colour* [w:] Porter T., Mikellides B., *Colour for Architecture*, Studio Vista, London, s. 20-21.

¹⁰ Por. Popek St., 1999, *Barwy i psychika*, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 97.

¹¹ Satkiewicz-Parczewska A., 1999, *Emocjonalne oddziaływanie barwnego światła w sztuce witrażowej* [w:] materiały Seminarium Naukowego „Dziedzictwo Polskiej sztuki witrażowej”, Stowarzyszenie Miłośników Witraży, O/ Muzeum Narodowego, Kraków, s. 6.

¹² zob. Mahnke, Meerwin G., Rodeck B., 2007, *Colour – Communication in Architectural Space*, Birkhauser Verlag, Basel, Boston, Berlin, s. 24.

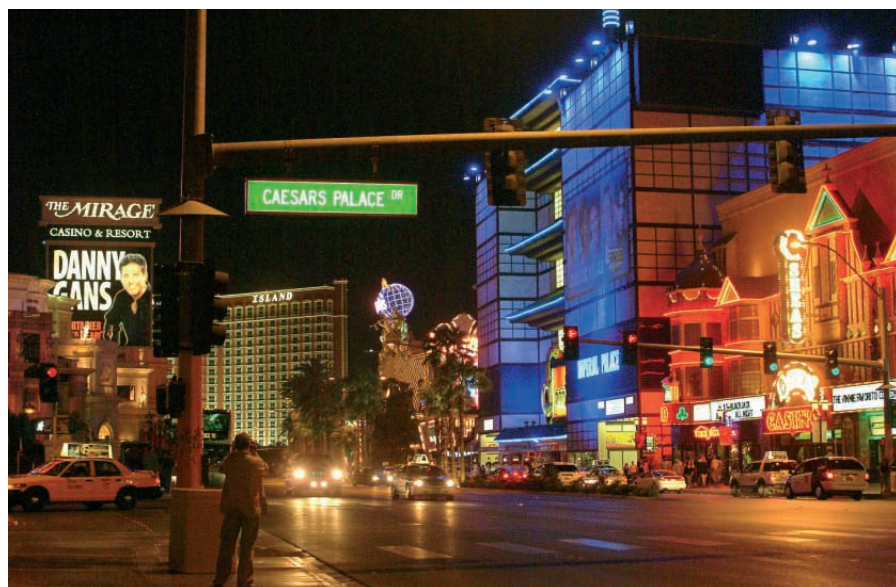
¹³ Ibid., s. 24.

¹⁴ Ibid., s. 28.

¹⁵ Ibid., s. 21.

¹⁶ Popek St., 1999, *Barwy i psychika*, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 101-106.

¹⁷ Greckie słowo „eidos” oznacza „widzenie, wygląd, idee, piękno, metodę, postrzeganie” i jest bardzo blisko słowa „wyobrażenie” – ang. „image”, zwłaszcza w sensie „pierwotne wyobrażenie”, „archetyp” [za:] Mahnke, Meerwin G., Rodeck B., *Colour Communication...* op. cit.



¹⁸ Ibid., s. 27.

¹⁹ Por. Rzepińska M., 1983, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków, s. 37.

²⁰ Itten J., 2003, *The elements of Color, A Treatise on the Color System of Johannes Itten based on his Book „The Art. of Color”*, edited and with a foreword and evaluation by F. Birren, John Wiley & Sons, Inc., Stuttgart, s. 41.

²¹ Por. Birren F., 1977, *Need for Colour and Light in Future Man-Spaces* [w:] Porter T., Mikellides B., *Colour for Architecture*, Studio Vista, London, s. 19.

²² Zeugner G., 1965, *Barwa i człowiek*, Arkady, Warszawa, Berlin, s. 55.

²³ Por. Minah G., 1996, *Reading Form and Space: the Role of Colour in the City*, „Architectural Design”, vol. 66 No 3/4, s. 14-15.

²⁴ Mahnke, Meerwin G., Rodeck B., 2007, *Colour – Communication in Architectural Space*, Birkhauser Verlag, Basel, Boston, Berlin, s. 36-38.

²⁵ Trzy podstawowe cechy barwy:

- jakość – ton lub odcień; to ta właściwość, która odróżnia np. czerwień od zieleni, błękitu, etc.;

- jasność – podobieństwo barwy do barwy czarnej, np. czysta b. żółta jest jaśniejsza od czystej b. niebieskiej;

- nasycenie – stopień zmieszania barwy z szarością; barwy mniej nasycone zbliżają się do szarości.

²⁶ W klasycznej pozycji Johannaesa Ittena wyróżnione zostały dwa oddzielne kontrasty – *light-dark* i *saturation*, obydwa dotyczą nasycenia, jednak *saturation contrast* odnosi się wyłącznie do nasycenia jednej barwy wyjściowej, podczas gdy *light-dark* do kombinacji kontrastowych nasycenia barw o różnych tonach, chromatycznych i achromatycznych, Itten J., *The elements of Color*, op. cit., s. 32, 38, 39, 56, 57.

²⁷ Zob. Zeugner G., 1965, *Barwa i człowiek*, Arkady, Warszawa, Berlin, s. 147.

²⁸ Mahnke, Meerwin G., Rodeck B., *Colour Communication...*, op. cit., s., 38-39.

²⁹ Zob. Kopacz J., 2003, *Color In Three-Dimensional Design*, New York; Hope A., Walch M., 1995, *The Color Compendium*, New York; Duchting H., 1996, *Farbe am Bauhaus, Synthese und Synthesie*, Berlin.

³⁰ Rzepińska M., *Historia koloru...*, op. cit., s. 36.

³¹ Ibid.

³² Birren F., 1988, *Light, Color and Environment*, Schiffer, New York.

Kompozycje barwne uzyskiwane poprzez kolorowe oświetlenie, kompozycja komplementarna, Las Vegas
Fot. W. Kulak

Colourful compositions achieved by colourful illumination, complementary composition, Las Vegas

Kolor jako czynnik kształtujący przestrzeń wiejską Ziemi Kłodzkiej

Anna Cała

Colour as a
Factor Shaping
the Rural Space
of Kłodzko Land

Wstęp

Introduction

Kolor od niepamiętnych czasów był nieodłącznym składnikiem architektury, wybijającym się często na pierwszy plan wśród elementów decydujących o postrzeganiu budowli. Dotyczy to tak barw naturalnych, nadanych przez lokalny materiał, jak i zabiegów malarskich. Od najdawniejszych czasów ludzie doceniali rolę barw i przypisywali im różnorodne znaczenie symboliczne. Symbolika koloru jest jedną z najpowszechniej znanych i świadomie stosowanych w liturgii, alchemii, sztuce i literaturze. Istnieją dwie grupy kolorów, które według ustalonej wprawdzie, ale często złudnej optyki i psychologii to kolory zimne i ciepłe. Kolory ciepłe odpowiadają procesom przyswajania i aktywności. Zaliczamy tutaj kolor czerwony, pomarańczowy, żółty. Kolory zimne – procesom odrzucania i osłabieniu. W tej grupie znajdują się kolory: niebieski i fioletowy. Barwą pośrednią jest zielen¹.

Od wieków wierzono w symbolikę i magię koloru. W naszej kulturze kolor biały symbolizował czystość i doskonałość, czarny kojarzono ze śmiercią, czarną magią, czerwony to kolor życia, krwi, ognia, niebezpieczeństwa, brązowy (ziemia) to pokora i poniżenie, żółty – oszustwo, zdrada, zawiść, ale także symbol światła i słońca, niebieski (niebo i woda) – spokój, zaduma, nieskończoność, zielony – kolor nadziei, życia, młodości².

Kolor w krajobrazie otwartym Ziemi Kłodzkiej

Colour in the open landscape of Kłodzko Land

Kolor jest wszechobecny, jednak ze względu na swój dynamizm i zmienność ta sama barwa przez każdego może być odbierana inaczej. Dzieje się tak dlatego, gdyż kolor postrzegamy w określonych granicach, zestawieniach i sąsiedz-



Grzędy skalne czerwonego piaskowca

Stone beds of red sandstone



twach, a upływ czasu, zmieniające się pory roku, dnia i godziny nadają mu odmienną wizję.

O postrzeganiu krajobrazu wiejskiego w znacznej mierze decyduje kolor otaczającego środowiska naturalnego: kolor zadrzewień, roślin ozdobnych przy gospodarstwach, upraw na polach, a także barwa nieba, wody, ziemi i skał. To właśnie barwa tych dwóch ostatnich elementów zdecydowanie dominuje i znacząco wpływa na odbiór wizualny krajobrazu Ziemi Kłodzkiej.

Na odbiór wizualny tego regionu w dużym stopniu wpływa malowniczość krajobrazu, polegająca głównie na specyficznym ukształtowaniu terenu – kontrastowym zestawieniu pozornie przeciwstawnych form rzeźby. Wyjaśnienia tego zjawiska należy szukać w budowie geologicznej: w rodzajach skał podłoża, ich układzie i zróżnicowanej odporności na procesy niszczące. Przeszłość geologiczna badanego terenu jest bardzo znacząca. Pod wpływem zmieniającego się klimatu z wilgotnego karbonu na suchy, pustynny perm zmianie uległy również skały, w których zaczęły dominować związki żelaza nadające charakterystyczną tym ziemiom czerwoną barwę. Okresowe nanosy przez rzeki żwirów i piasków, które osadzały się w niecce śródsudeckiej, doprowadziły do powstania ławic czerwonych zlepieńców, piaskowców i łupków określane mianem czerwonych spągowców³. Są one charakterystyczne przede wszystkim dla Doliny Ścinaw-

ki Kłodzkiej, Radkowa, Ratna, Wambierzyc, obniżenia Nowej Rudy i dla Wzgórz Włodzickich. Ich występowanie jest bardzo charakterystyczne i zauważalne z daleka dzięki ceglano-czerwonej barwie gleby nadanej jej przez zwietrzelinę.

Dla tej części Ziemi Kłodzkiej ważnym okresem geologicznym jest również perm. Wówczas to na obszar niecki wkroczyło morze, które osadziło piaskowce, łupki, wapienie i dolomity zwane cechsztynem. Śładem tego są pstre i białe piaskowce oraz zlepieńce, które występują koło Radkowa, Wambierzyc i Chocieszowa.

Kamień jako materiał rodzimy wiejskiego budownictwa

Rock as a native material of rural building

W budownictwie wiejskim Ziemi Kłodzkiej kolor w odróżnieniu do miast stosowany był bardziej oszczędnie. Głównie dominowały naturalne barwy materiałów budowlanych. Najczęściej stosowano drewno, kamień i glinę, później także cegłę i dachówkę. Na Ziemi Kłodzkiej kamień był jednym z podstawowych materiałów budowlanych. Wznoszono z niego ściany, fundamenty, wykończano elewacje, budowano schody, portale, obramienia okienne i drzwiowe,

nadproża i parapety. W budynkach gospodarczych kamień wypełniał znaczny procent całej konstrukcji. Popularnym rodzajem kamienia, który służy za materiał architektoniczny, budowlany i dekoracyjny jest piaskowiec, stosowany na badanym terenie bardzo powszechnie.

Stosowanie różnorodnych materiałów budowlanych tj. drewna, kamienia, gliny czy cegły oraz ich połączenia stwarzały, bez względu na formę budynku, bardzo ciekawą i charakterystyczną dla badanego regionu kolorystykę. W rozwiązaniach



Wieża Kościoła w Słupcu

Church Tower in Słupsk

Czerwone pola w Krajanowie

Red field in Krajanów



Kamienne schody przy ul. Kłodzkiej 9 (Słupiec)

Stone steps at 9 Kłodzka Street (Słupiec)

jednomateriałowych zabudowy wiejskiej piaskowiec spotyka się stosunkowo rzadko. Najczęściej naturalny koloryt kamiennych ścian otrzymywały budynki gospodarcze. W budynkach mieszkalnych różnicuje się tonację kamienia stosowanego w zewnętrznych okładzinach elewacji lub detalach. Ciekawe zestawienia kolorystyczne stanowią również połączenia piaskowca z cegłą. Z kamienia najczęściej wykonywano elementy wykończeniowe w ścianach murowanych, z cegły natomiast dekoracje w kamiennych ścianach. Na badanym terenie najczęstszym połączeniem są zestawienia kamiennych murów z tynkiem. Dzięki stosowaniu rodzimego materiału, jakim na badanym terenie jest czerwony piaskowiec, budownictwo nabiera cech regionalnych.

Wśród budownictwa wiejskiego dominują murowane budynki mieszkalne, które wraz z budynkami gospodarczymi tworzą prostokątne, dośrodkowe zagrody. Poprzez całkowitą wymianę ludności wiejskiej po 1945 r. na tym terenie nastąpi-

ło zerwanie ciągłości kulturowej i tradycji budowlanej. Po roku 70. coraz bardziej zaczęto interesować się zabudową wiejską. Jednak nadal powszechne było zaniedbanie gospodarcze, zanikanie cech miejscowego budownictwa ludowego i brak starania o regionalną zabudowę wiejską.

Ziemia Kłodzka stanowi wyodrębnioną jednostkę geograficzną i kulturową. Według niektórych badaczy³ to także region architektoniczny, na którym dominują formy budowlane i plastyczne o cechach podobnych lub identycznych, właściwych tylko dla wydzielonego obszaru, które kształtowały się pod wpływem podobnych warunków rozwoju.

Krajobraz Ziemi Kłodzkiej składa się z wyraźnie wyodrębnionych pasm, które tworzą zasiedlone doliny, nad nimi rozciągają się lekkie zbocza, w dolnych partiach pokryte sadami, w górnych polami upraw-

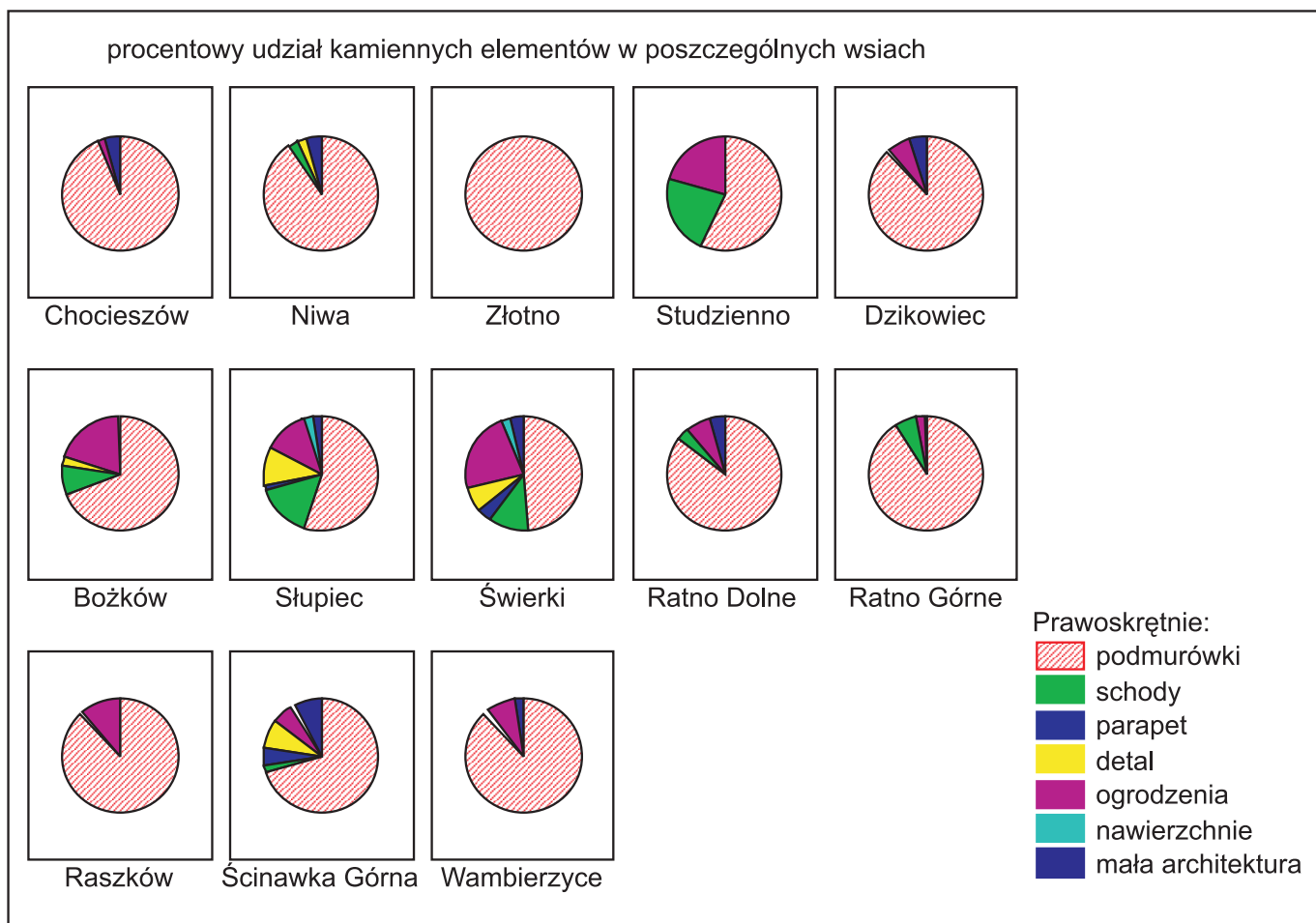
nymi. Występujące kamienie tworzą niewielkie grzędy skalne, a w oddali widoczne są wsie wzniesione z czerwonego piaskowca. Całość jest malowniczym dziełem natury i człowieka we wzajemnym powiązaniu.

Malowniczość wielu rejonów jest wynikiem umiejętnego wykorzystania rodzimego budulca kamiennego, który prócz roli konstrukcyjnej stosowany był także do prac wykończeniowych. Tak jest m.in. na Ziemi Kłodzkiej, gdzie wyraźnie można podziwiać specyficzne powiązanie architektury z lokalnym materiałem petrograficznym. Rodzimy kamień tych terenów – czerwony piaskowiec znalazł bardzo szerokie zastosowanie w tamtejszej architekturze. Oprócz ściśle konstrukcyjnego zastosowania budowlanego wykorzystywany jest także jako materiał dekoracyjny i wykończeniowy. Zwiedzając opisywany teren, spacerując wąskimi wiejskimi uliczkami, nie sposób nie zauważyć wszechstronnie i zarazem



Procentowy udział kamiennych elementów w architekturze wsi Ziemi Kłodzkiej

A percentage participation of stone details in Kłodzko Land architecture



Kamienny wiadukt w Dzikowcu

Stone railway bridge in Dzikowiec



Piaskowcowa podmurówka i schody

Stone house foundation and steps

bardzo powszechnie zastosowanego rodzimego piaskowca. Jak dowodzą badania przeprowadzone przez autorkę, częstotliwość jego występowania stanowi od 60 do 98% w porównaniu z innymi materiałami. Przy przeprowadzaniu badań wzięto pod uwagę takie elementy architektoniczne i dekoracyjne jak: podmurówki, elewacje, konstrukcje ścian, obramienia okienne i drzwiowe, parapety, schody zewnętrzne, murki i przęsła ogrodzeń, małą architekturę. Procentowy udział kamiennych elementów w badanych miejscowościach Ziemi Kłodzkiej przedstawia diagram⁴.

Jak można z diagramu odczytać największy udział w każdej z badanych miejscowości mają kamienne podmurówki, które pojawiają się najczęściej i wyraźnie dominują wśród reszty kamiennych elemen-

tów. Dość często można spotkać piaskowcowe elementy ogrodzeń i schody. Pozostałe elementy są już zdecydowanie rzadziej wykonane z rodzimego materiału skalnego. Dzięki tak powszechnemu występowaniu czerwonego piaskowca w całym regionie odbiera się wyraźnie dominację czerwieni. Na to wrażenie składa się kolor nie tylko elementów budowli czy małej architektury, ale również gleby i skał.

Konkluzja

Conclusion

Kolor stosowany w architekturze jest źródłem harmonii i pomaga kształtować środowisko. Tworzy się koloryt lokalny, na który wpływa klimat, zwyczaje i tradycja danego regionu. Przy projektowaniu koloru na obszarach wiejskich powinno się pamiętać, aby zachować harmonię pomiędzy elementami krajobrazu naturalnego, elementami architektonicznymi istniejącymi i nowo powstającymi. Istotne znaczenie odgrywają relacje form nowych, pro-

jektowanych, do już zastanych. Aby zachować koloryt lokalny regionu podstawowym założeniem projektanta powinna być kontynuacja charakteru formy istniejącej. Można zatem utrwalić lub podkreślić starą formę, w wyniku czego otrzymamy równowagę obu form. Ważne jest również stosowanie koloru w sposób przemyślany i kontrolowany, a nie według własnych upodobań. Wówczas osiągnięty efekt pomaga kształtować środowisko, wprowadza ład przestrzenny i przeciwdziała wizualnemu chaosowi.

Anna Cała

Institut Architektury Krajobrazu
Uniwersytet Przyrodniczy we Wrocławiu
Institute of Landscape Architecture
Wrocław University of Environmental and Life Sciences

Przypisy

¹ Cirlot J. E., 2006, *Słownik symboli*, Wyd. 2, Kraków.

² Bruce-Mitford M., 1997, *Ilustrowana księga znaków i symboli*, Warszawa.

³ Walczak W., 1961, *Ziemia Kłodzka*, Kraków.

⁴ Badania nad wpływem rodzimego materiału skalnego na kształtowanie krajobrazu Ziemi Kłodzkiej autorka prowadzi w ramach swojej rozprawy doktorskiej. Szczegółowej analizie poddanych zostało 13 wsi, które wyszczególniono na diagramie. Wsie należą do 3 gmin: Nowa Ruda, Radków i Szczytna, które charakteryzują się bogatą budową geologiczną. Można to zauważyć w częstym i różnorodnym zastosowaniu rodzimego materiału skalnego, a w szczególności piaskowca, który wykorzystuje się jako materiał architektoniczny, budowlany i dekoracyjny.



Zalew w Radkowie

A lagoon in Radków

Za światłem na granicy dwóch światów we wnętrzach barokowych kościołów śląskich

Bogna Ludwig

Following the Light
- at the Border
of Two Worlds, in
Baroque Interiors of
Silesian Churches

W barokowych świątyniach odwiedzający doznają szczególnych, niejednoznacznych wrażeń, estetycznych, ale i refleksji filozoficznych czy religijnych. Jest to wynikiem kształtowania przestrzeni tych kościołów za pomocą wielorakich skomplikowanych środków i metod architektonicznych. Jednym z ważniejszych elementów kształtujących barokowe wnętrza sakralne była aranżacja efektów przestrzennych i świetlnych.

Wnętrze kościoła
w zaleceniach
Soboru Trydenckiego
i propagatorów
odrodzenia Kościoła

Interior of a church according
to directions of the Council of
Trent and boosters of Church
rebirth

Sobór Trydencki podjął próbę ponownego połączenia religii z wszelkimi formami życia ludzkiego, indywidualnego i społecznego. Zostały sformułowane zalecenia dotyczące działalności artystycznej służącej Kościołowi. Dyskusja nad funkcjonalnością i symboliką a odpowiadającym im rozwiązaniem przestrzennym kościoła zaowocowała wskazówkami opracowanymi przez Karola Boromeusza. W oparciu

o te dyrektywy wzniesiono, przy współdziałaniu znaczących doradców, kościół Il Gesu' w Rzymie, główną świątynię zakonu jezuitckiego. Rozwiązano ją zapewniając realizację postulowanych kryteriów prostoty, jasności i czytelności. Do nawy głównej, o przestrzeni ukierunkowanej i scentralizowanej w pewnym stopniu obecnością kopuły na skrzyżowaniu z transeptem, otwiera się ciąg kaplic bocznych. Światło wpuszczone do wnętrza za pośrednictwem dużych okien umieszczonych regularnie pośrodku płaszczyzny ściany, częściowo kryjących się za statuami świętych, oświetla równomiernie całe wnętrze. Z czasem jednym z najbardziej efektywnych narzędzi krzewienia wiary okazało się oddziaływanie na zmysły człowieka poprzez sztukę. Dostrzeżono nowe możliwości w kształtowaniu efektów przestrzennych w kościołach. Na pierwszy plan wysunęły się poszukiwania wzmacniające siłę oddziaływań emocjonalnych architektury na odbiorcę. Przestrzeń w okresie baroku była przestrzenią znaczącą, a jednak nie symboliczną, w przeciwieństwie do przestrzeni we wnętrzach renesansowych. Podobnie jak przedtem w średniowieczu, sztuka ponownie szukała odbiorcy w szerokich kręgach. Niejednokrotnie wydobywana w literaturze, jako podstawowe założenie ideowe sztuki barokowej, metoda perswazji była drogą kontaktu ze społeczeństwem¹. Przekonywaniu ludzi do prawd wiary czy podstawowych norm regulują-



Widok strefy sklepień w prezbiterium i ołtarza głównego kościoła pw. Imienia Jezus we Wrocławiu oświetlonego za pośrednictwem empor

A view of vaulting in the presbytery, and the major altar of the Name of Jesus church, Wrocław, light through empores

Wnętrza późnobarokowych kościołów na Dolnym Śląsku jako realizacje programu perswazji barokowej za pomocą iluzji przestrzennej i świetlnej

Interiors of late baroque churches in Lower Silesia as realizations of the program of baroque persuasion through spatial and light illusion

Także na terenie Dolnego Śląska nowe podejście do projektowania architektury sakralnej uwidoczniło się najwcześniej w realizacjach związanych z działalnością zakonu jezuitów.

Wygląd wnętrza kościoła Imienia Jezus we Wrocławiu² stanowi złożenie statycznej siedemnastowiecznej architektury i malarstwa monumentalnego oraz wyposażenia noszącego już formy dojrzałego dynamicznego baroku. We wrocławskiej świątyni powstała bardzo spójna dekoracja architektoniczno-malarska, w której umiejętne operowanie światłem i refleksami świetlnymi odgrywa szczególną rolę. Pomimo tak wczesnego okresu jej wykonania autor zastosował w pełni metodę *quadratura*³ opracowaną przez Pozza. Zapewnił dużą spójność architektury rzeczywistej i iluzyjnej, dzięki czemu powstała ciągłość przestrzeni rzeczywistej i przedstawionej. Dekoracje malarzkie zostały wpisane w poszczególne pola sklepienia. Nie rozbija to jednak spójności wnętrza ze względu na dominację przedstawienia głównego. Całe wnętrze zyskało wyjątkowy nastrój. Pośrednio docierające światło nabiera złocistego blasku od kolorytu

cych funkcjonowanie społeczności silniej niż literatura (odbierana przez wąskie kręgi) służyły sztuki plastyczne czy muzyka. Należało sugerować, przekonywać, a nie narzucać określone treści, ale przede wszystkim trzeba było wzruszać. Projektanci dobierali środki służące swoistej perswazji za pomocą architektury. Przemawiała ona językiem wprost za pomocą rozmieszczonych w jej obrębie alegorii (kolumny maryjne, figury świętych), rzeźby na elewacjach, elementy architektoniczne – kolumny, ukształtowanie fasady, formy wież) i w sposób ukryty oddziaływała na psychikę poprzez tajemniczość, ogrom, monumentalność, jasność, dominację. W kształtowaniu aranżacji o tak określonych cechach nieodzowne było odpowiednie operowanie światłem.



Widok sklepienia nawy kościoła pw. Imienia Jezus we Wrocławiu w rozproszonym świetle docierającym za pośrednictwem empor

View of the nave, Name of Jesus Church, Wrocław, in diffused light which reaches the place through empores

malowideł i licznych złoceń detalu architektonicznego. Rytmikę podziałów, kierującą wzrok ku prezbiterium z ołtarzem głównym, kształtują pilastry nawy głównej, podkreślone w ciemnym wnętrzu białą płaszczyzną ich trzonów w emporach i pasów dekorujących naroża pilastrów w kaplicach. Cały obwód wnętrza spina linia wyznaczona bogatymi głowicami kompozytowymi powielona następnie przebiegiem wydatnego kostkowego gzymsu. Znajduje ona kontynuacje w architekturze ołtarzowej, głowicach kolumn i naczółku pierwszej kondygnacji ołtarza głównego. Ponad strefą ścian wznosi się pozornie kondygnacja architektury iluzyjnej i sztukaterii schodzące na pilastry złoto-brązowym pasmem, w którą płynnie wplata się też drugie piętro ołtarza głównego. Plafony z malowidłami tworzą wrażenie kolejnych otwarć na przestrzeń nieba; nieba w pojęciu nadprzyrodzonym prześwieconego złocistym światłem,

wypływającym z Imienia Jezusa – w symbolu IHS i Boga w tetragramie. To przesunięcie barwy naturalnego białego zimnego światła dzięki refleksom ma złoceń elementach architektonicznych, a także na przedstawieniach malarskich w stronę ocieplonego odcienia zmniejszyło dystans między światem nadprzyrodzonym przedstawionym na strefie sklepiennej a odwiedzającymi, poruszającymi się w przyziemnej części przyziemia. Wprowadziło wrażenie przytulności i intymności. Z drugiej strony odbłaski złota podkreślają majestat i chwałę Boga i świętych.

Kościół Bożogrobców w Nysie⁴, stosunkowo niewielki, dzięki odpowiedniemu rozwiązaniu przestrzennemu sprawia wrażenie obszernego, wręcz monumentalnego. Namalowane światło powiększa iluzyjnie przestrzeń. Jest ono kontynuacją oświetlenia rzeczywistego, płynącego z ukrytych w emporach



okien. Trójprzęsłowy układ nawy z wejściem w drugim przęśle i kompozycja malowidła na głównym sklepieniu wywołują, przez podkreślenie osi poprzecznej, znaczną centralizację przestrzeni, nadając jej w ten sposób dodatkową rangę. Jasne ściany oraz pilastry i łęki wydzielające kaplice i empory nadają powietrzności przestrzeni świątyni i łączą ją z przestrzenią zewnętrzną poprzez rozbudowaną strukturę ażurowej z wyglądu przegrody. Ukośne ustawienie par pilastrów i wklęsłość ich trzonów, powtarzana w linii gzymsów, wraz z wypukłą linią przebiegu balkonów empor wprowadzają subtelny płynność i dynamizują spokojną kompozycję. Wysokie, rozcłonkowane, niezwykle bogate



Empory i fragment sklepienia kościoła Świętych Piotra i Pawła w Nysie

Empores and a fragment of vaulting of the church of St. Peter and Paul, Nysa

Widok górnej strefy skrzyżowania
i prezbiterium z miejsca przed balaskami
kościół Panny Marii Łaskawej
w Krzeszowie

A view of the upper part of an intersection
and presbytery from a place situated in front
of balusters of the church of Holly Mary
Magnanimous, Krzeszów



belkowanie, o charakterystycznym spłaszczonym fryzie wraz z przestrzennie kształtowanymi łękami spina wnętrze i nadając lekkości, optycznie je podnosi. Zdecydowanie bardziej materialne wydają się być malowane balkony w ciemnym, brązowym kolorze, zza których wyglądają niezwykle barwne postacie. Ta strefa zamyka sferę „ziemską” w nawie kościoła. Ponad nią wznosi się odrealnione, zsakralizowane sklepienie. Do tej drugiej sfery należy też przyciemnione prezbiterium,

oświetlone jedynie niewidocznymi z nawy niewielkimi oknami bocznymi, silnie odcinające się od reszty wnętrza. Bogactwo kolorystyczne marmoryzacji ścian i fresku nasklepiennego przyciąga ku niemu wzrok. Na ciemniejszym tle wyróżniają się jedynie jasne rzeźby ołtarzowe i na sklepieniu krąg z wizerunkiem krzyża. Są to główni bohaterowie *teatrum sacrum*, którego sceną i scenografią jest wnętrze prezbiterium. Światło realne wydobywa z mroku posągi świętych zastępując symbolicznie blask nadprzyrodzony.

Architektura wnętrza krzeszowskiej⁵ świątyni prezentuje bardzo interesujące rozwiązanie, w którym dzięki wysublimowanym zabiegom projektanta typowo longitudinalna przestrzeń ulega centralizacji, a co za tym idzie monumentalizacji. Idea wywodzi się od samej bazyliki watykańskiej, a bezpośrednimi wzorcami z okresu dojrzałego baroku są ko-

ścioły dienzenchoferowskie w Czechach i na Morawach. Obszerność głównej nawy, zastosowanie zamiast naw bocznych szeregu kaplic, silne wyodrębnienie i zaakcentowanie iluzyjną kopułą skrzyżowania równie szerokiego jak nawa transeptu to zasadnicze środki wykorzystane w tym celu. Dodatkowo przestrzeń cechuje typowa późnobarokowa ciągłość. Rozległa nawa główna, pomimo podziału na przęsła tworzy wrażenie jedności dzięki opasaniu wysokim belkowaniem wspartym na rozrzeźbionych głowicach pilastrów, które ukośnie ustawione dynamizują przestrzeń, wywołując wędrówkę wzroku ku prezbiterium. Jego rozświetlona przestrzeń zakończona bogatym w formy i kolory ołtarzem została w górze zamknięta, a właściwie „otwarta”, iluzyjnym przedstawieniem na sklepieniu tworzącym wrażenie ucieczki przestrzeni w nieskończoność. Ruchliwość i płynność



Widok strefy sklepiennej prezbiterium kościoła św. Jadwigi na Legnickim Polu

View of vaulting in the presbytery of the church of St. Hedwig, Legnickie Pole

Widok sklepienia nawy kościoła św. Jadwigi
na Legnickim Polu z *punto stabile*

View of vaulting of the nave of the church of
St. Hedwig in Legnickie Pole from *punto stabile*



przestrzenną potęgą wypukło-wklęsła linia łęków nad kaplicami i związanych z nimi balustrad oraz trójwymiarowa krzywizna gurtów zamykających empory. Monumentalność nawy głównej potęgą iluzyjne podwyższenie każdego z przęseł. Całe wnętrze, zarówno przestrzeń w przyziemiu przeznaczona dla wiernych jak i strefa sklepień, oświetlone jest jasno za pomocą ukrytych w emporach i kaplicach okien. Światło nadaje tej monumentalnej architekturze lekkości. Znajduje ona przedłużenie w podobnej, równie prześwietlonej, otwartej na sklepienie nieba architekturze malowanej na sklepieniach. Światło rzeczywiste zostało przedłużone światłem przedstawionym, podobnie jak rozproszonym i jasnym.

Wnętrze kościoła w miejscowości Legnickie Pole⁶ zaprojektowano w oparciu o złożony układ przenikających się wzajemnie eliptycznych jednostek przestrzennych (podobnie jak w kościele krzeszowskim). Kościół został ukształtowany jako założenie centralno-podłużne, z wyraźnym zaakcentowaniem symetrii w planie. Wnętrze opinają białe ściany, na których dekoracja skoncentrowała się w obrębie rozczłonkowanych filarów i ołtarzy bocznych. Pozostała ściana wydaje się być cienką błoną rozpiętą na stelażu konstrukcyjnym. Wysoki gzyms w zdecydowany sposób dzieli wnętrze na dwie kondygnacje. Ciemne, wzbogacone złoceniami ołtarze wyraźnie kontrastując z bielą ścian przyciągają wzrok. Ponad tą

prawie monochromatyczną strefą ścian rozpina się niezwykle bogate kolorystycznie sklepienie opisane różowymi, pokrytymi białymi sztukateriami, łękami, pasem białych namalowanych belkowań, odgradzających postacie *en griselle* na złotym tle mozaiki oraz złotym iluzyjnym gzymsem, szczególnie widocznym w przęśle prezbiterium. W tym wnętrzu światło wykorzystano do podkreślenia granic między sferą ziemską a sferą niebieską. Wielkie sklepienie zostało rozświetlone światłem namalowanym. Elementem łączącym obie strefy są rozkłaski na złoceniach ołtarzy i złotych mozaikach. Prezbiterium opisane grą światła z niewidocznych z nawy okien stanowi przestrzeń wyróżnioną w tym stosunkowo jednorodnym wnętrzu. Ponownie światło rzeczywiste zostało ukryte i zaprzęgnięte do roli blasku nadprzyrodzonego.

W kościele brzeskim⁷ dzięki zastosowaniu aranżacji przestrzeni szczegółowo opracowanymi formami architektonicznymi i wykorzystaniu pełnych możliwości malarstwa iluzyjnego udało się zrealizować w niezwykle skromnym w rzeczywistości wnętrzu skomplikowany program przestrzenny o wyjątkowym nasyceniu barwą i światłem. Za przedścionkiem pod emporą organową otwiera się kształtująca się płynnie w formę owalu, zamkniętego linią tejże empory organowej i wklęsłymi pilastrami przed transeptem, wysoka nawa. Opisana pilastrami, zachowuje jedność dzięki scaleniu wysokim,



Widok partii sklepiennej kościoła Świętego Krzyża w Brzegu z freskami Jana Kubena.
Widok z *punto stabile*

View of a part of the vault of the church of
St. Cross in Brzeg with murals by Jan Kuben.
A view from *punto stabile*

mocno wysuniętym belkowaniem i gurtami łączącymi się z gzymsem oddzielającymi sklepienia nad emporami. W ostateczny sposób przestrzeń nawy spina jednorodne sklepienie podnosząc ją o kondygnację pilastrowo-kolumnową. Zdaje się ono być otwarte ukazując jasne, rozświetlone niebo, na tle którego w oddali prezentują się rzesze Aniołów i świętych adorujących Chrystusa z krzyżem.

Do nawy włączają się wnętrza kaplic i empor, tworząc rozrzeźbioną, wieloelementową strukturę przestrzenną. Światło wpadające przez wysokie okna w obydwu poziomach, kaplic i empor, dodatkowo łączy poszczególne jednostki przestrzenne. Dalej spleta się ze światłem przedstawionym na sklepieniu nawy. Przestrzeń nawy płynnie przechodzi do wnętrza prezbiterium poprzedzonego przęsłem zastępującym skrzyżowanie transeptu, zasklepionego wysoką czaszą i iluzyjnie zakończonego absydą zwieńczoną wysoką latarnią (część architektury stworzona iluzyjnie). Dynamika przestrzenna, kształtowana pilastrami nawy z punktem zatrzymania w miejscu jej zakończenia przez zawężenie szerokości przestrzeni środkowej z zastosowaniem pilastrów o wklęsłych trzonach, kontynuowana pilastrami opisującymi prezbiterium, a następnie kolumnami i pilastrami iluzyjnego ołtarza nie znajduje ostatecznego zamknięcia, gdyż jej dalszym ciągiem stają się podziały architektoniczne wnętrza ukazane-

go na obrazie ołtarzowym. W ten sposób została uzyskana ciągłość przestrzeni rzeczywistej, iluzyjnej oraz obrazowanej. Wnętrze świątyni, jeszcze silniej niż w przypadku bazyliki krzeszowskiej, zdaje się być nasycone rozedrganym, jasnym światłem, realnym i zobrazowanym. Podkreśla to zastosowana w dekoracji wnętrza tonacja kolorystyczna z dominacją bieli i szarości.

Barokowe metody aranżacji przestrzeni i oświetlenia wnętrza

Baroque methods of spatial arrangement and illumination of the interior

Barok wprowadził nie tylko nowe podejście do świata, odmienny sposób myślenia i pojmowania zjawisk, ale i całkowicie różne kategorie estetyczne. *Nieskończoność* (wyrażana) *poprzez ciągły ruch materii*⁸ stała się podstawową kategorią i celem artystycznym. Kult nieskończoności wywodził się jeszcze z filozofii renesansu, z nowego spojrzenia na świat odkrywającego zarówno przestrzenie nieskończone wielkie jak i nieskończone małe. W malarstwie przetłumaczono to na język ciągłej, nieograniczonej przestrzeni malarzkiej, uzyskanej dzięki odrzuceniu ram i iluzjonizmowi. W architekturze dynamikę przestrzeni zyskiwano dzięki stosowaniu falistej linii fasad,

przemianie okrągłych czy kwadratowych placów w owalne i prostokątne; ciągłość i nieskończoność przestrzeni nadawały odpowiednio aranżowane widoki perspektywiczne⁹. Z drugiej jednak strony musimy pamiętać, że ta pozorna swoboda i lekkość zostały oparte na bardzo w owym czasie udoskonalonych, rygorystycznych zasadach geometryczno-matematycznych i chłodnej, wyrafinowanej kalkulacji¹⁰. Jego sedno tkwiło w barokowej regule *complexio oppositorum*¹¹.

Medium architekta stała się przestrzeń¹². To podstawowe odkrycie, rewolucja barokowej architektury. W baroku przestrzeń została uznana za samoistną wartość. W słuszności takich interpretacji utwierdzają zachowane uwagi samych projektantów, przede wszystkim Berniniego i Borrominiego, a także coraz szerzej używane przy projektowaniu sposoby ukazywania obiektów w trzech wymiarach w aksonometrii, perspektywie czy na modelu¹³. Zainteresowanie przestrzenią musiało łączyć się z pogłębianiem znajomości i poszerzaniem stosowania praw optycznych. Wśród nich naczelnym miejscem przypadło zjawisku perspektywy, którego interpretacja wzbogaciła się wraz z nowym pojmowaniem relacji przestrzennych.

Szczególne znaczenie miały poszukiwania Bruneschiego¹⁴. Znajomość perspektywy objaśniała też działanie skrótów perspektywicznych. Najsilniej na rozwój perspektywy wpłynęło jej stosowanie

w dekoracjach teatralnych – scenografii. Projektantami dekoracji byli zazwyczaj architekci. Niektórzy, jak na przykład Galli Bibiena, czasem właśnie dzięki nim osiągnęli wyjątkową sławę. Zdobywcze z zakresu scenografii ponownie, jako wysoce wyspecjalizowana umiejętność, zostały przejęte przez architektów i użyte do komponowania przestrzeni. W wyniku rozwoju malarstwa iluzyjnego i tworzenia dzieł opartych na współgraniu wszystkich sztuk, zdobywcze z zakresu perspektywy weszły w skład podstawowej wiedzy obowiązującej architektów w XVII i XVIII wieku. Najpełniejsze wykorzystanie miały wtedy metody oparte o działanie praw perspektywy w kształtowaniu monumentalnych wnętrz, w szczególności kościołów. Dzięki temu można było uzupełnić architekturę przestrzenią stworzoną za pomocą malarstwa perspektywicznego. Jednym z jego rodzajów była tak zwana *quadratura*, czyli tworzenie architektonicznych ram dla przedstawień figuralnych na freskach. Mogła ona stanowić przedłużenie rzeczywistych podziałów wnętrza lub je imitować. Mistrzami tej sztuki byli malarze barokowi od akademików bolońskich¹⁵ po Pozza czy Assama. Zasady dekorowania powierzchni zakrzywionych stały się głównym tematem badań teoretyków barokowych. Opracowano dla tych celów technikę *punto stabile*, czyli tworzenia miejsca, przy odbiorze z którego zyskuje się ciągłość przestrzeni rzeczywistej i iluzyjnej. Na

tym w szczególności koncentrowały się późnobarokowe traktaty, z których najważniejsze są autorstwa Bosse'a i Pozza¹⁶. W myśl kompleksowości dzieła barokowego jego twórca był projektantem końcowego obrazu całości. Tak więc przewidywanie efektów iluzyjnej perspektywy weszło w kompetencje architektów lub oparte było o wskazania malarza – projektanta wnętrza.

Równocześnie z poszukiwaniami nowych rozwiązań przestrzennych zwrócono uwagę na światło¹⁷. W centrum zainteresowania znalazło się poprzez oddziaływanie malarstwa Carravaggia. Już malarze włoskiego *quattrocenta* obserwując sposób w jaki światło opisuje kształty poszczególnych przedmiotów zauważyli, że przyjmują one i rzucają cień¹⁸. Przełomowe znaczenie w rozwoju teorii światła w malarstwie miały spostrzeżenia Leonarda zawarte w jego traktacie. Wyróżnił on zasadniczo dwa typy światła *lume universal* – rozproszone światło dzienne i *lume particolare* – ze źródła punktowego, sztucznego lub naturalnego. Ten drugi typ uznał za niestosowny dla malarstwa, wybierając oświetlenie rozproszone zgłębiał zagadnienie cieni rzucanych i własnych. Jednak współcześni mu malarze Rafael, Correggio czy Lotto dla podkreślenia dramaturgii przedstawień w swych dziełach decydowali się na ukazanie ich w sztucznym świetle. Pod koniec XVI w. malowanie scen nocnych bardzo się rozpowszechniło. Zaczęto też stosować nową

kategorię światła przedstawianego, *lume sacrale*, którego źródłem były osoby boskie i święci. Nową, szczególnie rolę zaczęło odgrywać światło w obrazach Caravaggia. Ostre kontrasty światłocienia, duże partie przedstawienia pogrążone w mroku, a przede wszystkim wiązki ostrego światła wydobywającego niewielkie fragmenty z cienia to najważniejsze pomysły luminizmu. Podobne znaczenie miało światło w rzeźbach Berniniego. Służyło ono do iluminacji – wyodrębnienia danego elementu, podkreślenia jego roli. W taki sam sposób wykorzystywał smugi światła w kształtowaniu wnętrz architektonicznych. U Rainaldiego pojawiła się nowa interpretacja światła – scenograficzna, oparta na nieciągłości przestrzeni. Wprowadzenie swoistej jednostki przestrzenno-światłowej – *camera di luce* pochodzi od Guariniego. W projektach Borrominiego zyskało ono rolę zasadniczą. To wariacje tonalne, wręcz malarskie, odbierane okiem widza, sugerujące jedynie rzeczywistość taktylną, a nie proporcje geometryczne i rysunek dekoracji, tworzą struktury architektoniczne w jego budowlach. Jeszcze większe znaczenie zyskało światło we wnętrzach dekorowanych malarstwem iluzyjnym.

Kościół barokowy stał się miejscem styku z rzeczywistością nadprzyrodzoną. W jego wnętrzu zacierła się granica między *sacrum* a *profanum*. Przestrzeń rzeczywista znajdowała kontynuację w przestrzeni „nieziemskiej” stworzonej metoda-

mi iluzji. Świat realny ograniczał się do rzeszy wiernych zgromadzonych pod przewodnictwem duchownych na nabożeństwie. Świat nadprzyrodzony uobecniały przedstawienia świętych na ołtarzach, na obrazach i w rzeźbach, którzy współuczestniczyli w modlitwach oraz rzesze świętych ukazanych w chwale zbawionych u boku Boskiego Majestatu. Światło realne i przedstawione splatając się w jedno opisywały to przenikanie dwóch światów ziemskiego i niebiańskiego.



Kościół S. Carlo alle Quattro Fontane Borrominiego. Widok w stronę prezbiterium

The church of S. Carlo alle Quattro Fontane Borromini. View onto the presbytery

W takiej koncepcji przestrzeni świątyni nie było miejsca na tradycyjnie racjonalne – renesansowe, pomowienie okna, otworu otwierającego wewnątrz na otaczający świat. Ukryte źródła światła współgrały w tworzeniu wspólnoty iluzyjnej i realnej przestrzeni, oświetlały zgromadzenie modlących się, ich orędowników, światłem spływającym z firmamentu. W racjonalnym świecie renesansu świątynia była pomyślana jako niezwykle okazała, ale jednak podobna do innych budynków, Dom Boży. Wnętrze opisane zrozumią, czytelną strukturą architektoniczną, miała widoczne otwory okienne, równomiernie oświetlające powierzchnie ścian, podłogi i sklepień. W gotyku nierealność światła zyskiwano przez zastosowanie witraży, napełniających kolorowym blaskiem wnętrza kościołów i kontynuujących opis świata nadprzyrodzonego (*Biblia Pauperum*). W baroku światło rzeczywiste musiało spełnić rolę światła nadprzyrodzonego. Zastępowało aureole świętych. Przedstawienie ekstazy św. Teresy, Berniniego w kaplicy przy kościele S. Maria della Vittoria w Rzymie to najbardziej znany przykład iluzji świetlnej, kontynuacją wiązki złotego światła wpadającego przez ukryty okrągły witraż są promienie ze złota. Podobnie blask chwały Ducha Św. odgrywa światło wpadające przez witraż za tronem św. Piotra w bazylice watykańskiej. Sklepienia kościołów, zwłaszcza kopuły, jako przedstawienia nieba miały promieniować blaskiem. Słu-

żyły temu wysokie latarnie, ukrywające otwór okienny (S. Ivo della Sapienza, Guariniego) lub witraże (S. Carlo, Borrominiego), czasem, jak w kaplicach przy kościele S. Andrea al Quirinale, autorstwa Berniniego, wpadające z umieszczonych wysoko oplecionych oprawą rzeźbiarską okienek. Bezpośrednia iluminacja, ta najprostsza z technik aranżacji świetlnej, była stosowana przez cały okres baroku, ze względu na wyjątkowo sugestywne oddziaływanie. W późnobarokowych kościołach śląskich iluminacji ołtarza głównego służyły duże okna umieszczone w emporze chóru (Legnickie Pole, Brzeg i Nysa). Nasylenie blaskiem strefy sklepień, ostro odgraniczając ją od partii przyziemia, zyskiwano w baroku przez otwory okienne kryjące się tuż ponad wydatnymi gzymsami (S. Carlo, S. Andrea al Quirinale, S. Ivo della Sapienza). W zależności od kształtu, wielkości i rozmieszczenia okien, zyskiwano różny stopień rozproszenia światła, zawsze jednak odrealnionego. Zwiększało to dystans, nadawało sklepieniom lekkość i przestrzenność. W podobny sposób można było doświetlać całe wnętrza świątyni. W późnobarokowych kościołach śląskich wybierano częściej tę możliwość. Szczególnie efektownie zastosowano ten system oświetlenia w prezbiterium kościoła na Legnickim Polu, gdzie ściany zdają się całe promieniować rozedrganym przenikliwym światłem. Okna ukryte w głębokich emporach kościołów halowych oświetlały sklepienie

Strefa sklepienna w kościele S. Carlo

Vaulting in the church of S. Carlo

pozostawiając wiernych w półmroku. Oświetlenie za pośrednictwem empor i kaplic rozpraszało światło po całym wnętrzu. Jest to też rodzaj interpretacji metody *camera di luce*, w której jednorodnie oświetlone niewielkie jednostki, przestrzenne stanowiły pośrednie źródło światła. We wszystkich omawianych świątyniach wykorzystano scenograficzną metodę interpretacji światła, opisującego kolejne plany perspektywiczne. Niewidoczne źródła światła wydobywały płaszczyzny kształtowanego kulisowo tunelu przestrzennego nawy lub wyodrębniały strefę sklepień kaplic, empor i sklepienia kościoła.

Znajomość metod kształtowania przestrzeni i aranżacji świetlnych we wnętrzach w znaczący sposób wzbogacała warsztat architekta. Pozwalała uzyskać określone cele estetyczne i programowe. Okres baroku to czas kiedy wzniosła się na szczyty możliwości. Warto więc, studiując te historyczne realizacje, przybliżyć określone środki i techniki, aby mogły znaleźć, być może, zastosowanie i współcześnie.

Fotografie wykonała autorka.

Photographs by author.

Bogna Ludwig

Wydział Architektury
Politechnika Wrocławska
Faculty of Architecture
Wrocław University of Technology



Przypisy

¹ Jako pierwszy teorię barokowej perswazji wprowadził G. C. Argan. Za nim przyjęli ją kolejni historycy, por. G. C. Argan, *La retorica e l'arte barocca i Retorica e architettura*, s. 167-185, ten sam, *Europa des Capitales*, s. 81-94, 104-109, Wittkower, 1974, *Architectural Principle in the Age of Humanism*, London, s. 6.

² Prace przy budowie kościoła przy wrocławskim kolegium jezuitów rozpoczęto w 1689 r. Prawdopodobnie rok wcześniej zatwierdzono plany wykonane być może przez rektora kolegium Fryderyka Wolffa von Ludinghausen. Kierownikiem budowy został Marcin Biener, a po jego śmierci w 1692 r., Jan Jerzy Knoll. W 1698 r. ukończono roboty budowlane. W tym roku nastąpiła też konsekracja kościoła. W 1706 r. po dwóch latach prac zostały ukończone malowidła, ich autorem był nadworny malarz cesarski Jan Michał Rottmayr. W latach 1722-1728 przeprowadzono prace przy budowie ołtarza głównego i wyposażenia wnętrza

wg projektu Krzysztofa Tauscha. H. Dziurla, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław, 1972, s. 16-22, 45-46.

³ D. Giosefi, 1966, *Perspective* [w:] *Encyclopedia of World Art*, t. 11, New York, s. 216.

⁴ Świątynia Bożogrobców w Nysie, Świętych Piotra i Pawła, rozpoczęto po ukończeniu budowy klasztoru (1708-1713) w roku 1720 prawdopodobnie według planów sporządzonych przez Michała Kleina, autora projektu zabudowań klasztornych. Po śmierci tego budowniczego w 1725 r. prace kontynuował Feliks Antoni Hammerschmidt. Kościół ukończono w 1727 r., a w 1730 r. powstała polichromia na sklepieniach autorstwa Feliksa Antoniego i Krzysztofa Tomasza Schefflerów. J. Kęłowski, *Nysa*, Wrocław 1972, s. 140, 161-163, T. Chrzanowski, M. Kornecki, 1963, *Nysa* [w:] „Katalog zabytków”, t. 7, z. 9, Warszawa, s. 105-115, J. Wrabec, 1986, *Barokowe kościoły na Śląsku w XVIII w.*, Wrocław, s. 56-57.

⁵ Rozbiórkę średniowiecznej świątyni klasztoru cysterskiego w Krzeszowie rozpoczęto za rządów opata Innocentego Frischa w 1727 r. Wkrótce kierownictwo budowy objął Antoni Jentsch, powinowaty opata. Autor projektu pozostaje nieznany. W 1728 r. położono kamień węgielny. W następnym roku przybył z Pragi Ferdynand Maksymilian Brokof z uczniem Antonim Dorasilem, który po śmierci mistrza ukończył zespół rzeźb na fasadę i do wnętrza kościoła. W 1731 r. ukończono obiekt w stanie surowym i przystąpiono do prac nad wyposażeniem. Zamówiono obrazy ołtarzowe u Piotra Brandla. W 1733 r. ukończono fasadę. W tym samym też roku Jerzy Wilhelm Neunhertz rozpoczął prace nad dekoracją malarską świątyni, którą ukończył po dwóch latach. W 1735 r. dokonano konsekracji kościoła. Dziurla, 1974, *Krzeszów*, Wrocław, s. 26-29.

⁶ Budowę kościoła-pomnika p.w. św. Jadwigi w miejscowości Legnickie Pole rozpoczęto po ukończeniu zabudowań klasztornych benedyktynów (1723-1726) w 1727 r. Autorem projektu został Kilian Ignacy Dientzenhofer, on sam lub za pośrednictwem Jana Krystiana Bobersachera nadzorował budowę. Od 1728 r. prace nad rzeźbiarskim wyposażeniem wnętrza rozpoczął Karol Józef Hinrle z Pragi. Konsekracja kościoła odbyła się w 1731 r. W dwa lata później powstały freski Kosmy Damiana Asama, sprowadzonego na Legnickie Pole dzięki staraniom opata Othmara Zinka. Wrabec, 1991, *Legnickie Pole*, Wrocław, s. 24-31, ten sam, *Barokowe*, s. 92-93.

⁷ Kościół Świętego Krzyża w Brzegu rozpoczęto budować w 1734 r. wg projektu wrocławskiego architekta Józefa Frischa. Kierownikiem budowy został Jan Krzysztof Melcher z Prudnika. Budowa dobiegała końca w 1739 r. gdy Janowi Kubenowi powierzono wykonanie malowideł we wnętrzu. Pomimo przerwy związanej z wojną austriacko-pruską dekorację malarską ukończono w 1745 r. W kolejnym roku dokonano konsekracji kościoła. M. Zlat, 1979, *Brzeg*, Wrocław, s. 146, Wrabec, s. 47.

⁸ E. A. Gutkind, 1964-1969, *Urban development in Europe*, t. 1-3, New York, t. 1, s. 136.

⁹ S. Giedon, 1968, *Przestrzeń, czas, architektura. Narodziny nowej tradycji*, Warszawa, s. 103, por. Gutkind, t. 1, s. 136.

¹⁰ Tu za najlepszy przykład mogą służyć projekty Guariniego, matematyka, szczególnie zainteresowanego geometrią wykreślną, P. Portoghesi, 1982, *Angelo della storia*, Roma, s. 103 inn.

¹¹ Gutkind, t. 1, s. 136. Argan, 1964, *Europa des Capitales*, Lussona, s. 81-94.

¹² Por. Portoghesi, 1966, *Roma barocca*, Roma, s. 11 i in.

¹³ H. Richen, 1962, *Architekt. Geschichte eines Beruf*, Berlin, s. 57-58.

¹⁴ D. Giosefi, 1966, *Perspective* [w:] "Encyclopedia of World Art", t. 11, New York, s. 216.

¹⁵ Giosefi, 1963, *Perspective* [w:] "Grand Larousse Encyclopedique", t. 8, Paris, s. 366.

¹⁶ Giosefi, s. 214, Maffei, s. 218.

¹⁷ Por. Portoghesi, *Roma*, s. 16.

¹⁸ Rzepińska M., *Światło i mrok* [w:] „Siedem wieków malarstwa europejskiego”, s. 218.

Summaries

Problems

Palette of Colours – the Sun Rules the Landscape

Synthesis stimulates the mind, make us reflect. We see less but we notice more and feel more. The limited range of viewing makes our imagination work and allows us to see inside ourselves. Inaccessible spaces for the eye fill thoughts, senses and emotions.

The source of light in landscape is one of the most important elements of a designer's workshop. Similarly like in theatrical and film plays, light in the hands of an artist becomes a tool which releases deep emotions, hardships and experiences.

A man – the child of earth is telling about his world.

He tells, what is a part of his feelings and experiences among winding paths to perfection of spirit and mind.

Włodzimierz Dreszer

A View of Colour, Light and Movement in Modern Landscape Painting

The article includes reflections on the subject of modern landscape painting.

By the chosen examples of the author's own paintings and photographs, the author investigates the means which artists use to depict landscape. It is always their own, artistic interpretation.

Colour sets, size and temperature of various spots serve to build up an atmosphere and "colour energies". Contrast or assimilation of the nature elements or characters painted on canvas can be a result of spontaneous intuition of the author or a decision on the concept of the work taken previously. A concept not limited by realistic local colour.

But it is light which decides which colour we see. It is a director of the artistic spectacle. Sometimes it appears in a focussed form on an object, and sometimes it is diluted over a bigger area. It sculpts plants in the painting, terrain shape, or man-made objects. It mirrors their reflection on the water surface and mutually casts shadows.

Due to operating with light and shape, an artist achieves an illusion of movement in the painting. The movement, which in the real world is observed on the basis of differences in

short periods of time, is very difficult to show on a flat surface of canvas or paper. However, through intellectual building of the full form of a painting and using the above mentioned artistic forms of expression which are presented in the article, the viewer can read the movement, emotions, mood and even changeability of a landscape.

Anna Borcz

Landscape as the Synthesis of a Place in the Feelings of a Painter

For a landscapist the main theme is nature in all its forms and occurrences. Woods, lakes and rocks are stable motifs ; changeable atmospheric occurrences, such as clouds, fog, sunrise and sunset, cloudy and sunny days, appear simultaneously. Similarly my own experiences and ordeals are present in my creations. Close contact with nature refreshes the imagination and realizes emotional and spontaneous painting to express noticed occurrences and forms.

I look for appropriate painting space and form. The main target is to achieve the energetic power of a painting.

Cooperation of instinct, intuition and intellect continues until the end of the work. In emotions of

work, it seems to me that a painting is finished, but often it occurs that it is not true. After a few days it often happens that some fragments need to be changed and sometimes on this basis a new painting is created, although the first one is not without meaning because the layers of colours create surprising qualities.

The form comes from intuition, but in the layout of a painting construction, it is intellectually accepted, that is why it is equally important for me to lay the paint from motion and differing painting material. That gives me a lively and dynamic form.

Adam Wojciech Bagiński

Geometrized Space of the Landscape

The paper discusses methods of interpretation of landscape in painting, by means of geometric abstraction, and the enrichment of the seeing and understanding of space. The stained glass *Great Pastoral Scene* in the Winter School of Agriculture in Drachten, Holland (1921-1922), by Theo van Doesburg is here described. This is an unusual work for the avant garde, by the evident relation to the recent past of art (the picture *The Sower*, 1889-1890, by van Gogh), and by the expression of the universalistic tendencies of De Stijl by relation to the traditional motif of the seasonal changes of nature. There is also shown the impact of the idea of this artwork, which is taken from the surrounding architectural and urban space.

The second area of interest is the cycle of oil paintings *Sky and Earth* by

Leszek Misiak, created in the times when the ideas of abstract art have passed, nevertheless abstract style still marks the art, the things of everyday life, and through this it still determines our ways of seeing the contemporary world, dominating conventions. The creative use of these conventions, enriching it by the individually shaped nets of meanings - this is still potentially a fruitful area for creativity and innovations. These impulses and experiences could be also used effectively in the designing and shaping of the landscape.

Piotr Winskowski

Presentations

The Light as an Element of Integration of Landscape Composition

The light determines the perception of the space. The lights and the shadows belong to the plastic structure of three-dimensional composition. The type of lighting – daylight or artificial light – could determine the solution of compositional order. The correct lighting integrates the spatial structure. The analysis of lighting in natural and cultural landscapes allows formulation of proposals for designers.

Leszek Maluga

Students' Project of Illumination of the Chosen Buildings in Głogów

Illumination of architectural objects is a fascinating assignment for a designer but also a very difficult and responsible one. Artificial light can create space with completely new and surprising spatial values, and emotions accompanying its reception are much stronger than during daytime. The colour of spot lights can saturate the colour of an elevation or it can change it a great deal. How does one accent a fragment of a building so its roof or breaks of wings do not disappear? When to use a spot light and when a flood of light, what intensity to use? The students in the fourth year of architecture and landscape at Wrocław University of Environmental and Life Science tried to solve those and similar problems while elaborating illumination conceptions for a few buildings of public utility in Głogów, the assignment of city authorities. Six objects belong to that group: the Town Hall, the Collegiate Church, St. Nicolas Church, the Church of Corpus Christi, the castle of Princes of Głogów and the court building which are representative buildings of the city and which are those which survived battles during World War II. The projects were carried out under the direction of Dr eng arch Jerzy Potyrała during exercises from "Maintenance and Revalorization" in the 2007 summer semester. The students gained new experiences

and they learned not only to use theoretical projects, but also to talk with a real investor in contact with a real object in the terrain. Their work has been appreciated and projects are already in realization.

Jerzy Potyrała
Aleksandra Brodziak

Colour and Architecture – Colour Perception, Details of Colour Composition

Visual perception of architecture and town-planning is achieved by light and colour. On the other hand – light and colour are a vital formal medium in architectural and town-planning design. What is more, light and colour can create the specific atmosphere and climate of the place (*genius loci*) in design, indicate the purpose of the place, its character or style. The article presents the elements of colour theory, problems of colouristic compositions and practical use. Such problems as: colour perception, emotional influence, symbols of colours and colour contrasts have been elaborated in the article. A supplement to the article is rich in illustration with commentaries.

Małgorzata Bąkowska

Materials

Colour as a Factor Shaping the Rural Space of Kłodzko Land

The article deals with research on the influence of native rock material – sandstone, on the cultural form of the landscape of villages in Lower Silesia. Red sandstone, thanks to its universality, found in the considered area – Kłodzko region, is widely used, it is present not only in buildings, details or sculpture, but due to the complex geological structure of this region it is also present in the landscape in a natural form and is without doubt its inseparable part. The intensive red colour of the stone decisively distinguishes this region of Poland neighbour region and gives it a specific character.

Anna Cała

Forum

Following the Light – at the Border of Two Worlds, in Baroque Interiors of Silesian Churches

Interiors of baroque temples influence visitors in a particular, ambiguous way, bringing aestheti-

cal sensations, but also cause philosophical and religious reflections. It is a result of shaping those spaces by the use of various and complicated architectural methods, which were mastered in the time of the baroque. Light arrangement was one of the most important elements shaping sacral interiors..

A baroque church became a connecting point of reality and supernatural. The difference between *sacrum* and *profanum* obliterates in its interior. The real space continued into “unearthly” one created by the methods of illusion. Real and introduced light connected together describe this penetration of two worlds, earth and heaven.

Hidden sources of light cooperated in creation of illusion and real space, illuminate the assemble of prayers by the light coming from the firmament. Real light had to play the part of supernatural light.

The knowledge of methods of shaping the space and arrangement of lighting in interiors in a significant way enriched the architect’s possibilities. It allowed him to obtain defined aesthetical and program targets. The baroque period was the time when art rose to its highest limits.

Therefore, it is important, while studying those historical times, to bring closer the defined means and techniques in view of their application nowadays.

Bogna Ludwig

ARCHITEKTURA KRAJOBRAZU

Kwartalnik Architektura Krajobrazu ukazuje się od roku 2001.

Zapraszamy do przedstawienia swoich myśli i dokonań w działach Problemy, Prezentacje.

Teksty o tematyce pokrewnej można nadsyłać do działu Rozwiązania techniczne, podobnie jak do działów Tworzywo i Standardy.

W Forum mamy zamiar również publikować recenzje, polemiki, artykuły o charakterze krytyki fachowej oraz informacje.

Teksty są recenzowane przez specjalistów z dyscypliny reprezentowanej przez autora.

Zapraszamy do współpracy wszystkie rozproszone gremia związane z architekturą krajobrazu, wyższe uczelnie i samorządy lokalne, biura projektów i firmy zajmujące się projektowaniem i pielęgnacją terenów zieleni, powstające stowarzyszenia zawodowe i studenckie.

WSKAZÓWKI DLA AUTORÓW:

Objętość prac wraz z rysunkami, fotografiami i tabelami nie powinna przekraczać 10 stron formatu A-4. Tekst należy pisać czcionką typu TNR 12 pkt.; 1,5 odstępu między wierszami, dopuszcza się stosowanie kursywy i pogrubienia tekstu (prosimy nie stosować podkreśleń).

Zasadniczą część artykułu: tj. tytuł w języku polskim i angielskim, imię i nazwisko autora (bez podawania tytułów i stopni naukowych oraz zawodowych) wraz z afiliacją w języku polskim i angielskim, właściwy tekst w języku polskim z przetłumaczonymi na język angielski śródtytułami oraz przypisy, należy zapisać w jednym pliku. Streszczenie, słowa kluczowe i opisy zamieszczanych ilustracji w języku polskim i angielskim, rysunki, fotografie, tabele bądź inne załączniki (łącznie nie powinny przekraczać sześciu) prosimy zamieszczać w oddzielnych plikach.

Bibliografia zalecana w formie przypisów końcowych. Nazwisko(-a) wraz z podaniem inicjałów imienia (imion) autora (-ów), tytuł pracy pisany kursywą, miejsce i rok wydania, numer tomu, zeszytu oraz numery stron, np.:

• Kowalski J., *Kamień w wodzie* [w:] *Architektura Krajobrazu*, Wrocław 2001, nr 2-3/2001, s. 23-26.

Rysunki lub zdjęcia (oryginały) należy załączyć oddzielnie nadając im numery porządkowe. Oddzielnie podaje się spis podpisów w języku polskim i angielskim. Do druku będą przyjmowane wyłącznie materiały ilustracyjne dobrej jakości technicznej. Rysunki mogą być zapisane oddzielnie w wersji elektronicznej w formacie JPG lub TIFF.

Prace należy przesać w postaci dwóch wydruków wraz z nośnikiem elektronicznym (CD lub dyskietka).

Nadesłanie materiałów do redakcji jest równoznaczne z poręczeniem Autora, że zawarte w nich treści nie naruszają praw autorskich innych osób.

Teksty będą recenzowane przez specjalistów z dyscypliny reprezentowanej przez autora.

Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich redagowania i skracania.

Landscape Architecture has been published since 2001. It is a quarterly with a profile consistent with the discipline and character specified in the title.

We invite you to present your thoughts and achievements in the Problems and Presentation section.

Texts with related subject area can be sent to the Technical Solutions section, as well as the Material and Standards section.

In the Forum we intend to publish reviews, polemics and articles of a professional critical character and information.

The texts will be reviewed by specialists in the discipline represented by the author.

We invite all scattered bodies connected to landscape architecture to cooperate, universities and local self-governments, design offices and companies dealing with green areas maintenance, trade and students' associations.

AUTHOR'S GUIDELINES:

Capacity of works together with drawings, pictures and charts should not exceed 10 A-4 pages. The text should be written in print type TNR 12 point; 1,5 spacing between the lines, using italics and bold type is permissible (please, do not underline).

The principal part of the article; which contains a title in the Polish and English language, name and surname of the author (without titles) together with affiliation in both Polish and English, the specific text in Polish with mid captions and footnotes translated into English; should be saved in one file. The summary, key words and descriptions of inserted pictures in Polish and English, drawings, photos, charts or other attachments (in total should not exceed six) are to be inserted in separate files.

Bibliography should be inserted in the form of final footnotes. Name(s) together with first letter of first name(s) of the author(s), *the title of the work* written in italics, place and year of publication, number of volume, gazette and page number, e.g.

• Kowalski J., *Stone in water* [in:] *Landscape Architecture*, Wrocław 2001, no 2-3/2001, p. 23-26.

Drawings or pictures (originals) should be inserted separately with ordinal numbers. Lists of captions in Polish and English should be inserted separately. Only illustration materials of good technical quality will be accepted for publication. Drawings can be saved separately in electronic version in JPG or TIFF format.

Works should be sent in the form of two printouts together with electronic carrier (CD or a diskette).

Sending works to the editorial office is tantamount to the author's guarantee that the content included does not violate copyrights.

The texts will be reviewed by specialists in the discipline represented by the author.

The editorial office does not return materials which have not been ordered, and reserves the right to edit and shorten the accepted materials.

RADA NAUKOWA**ADVISORY BOARD**

dr hab. inż. arch. Alina DRAPELLA-HERMANSDORFER, prof. UP we Wrocławiu – przewodnicząca
prof. dr inż. arch. Zbigniew BAĆ
mgr inż. Lesław CHUDZYŃSKI
prof. dr hab. inż. Andrzej DRABIŃSKI
prof. dr hab. inż. Franciszek GOSPODARCZYK
prof. dr hab. inż. arch. Barbara JANOWSKA-STĘPNIEWSKA
prof. dr hab. inż. arch. Wojciech KOSIŃSKI
prof. dr hab. Jan SZYSZKO

REDAKTOR NACZELNY**EDITOR**

prof. dr hab. inż. arch. Zuzanna BORCZ

KOLEGIUM REDAKCYJNE**EDITORIAL BOARD**

dr inż. arch. Renata GUBAŃSKA – sekretarz
dr inż. arch. Irena NIEDŹWIECKA-FILIPIAK
inż. Jolanta JUST-MARUSZEWSKA

RECENZENCI**REVIEWERS**

prof. dr hab. Piotr BŁAŻEJEWSKI
prof. dr hab. Alojzy GRYT
dr hab. Marek LORENC
prof. dr hab. Krystyna PAWLOWSKA

PROJEKT GRAFICZNY I ŁAMANIE**GRAPHIC DESIGN & LAYOUT**

Witold GIDEL

PROJEKT OKŁADKI**COVER DESIGN**

Paweł OGIELSKI

TŁUMACZENIE TEKSTÓW**TRANSLATION**

Patrycja KEILY

WYDAWCA**PUBLISHER**

Uniwersytet Przyrodniczy we Wrocławiu
Wydział Inżynierii Kształtowania Środowiska i Geodezji
pl. Grunwaldzki 24a, 50-363 WROCŁAW, tel. 328-02-22, 320-55-10
e-mail: dziekanat@aquar.wroc.pl, <http://www.aquar.wroc.pl/ak>

WARUNKI PRENUMERATY**SUBSCRIPTION**

inż. Jolanta JUST-MARUSZEWSKA
tel. 071 320-18-63, e-mail: just@miks.ar.wroc.pl
<http://www.aquar.wroc.pl/ak>

Druk: KONTRA s.c.
52-200 Wysoka / Wrocław, ul. Chabrowa 5a

*Nowych inspiracji w projektowaniu,
szczęścia w Nowym Roku 2008
oraz wielu spotkań z pięknym krajobrazem
naszym Współpracownikom i Czytelnikom
życzy Redakcja*

W następnych numerach:
In the following issues:

Rzeka w krajobrazie

A River in the Landscape

Zieleń towarzysząca architekturze

The Greenery Accompanying the Architecture