

ZOFIA KAROLINA DOBROSZ
WŁADYKKA-KUCZAK



JĘZYK

KOMUNIKATÓW WIZUALNYCH
W PRAKTYCE

AT Wydawnictwo

JĘZYK KOMUNIKATÓW WIZUALNYCH W PRAKTYCE

JĘZYK KOMUNIKATÓW WIZUALNYCH W PRAKTYCE

Karolina Dobrosz
Zofia Władyka-Łuczak

Kraków 2022

Zofia Władyka-Łuczak - Uniwersytet Łódzki

<https://orcid.org/0000-0001-9644-4682>

Karolina Dobrosz - Uniwersytet Łódzki

<https://orcid.org/0000-0002-9911-0650>

Wydział Filologiczny, Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

ul. Pomorska 171/173

90-236 Łódź

RECENZJA NAUKOWA

prof. dr hab. Michael Fleischer, prof. dr hab. Piotr Mastalerz

KOREKTA

Katarzyna Wróbel

SKŁAD I ŁAMANIE

Zofia Władyka-Łuczak

PROJEKT OKŁADKI

Zofia Władyka-Łuczak

ISBN 978-83-66445-25-3

<https://doi.org/10.59862/2C7sB3dR>

© Copyright by Karolina Dobrosz, Kraków 2025

© Copyright by AT Wydawnictwo, Kraków 2025

All rights reserved



AT Wydawnictwo

www.atwydawnictwo.pl

Spis treści

Zofia Władyka-Łuczak

Kompozycja komunikatu wizualnego – wprowadzenie	6
Kształt a forma	11
Metodologia badania formy przekazu wizualnego według Witkiewicza	18
Metodologia badania formy przekazu wizualnego według Kandyńskiego.....	21
Metodologia badania formy przekazu – wnioski	24
Analiza przypadku	31
Przykład/układ pierwszy	37
Przykład/układ drugi	40
Przykład/układ trzeci.....	55
Podsumowanie analiz trzech przykładowych grafik	61
Strategia punktu i linii.....	63
Czym jest punkt?	63
Materia punktu	65
Strategia punktu.....	68

Czym jest linia?	74
Materia linii.....	87
(Nie?) materia linii	92
Strategia linii	94
Strategia kompozycji	121
Strategia kompozycji na przykładzie rysunku	
<i>Zakon</i> Zbigniewa Władyki	129
Podsumowanie	132
<i>Karolina Dobrosz</i>	
Myślenie w kodzie wizualnym,	
czyli w jaki sposób wykorzystujemy strategię linii, strategię punktu i zasady kompozycji obrazu do tworzenia wyobrażeń wizualnych	134
Indeksy.....	147
Indeks ilustracji	147
Indeks tabel	156
Indeks bibliografii	156

Kompozycja komunikatu wizualnego – wprowadzenie

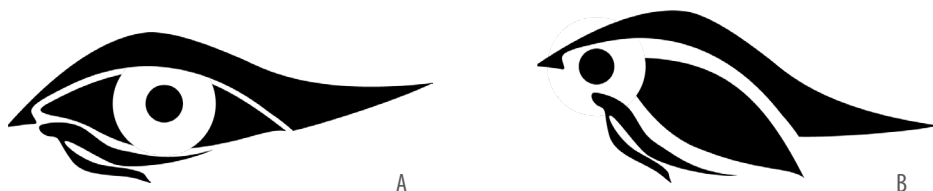
Słownikowe ujęcia terminu kompozycja definiują go jako świadome powiązanie elementów formalnych (np. bryły, płaszczyzny, plamy barwne, linie, punkty czy barwa, walor, światłocień) występujących w dziele sztuki tak, by tworzyły intencjonalnie spójną całość. Autorzy hasał zgodnie podkreślają, że komponowanie należy rozumieć jako przyjętą przez artystę strategię celowego układu użytych składników przekazu wizualnego¹. Strategia ta to swego rodzaju przewodnik po dziele sztuki – przewodnik, który oddziela miejsca istotne od tych mniej istotnych, wskazuje kolejność, z jaką należy

1 Przykłady słownikowych definicji hasła kompozycja:

„Kompozycja, sposób powiązania elementów formalnych dzieła (linii, brył, płaszczyzn, plam barwnych, rozłożenia światła i cienia), tak aby tworzyły całość zgodną z intencją twórcy; [...] Schemat k. [kompozycji] (poza sztuką abstrakcyjną nie jest nigdy schematem oderwanym, ale wynika z programu i celowości dzieła architektury czy rzemiosła artyst. oraz z tematyki rzeźby lub obrazu, przyczyniając się do wydobycia pożądaných momentów treściowych” (Kubalska-Sulkiewicz, 2020: 197).

„Kompozycja, [...] jednolita całość wizualna świadomie uzyskana w dziele sztuki dzięki kontrastowaniu, harmonizowaniu i akcentowaniu plastycznych środków wyrazu, takich jak: bryły, linie, strefy waloru i barwy. Komponowanie jest intelektualnym czynnikiem twórczości, któremu od wieków teoretycy poświęcali dużo uwagi” (Zwolińska and Malicki, 1993: 138).

je postrzegać, pomaga odgadnąć intencje emocjonalne (poprzez harmonizowanie i dysharmonizowanie układu), wreszcie ustala znaczeniową treść przekazu wizualnego. Za dowód na pełnienie jednej z tych ról przez przewodnika niech posłuży porównanie prostych grafik z ryciny 1.



Rycina 1.

Przykłady układów kompozycyjnych złożonych z jednakowych elementów:

przykład A – kojarzący się z ludzkim okiem, przykład B – przywodzący na myśl głowę ptaka

Źródło: Opracowanie własne

Obie prace złożone są z tych samych elementów – czarnych płaszczyzn oraz dwóch kółek: jednego białego, drugiego czarnego. Przykład 1A powinien kojarzyć się z ludzkim okiem, natomiast przykład 1B – z rybą lub głową ptaka. Pełne omówienie przekazu wizualnego wymaga dwóch podejść: analizy formalnej oraz analizy treści. Problem ten poruszony został w artykule pt. *Znaczenie struktur formalnych w komunikacji wizualnej*, napisanym przez autorkę wspólnie z Piotrem Fąką.

Język wizualny wypracował odmienną gramatykę niż język naturalny. Materią komunikacji dla wizualności jest przestrzeń i kompozycja, zatem siła perswazyjna nie tkwi w strukturze czy algorytmie znaków semantycznych, ale w układzie linii, plam barwnych lub punktów, kreślonych wybranym tworzywem, np. kamieniem (rzeźba) albo pigmentem (malarstwo). Sfera wizualności podobnie do języka werbalnego pracuje skończoną ilością środków formalnych, które można sklasyfikować pod względem funkcji oddziaływania, jednak należy pamiętać, że ich siła perswazyjna nie tkwi w znaczeniach, lecz w funkcji. To, co może zobaczyć oko ludzkie oraz to, jak określone zagadnienie powinno być widziane, jest determinowane strukturą kompozycyjną.

Analiza produktów komunikacji wizualnej dokonuje się na dwóch planach: na planie semiotycznym i na planie formalnym. Pierwszy plan wydaje się dominować w dyskursie badawczym, z kolei drugi jest obecny

w znacznie mniejszym stopniu. O ile pierwszy jest absorbowany przez interdyscyplinarne podejścia i punkty widzenia metodologicznie osadzone w zróżnicowanych obszarach badawczych, o tyle plan formalny jest domeną teorii sztuki. Plan semiotyczny obejmuje swoim zakresem zestawianie i analizę katalogów znaków, ich semantyk, ilościowy i jakościowy rozkład w wybranej próbie wystąpień wizualnych, napięcia i współzależności między semantykami znaków oraz procesy negocjowania i re-negocjowania dostępnych i nowo powstających semantyk. W efekcie powstają narracje interpretacyjne, momentami bardzo spekulatywne, poświęcone znaczeniowości wybranego przedstawienia wizualnego lub obszary znaków i ich znaczeń używanych w określonych nurtach estetycznych pozwalające na rekonstrukcję doświadczeń społecznych. [...] Plan formalny obejmuje z kolei analizę układu kompozycyjnego, który jest konfiguracją znaczącą (semiotyczną) elementów konstruujących wzorzec narracji formalnej. Na planie formalnym rozpatruje się zagadnienia podstawowych elementów tworzących przekaz wizualny. Należy w tym miejscu podkreślić rozróżnienie znaku od elementu. Obydwa pojęcia są produktami społecznymi (Strzemiński Władysław, 1974), pierwszy posiada wartość znaczeniową, drugi formalną. Ale obydwie są wyborami znaczącymi. [...]

Narracja semantyczna nie może istnieć bez struktury formalnej, która właśnie „podbija” narrację, sprawia, że staje się ona zauważalna. Jest matrycą dla znaków i ich semantyk, wyznacza m.in. kolejność, następnie porządkuje, hierarchizuje, wprowadza kontrast lub niejednoznaczność. Adrian Frutiger, przyjmując eksplanację psychologiczną, wyjaśnia, iż „[podświadomość] [...] zanotowała oraz utrwaliła elementarne figury, obrazy i schematy mające wpływ na zakres widzenia i na naszą wyobraźnię” (Frutiger, 2010: 17). Poziom formalny zabezpiecza i gwarantuje zauważalność i zrozumiałość treści semantycznej. W przedstawieniu wizualnym układ kompozycyjny wyznacza granice dla semantyki, delimituje katalog możliwych do zaktualizowania znaków oraz określa sposób użycia znaków (Fąka, Władysław-Łuczak, 2014: 34–35).

Złożoność tematu nie pozwala w pełni poruszyć wszystkich wymienionych zagadnień. Z założenia w niniejszym opracowaniu zrezygnowano z omówienia semantycznych wartości wprowadzanych do komunikatów wizualnych, skupiając się na zagadnieniach związanych z formalną analizą przekazu wizualnego. Specyfiką tego typu badań jest przeprowadzenie analizy jedynie tego, co zmysłowo dostępne dla człowieka, natomiast znaczeniowość kontekstowo-semantyczna schodzi na dalszy plan. Badane są zatem wszelkie związki i zależności wizualno-formalnych środków wyrazu stosowanych przez twórcę. Nie chodzi tu o przyjęcie postawy rygorystycznej w postaci esencjonalnego formalizmu, uznającego za jedynie słuszne i obiektywne badanie cech fizycznych dzieła sztuki i zastosowanych w nim układów form, a odrzucającego jako nic niewnoszące inne takie aspekty, jak: np. przedstawienie jakiejś historii, akcji czy odniesień do piękna natury. Trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem, „że ta perspektywa jest sprzeczna z uprawianą dziś historią sztuki, myśl, że dzieło sztuki jest jedynie oddziaływającą na nas reprezentacją, jest trudna do odrzucenia” (Summers, 1989 za D’Allea, 2008: 22). Chodzi o to, by przeprowadzenie analizy formalnej uznać za punkt wyjścia do dalszych poszukiwań i rozważań nad właściwym znaczeniem danego przekazu wizualnego.

Heinrich Wölfflin, znamienity teoretyk sztuki, twórca metodologii analizy dzieła sztuki polegającej na zestawieniu przeciwstawnych, kontrastujących ze sobą pojęć opartych na cechach stylu klasycznego i barokowego, ograniczył swoje badania jedynie do zagadnień formalnych. Zestawiał ze sobą następujące pojęcia: *linearyzm* – *malarskość*, *płaszczyzna* – *głębina*, *forma zamknięta* – *forma otwarta*, *wiełość* – *jedność*, *jasność* – *niejasność*. Warto dodać, że po stronie stylów klasycznych wskazać należy kryteria wyodrębniające takie pojęcia jak: *linearyzm*, *płaszczyzna*, *forma zamknięta*, *wiełość*, *jasność*, zaś po stronie stylów typu barokowego: *malarskość*, *głębina*, *forma otwarta*, *jedność*, *niejasność*. Wölfflin przyjmował, że dynamika poszczególnych stylów historycznych zgodna jest z naprzemienną charakterystyką struktur opartych na owym dualizmie układów wizualnych. Za elementy różniące poszczególne dzieła sztuki przyjmował indywidualny styl artysty powiązany z jego temperamentem oraz narodowe i historyczne uwarunkowania czasów, w których tworzył (Wölfflin: 2017).

Wölfflin, badając układ i znaczenie środków formalnych w dziele sztuki, w swych opracowaniach nie uwzględnił następujących aspektów: 1) semantycznej znaczeniowości, 2) stosowanej kolorystyki, 3) użytego materiału. Ciekawe, że wielu teoretyków sztuki w swych opracowaniach pomijało znaczenie opracowań semantyki w utworach plastycznych. Szczególnie cenne są tu teoretyczne rozważania takich aktywnych twórców jak np. Wasyl Kandyński, Władysław Strzemiński czy Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Analiza formalna wymaga rozpoznania zastosowanych środków wyrazu, użytych kształtów oraz form składających się na dany przekaz wizualny. W przypadku abstrakcyjnych ujęć rzecz wydaje się oczywista, jest to niejako *gotowy* układ zorganizowanych, nieprzedstawiających plam barwnych, płaszczyzn, linii i punktów. W przypadku ujęć przedstawiających zadanie badacza stanowi w pierwszej kolejności nałożenie warstwy układu dominant kompozycyjnych na analizowany przekaz wizualny tak, by utworzyły geometryczny podział płaszczyzny. Wymagane jest tu odizolowanie treści znaczeniowej od zastosowanych środków wyrazu, następnie rozpoznanie rodzaju użytych form oraz metod ich układów względem siebie i względem płaszczyzny lub przestrzeni, w których się znajdują. Wreszcie ocenić należy zachodzące pomiędzy nimi przestrzenne relacje, by ostatecznie orzec, które z nich dla badanego dzieła są ważne, a które, jako mniej lub najmniej wyraziste, stanowią tylko tło. Punktem kulminacyjnym tak przebytej drogi stać się ma ocena kompozycji, wyjaśnienie tego, „w jaki sposób artysta powiązał elementy dzieła sztuki” (D’Alleva, 2013: 32).

Niezależnie od tego, czy badane jest dzieło sztuki przedstawiające, czy też nieprzedstawiające, należy pokonać tę samą drogę. Proponowany program badawczy formalnych układów struktur wizualnych obejmuje następujące punkty: 1) redukcjonizm semantyki, 2) koncepcję odizolowania poszczególnych elementów formalnych, 3) wyznaczenie kierunku i rodzaju dynamiki sił i napięć przypisanych poszczególnym elementom formalnym, 4) wyznaczenie kompozycyjnej roli układów form.

Kształt a forma

W mowie potocznej określenia *kształt* i *forma* są często traktowane jako synonimy, a zatem używane zamiennie. Uznając definicje pojęć słownikowych za reprezentatywne dla ogólnego ich rozumienia, przyjmujemy, że: „kształt [to: – przyp. Z.W.-Ł.] zewnętrzny wygląd materialnego przedmiotu (rozpatrywany ze względu na ograniczające go linie lub powierzchnie, kontury); zarys, sylwetka jakiegoś przedmiotu; w ogóle wygląd jakiegoś przedmiotu, postać czegoś” (Szymczak, 1982: 1075), natomiast: „forma [to: – Z.W.-Ł.] zewnętrzny kształt, postać, wygląd czegoś” (Szymczak, 1982: 602). Ostatecznie w *Słowniku synonimów* PWN przy haśle *forma* wyraz *kształt* pojawia się na trzecim miejscu, natomiast po haśle *kształt (przedmiotu)* wymieniono tylko jeden synonim, wyraz *forma* (Wiśniakowska, 2007). Uogólniając, w powszechnym, codziennym rozumieniu, zewnętrzny wygląd materialnego przedmiotu to kształt lub forma.

Podobne stanowisko przyjmuje Dobrośław Bagiński w książce *Obraz – zagadka wzrokowa*, głosząc: „Forma i kształt oznaczają to samo” (Bagiński, 2021: 28). Autor zaznacza jednak, że pojęcia te, jako pierwotne, tzn. niedefiniowalne, nabywamy intuicyjnie i zbędne jest nam istotowe, precyzyjne ich określanie.

Herbert Read stwierdza: „Forma w sztuce to kształt zamierzony i nadany przez człowieka wytworowi jego własnych rąk” (Read, 1973: 66), wyjaśniając jednocześnie:

W języku angielskim słowo «form» zdaje się mieć konotację estetyczną, jakiej nie zawiera słowo „shape” – kształt, ale shape – kształtować, spokrewnione ze staroangielskim sceapan i niemieckim schaffen, lepiej oddaje twórcze implikacje tej ludzkiej działalności. Forma dana jest także obiektom naturalnym, czy to w procesie wzrostu, czy przez krystalizację lub inne zmiany fizyczne (Read, 1973: 66).

Także w języku polskim odnajdujemy znacznie bliższe konotacje z estetyką dla określenia *formy* niż *kształtu*. A zatem, niezależnie od skali, od wielkości przedstawionego *kształtu*, jego cechy są niezmiennie, zmienia się natomiast *forma*, zmienia się jej potencjał oddziaływania na nas. Niezależnie od tego, czy stojący przed nami, np. prostopadłościan (o tych samych proporcjach), jest duży czy mały, pozostaje prostopadłościanem – nadal zachowuje swój *kształt*. Zmienia się natomiast zdolność jego oddziaływania na nas, inaczej odbieramy ten sam sześcian, gdy jest wysokości wieżowca czy samochodu, a jeszcze inaczej, gdy jest wielkości pudełka zapalek, inaczej, gdy jest postawiony pionowo, a inaczej, gdy poziomo – to bowiem jest już domena *formy*. Do wymienionych zagadnień należy jeszcze dodać, naprzeciwko której krawędzi stoimy, czy na wprost, czy pod jakimś kątem, dalej czy bliżej itp. Istotny zdaje się tu również kontekst innych rzeczy (*kształtów*) umieszczonych w pobliżu. Spostrzeżenie to prowadzi do wniosku, że każdy komunikat wizualny wymaga współistnienia obu kategorii pojęć: *kształtu* i *formy*.

Kształt stanowi pojęcie abstrakcyjne, niefizykalne. W sztukach wizualnych, aby zaistniał, musi zostać zdefiniowany jakimiś fizykalno-formalnymi zdarzeniami angażującymi zmysł wzroku lub dotyku. Do owych zdarzeń zaliczyć należy materię, z której został stworzony, sposób jej zastosowania i wreszcie wkomponowanie w całość przekazu wizualnego.

Forma jest pojęciem fizykalnym. *Forma* to zestaw cech materialnych i przestrzennych relacji kreujących przekaz wizualny wywołujących żądany wyraz emocjonalny.

Z powyższego wynika, że *forma* jest jednostkowa, każde jej wystąpienie jest obarczone niepowtarzalnością układu materii z przestrzenią. *Kształt* to powtarzalność przyjmująca różne układy wystąpień. *Forma* to materialny czynnik przekazu wizualnego, zaś *kształt* do przekazu wizualnego wnosi znaczenie semantyczne. Należy odnotować, że obydwa czynniki – *kształt* i *forma* współpracują ze sobą. Nieistotne staje się tu, czy *forma* sugeruje rozpoznawalny, znany już kształt, czy też wytwarza abstrakcyjną formułę.

Definicyjna niejasność obu pojęć wynika zapewne z występujących pomiędzy nimi odniesień. Komunikat wizualny przyjmuje fizyczną postać, możemy więc uznać, że materializuje *kształt*. Bez *formy* komunikat wizualny nie istnieje.

Kandyński porzuca tę polemikę, wprowadzając pojęcie *element*. Tu również sytuacja jest złożona:

Zewnętrznie rzecz traktując, każda forma, rysunkowa lub malarska, jest elementem. Wewnętrznie zaś rozpatrując, elementem nie jest sama forma, lecz zamknięte w niej wewnętrzne napięcia.

[...]

Treść dzieła sztuki znajduje swój wyraz w kompozycji, tj. wewnętrznie zorganizowanej sumie niezbędnych do jego powstania napięć (Kandyński, 1986: 29).

Przedmiotem dyskusji nie jest forma, lecz jej właściwości. Przez *napięcia* należy rozumieć te cechy fizyczne *elementu*, które wywołują w nas jakieś emocje. Aby właściwie odebrać dzieło sztuki, należy odrzucić nośniki tych sił, materialność, pozostawiając to, co wywołuje w nas przeżycie lub emocje.

Stanisław Witkiewicz w opracowaniu *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* zwrócił uwagę na nierozzerwalność *formy* od *kompozycji* oraz koloru, pisząc: „«ujęcie Formy» jako takie, oddzielnie od kompozycji i koloru, nie istnieje” (Witkiewicz, 1974: 74). Autor odwoływał się do malarstwa, co wydaje się naturalne, bo to właśnie tą formułą sztuk plastycznych się zajmował. Jednak podane przez niego zasady z powodzeniem można przełożyć na każdy inny rodzaj wypowiedzi wizualnych, rozszerzając malarskie środki wyrazu o wszelkie inne stosowane we wszystkich rodzajach sztuk pięknych, jak np. występujące w rzeźbie przestrzenne układy. Z tego

powodu na kartach niniejszej książki przypadki stosowania materii w przedstawieniach wizualnych wliczone zostały do rodzaju przestrzennych *form* jako formuł pojęć fizykalnych.

Witkiewicz, w odpowiedzi na problem wielości i złożoności zagadnień środków formalnych w sztukach malarskich, wypracował dwa podejścia. Pierwsze obejmuje *formę* przedmiotu zewnętrznego, drugie natomiast podlega regułom przeżyć estetycznych (artystycznych).

Ludzki aparat wzrokowy rejestruje *zewnątrzny przedmiot* jednopłaszczyznowo lub trójwymiarowo. W zależności od tego, czy patrzymy jednym okiem lub dwuocznie. W przypadku widzenia płaszczyznowego (jednym okiem) dostrzegamy *formy płaskie* – sylwetowe.

Każda część pola widzenia ma swoją formę sylwetową, która stanowi granicę oddzielającą ją od innych form, więcej ciemnych lub jasnych, albo inaczej niż ona zabarwionych. Forma ta może być mniej lub więcej wyraźna, prosta lub zawiła (Witkiewicz, 1974: 164).

W przypadku widzenia złożonego (dwuocznego) „bezpośrednio widzimy przedmioty i czujemy nasze ciało zanurzone w przestrzeni wielowymiarowej” (Witkiewicz, 1974: 164). W efekcie patrzenia dwuocznego jesteśmy w *wizji rzeczywistej*, postrzegamy *rzeczywiste formy*. Dalej Witkiewicz wyjaśnia, że forma sylwetowa przypisana jest formie malarskiej, zaś rzeczywista – rzeźbiarskiej, ta z kolei powiązana jest z *formą dotykową*. Aby spełniony został warunek zaistnienia formy rzeczywistej, wymagane jest, byśmy poruszali się wokół przedmiotu lub by on „poruszał się koło swoich osi (zmiennych lub statycznych)” (Witkiewicz, 1974: 165). W etapie rozpoznania zewnętrznej *formy* pomija się zagadnienia związane z artystycznymi przeżyciami.

Forma estetyczna (artystyczna) – drugi wymiar zaproponowany przez Witkiewicza, dotyczący interpretacji *formy*, jest ściśle powiązany z poprzednią grupą. Każdy sposób postrzegania, niezależnie od rodzaju – sylwetowego czy też rzeczywistego, może „wywołać w nas zarówno życiową lub artystyczną (estetyczną) przyjemność albo przykrość” (Witkiewicz, 1974: 165). Przywołana zdolność przeżycia estetycznego to podstawowy wyróżnik form estetycznego (*artystycznego*) odbioru dzieła sztuki od form typu pierwszego, etapu

rozpoznania zewnętrznego. Witkiewicz przestrzega, aby nie mylić *form sylwetowej* lub *formy rzeczywistej* przedmiotów z pojęciem *formy estetycznej*, *formy* danego dzieła sztuki. Nie chodzi tu tylko o dawne czy teraźniejsze powiązania emocjonalno-uczuciowe z postrzeganiem przedmiotem, lecz o estetyczny odbiór kompozycyjnych układów *form sylwetowych* lub *rzeczywistych*. Ostatecznie *formę estetyczną* Witkiewicz definiuje „jako pewną jedność wielości, posiadającą cechę jedności samą dla siebie, i to jedność w wielości form sylwetowych, niezależną od tego, jakie sylwety przedmiotów te formy składowe nam przypominają i w uniezależnieniu od tego, czy z punktu widzenia życia i świata zewnętrznego formy tych przedmiotów są zdeformowane, czy nie” (Witkiewicz, 1974: 166), postrzegając ją jako konstrukcyjny układ, którego „jedności nie możemy do żadnych innych pojęć sprowadzić, niczym obcym samej formie jako takiej wytłumaczyć”. Wyjątkowość odróżniająca formę konstrukcyjno-estetyczną od form występujących w naturze lub przedmiotach nakazała Witkiewiczowi wprowadzić pojęcie „Czystej formy w sferze malarstwa, w znaczeniu kompozycji form sylwetowych w danej zamkniętej przestrzeni” (Witkiewicz, 1974: 166).

Wasył Kandyński, podobnie jak Witkiewicz, rozpatrywał pojęcie formy dwukierunkowo. Zdaniem Kandyńskiego „forma to linia odgraniczająca jedną powierzchnię od drugiej”, zewnętrzną od wewnętrznej. Przy tym samą linię wliczał do powierzchni zewnętrznej (Kandyński, 1996: 67). To, co Witkiewicz określał jako *formę sylwetową* czy *formę rzeczywistą*, u Kandyńskiego jest *formą zewnętrzną* – wizualną formułą oddzielenia jednej przestrzeni od innej lub innych przestrzeni. Natomiast to, czym dla Witkiewicza jest *czysta forma*, dla Kandyńskiego jest *forma wewnętrzna*.

Forma jest [...] wypowiedzianiem wewnętrznej treści. Takie jest jej duchowe znaczenie. [...] W ten sposób staje się oczywiste, że harmonia form musi opierać się na zamierzonym wzruszeniu ludzkiej duszy (Kandyński, 1996: 67).

Kiedy Kandyński oświadcza: „nie ma w sztuce form czysto materialnych” (Kandyński, 1996: 68), wykazuje niepełność tych wszystkich działań artystycznych, które skupiają się na umiejętnościach fotograficznego przedstawiania

tego, co zauważone. Wykazuje artystyczną pełność we wszystkich tych działaniach, które zawierają w sobie wyraz *formy wewnętrznej*, która ma być oparta na relacjach działań kompozycyjnych poszczególnych elementów obrazu, jak i jego całości. Motywem przewodnim staje się tu *zasada wewnętrznej konieczności*, zasada twórczego zestawienia poszczególnych *form zewnętrznych* tak, by wybrzmiewały własne, *wewnętrzne treści* pojedynczych *form*, treści zestawionych ze sobą *form* oraz całej kompozycji obrazu.

Witkiewicz i Kandyński opracowania teoretyczne na temat znaczenia formy w malarstwie (dzisiaj rozumiane szerzej – w komunikatach wizualnych) opierali na fundamencie własnych badań praktycznych. Obaj żyli w czasach odejścia od sztuki przedstawiającej na rzecz sztuki pozbawionej cech ilustracyjnych. Kandyński pisał:

Bezcelowe i (w sztuce) bezsensowne jest kopiowanie przedmiotów oraz odbieranie przedmiotowi tego, co mu nadaje wyrazistość. Zrozumienie tej prawdy otwiera przed artystą drogę, na której będzie mógł, porzucając wszelkie uzasadnianie rzeczy przez literaturę, dojść do programu ściśle artystycznego (malarskiego). Jest to droga prowadząca do sztuki opartej o komponowanie (Kandyński, 1996: 69).

Zdaniem polskiego teoretyka i krytyka Mieczysława Porębskiego punktem zwrotnym przejścia od sztuki przedstawiającej do nieprzedstawiającej był kubizm. Twórcy tego stylu zerwali z realistycznym naśladownictwem natury na rzecz poszukiwań i eksperymentów z formą.

Artysta już nie kopiował, lecz wybierał fragment przestrzeni z otaczającego go świata, zestawiał go z innymi jej fragmentami, łączył je celowo, kreował nowy przedmiot: przedmiot natury, kreował nową wyrażeniową jakość. „Dla kubistów natura, naturalny porządek rzeczy i wrażeń to były już puste słowa. [...] Naturalność świata jest złudzeniem, mgłą, która okrywa przedmioty i utrudnia właściwe ich rozpoznanie” (Porębski, 1986: 82). W dziełach sztuki nadal pojawiały się wątki zaczerpnięte z natury, lecz były przeformułowane w zupełnie nową jakość formy artystycznej.

Pełne odejście od natury gwarantowała koncepcja sztuki konstruktywizmu. Przedstawiciele tego kierunku byli przeświadczeni, że *artystyczna forma*

jest wynalazkiem. Awangardowi formaliści rosyjscy traktowali twórczość jako laboratorium poznawczo-badawcze. Ich zdaniem twórca powinien odrzucić sztukę przedstawiającą na rzecz konstruowania nowych przedmiotów-rzeczy. Sztuka pozbawiona cech kopiowania i naśladowania wpływa bezpośrednio na zmysły człowieka, a poprzez percepcję na jego myślenie i działanie. Władimir Jewgrafowicz Tatlin w dziesięciopunktowym programie konstrukttywizmu pisał: „Twórczość, kreując nowość, wymaga wynalazczości. Kultura artystyczna jest więc niczym innym jak kulturą artystycznej wynalazczości” (Tatlin za Turowski, 1990: 54). Narzędziami do konstruowania nowych rzeczy (dzieł sztuki) stały się w dobie formalizmu takie elementy jak:

1. *materiał: jego powierzchnia, faktura, sprężystość, gęstość, waga i inne właściwości materiału;*
2. *barwa: jej nasycenie, siła, stosunek do światła, czystość, przezroczystość, niezależność i inne właściwości barwy;*
3. *przestrzeń: objętość, głębokość, wymiarowość i inne właściwości przestrzeni;*
4. *czas (ruch): w jego przestrzennym wyrazie i w powiązaniach z barwą, materiałem, kompozycją i innymi;*
5. *forma: jako rezultat współdziałania materiału, barwy, przestrzeni i jako jej szczególny aspekt – kompozycja;*
6. *technika: malarstwo, mozaika, reliefy różnego rodzaju, rzeźba, kamieniarka i inne techniki artystyczne (Tatlin za Turowski, 1990: 54).*

Dzieło sztuki – „kreacja nowości” – to przeformułowana przez artystę przestrzeń do wywołania określonych odczuć i emocji. Warsztat, laboratorium konstruktysty, zaś opiera się na wynalazczości, tj. definiowaniu współzależności wynikających z zestawiania poszczególnych elementów konstrukcyjnych dzieła.

Badacz, przeprowadzając analizę formy dzieła nieprzedstawiającego, abstrakcyjnego, znajduje się w komfortowej sytuacji, ponieważ dzieło pozbawione literackich treści stanowi gotowy materiał do poszukiwań relacji wewnątrzskładnikowych. Dokonuje zatem analizy tego, co znajduje się bezpośrednio przed nim, bada stosowane środki wyrazu, np. występujące

elementy, układy kompozycyjne oraz materiał. W nieco odmiennej sytuacji jest, gdy ma przed sobą dzieło przedstawiające. Tu, w pierwszej kolejności, zmuszony jest do redukcji semantyki na rzecz uwydatnienia elementów formalnych.

Metodologia badania formy przekazu wizualnego według Witkiewicza

Według Witkiewicza kompozycja obrazu jest czystą abstrakcją. Nieistotne są tu wartości znaczeniowo-literackie, natomiast ważne są układy formalnych elementów – rozróżnialnych od siebie linii i płaszczyzn. Elementy te mogą zostać określone za pomocą linii konturowych lub mogą być to dwie położone obok siebie płaszczyzny o różnych wartościach kolorystycznych lub fakturowych. Najprostszy podział kompozycyjny stanowi symetryczne przedzielenie płaszczyzny linią prostą na dwie części – najprostszy i jednocześnie gwarantujący równowagę kompozycyjną. Odejście podziału od symetrii, a także wprowadzenie dodatkowego podziału, powoduje pewnego rodzaju komplikacje, które zmuszają artystę do celowego rozplanowania optycznego ciężaru poszczególnych elementów. Narastający podział prowadzi w ostateczności do rozróżnienia w kompozycji „form głównych od pobocznych unaoczniając szczegóły obu tych form i tło z jego szczegółami” (Witkiewicz, 1974: 32–33).

Zagadnienie optycznego ciężaru Witkiewicz tłumaczy w taki sposób:

Użyjmy następującego porównania: im więcej odciągamy dany ciężar, zawieszony na gumie lub sprężynie, tym więcej będzie on miał napięcia w kierunku punktu zaczepienia: oto ideał kompozycji. Musimy odróżnić w kompozycji formy główne, poboczne, szczegóły obu tych form i tło z jego szczegółami. [...] Formy główne stanowią to, co się nam w kompozycji najpierw rzuca w oczy jako element wiążący daną wielość form w jedność (Witkiewicz, 1974: 33–37).

O tym, czy dany fragment obrazu przynależy do formy głównej czy do pobocznej, decyduje wiele czynników, np. kontrast zestawionych kolorów, w tym temperatura oraz walor, skala poszczególnych elementów obrazu, stosunek ich wielkości względem siebie oraz wobec podobrazia, wreszcie ich ułożenie.

Rozeznanie układów kompozycyjnych polega właśnie na wskazaniu głównych osi mas elementów budujących dzieło sztuki. Proces ten Witkiewicz opiera na intuicyjnym rozeznaniu tego, co istotne, od tego, co poboczne. Formy główne to te elementy obrazu, które zauważa się jako pierwsze. Kolejność ich postrzegania wyznacza początek i koniec osi kompozycyjnych, a tym samym odkrywa kierunek ich działania. Zjawisko to definiuje jako *napięcie kierunkowe danej masy*¹. Każdy obraz złożony jest z siatki układu owych osi i ich napięć kierunkowych, grupowanych według przyjętej przez artystę logiki stosunków pomiędzy masami głównymi oraz pobocznymi. Ich zadanie stanowi ustanowienie porządku kompozycyjnego, struktury układu mas z przypisanymi im *napięciami kierunkowymi*.

Zachwianie czy niedopracowanie owego porządku skutkuje nie tylko chaosem kompozycyjnym, ale i chaosem komunikacyjnym obrazu. Dopracowanie gwarantuje osiągnięcie pożądanego celu: 1) ujednolicenia całości grupowania; 2) rozgrupowania mas elementów formalnych, 3) narzucenia właściwego porządku ich postrzegania, 4) synchronizacji kompozycji z treścią przekazu dzieła. Porządek ten oparty jest na zasadach hierarchizacji, na wyodrębnieniu elementów pierwszoplanowych, czyli takich, na których wzrok odbiorcy winien się skoncentrować od razu, od pierwszego spojrzenia na obraz. Kolejno pojawiające się plany powinny również być utrzymane w omawianym porządku, aż do wypełnienia dodatkowymi szczegółami czy detalami, które dopełniając kompozycję, nie zatrzymują uwagi widza. Podejście to Witkiewicz określa jako spójność jedności w wielości.

Artysta ten w opracowaniu pt. *O czystej formie* mówi o dwóch systemach opracowań estetycznych: realistycznym i formistycznym. System realistyczny dotyczy życiowych tematów poruszanych w dziełach sztuki, ale nie może stać się wyznacznikiem wartości estetycznych danego dzieła sztuki. Właściwym systemem staje się tu system formistyczny, oparty na elementach wywołujących przeżycia metafizyczne, bezpośrednio oddziałujących na odbiorcę. Rolę wskaźnika estetycznego pełnić ma *odczuwalna forma*, nazywana przez autora

1 W artykule *Parę słów w kwestii „wielkości” form w nowej sztuce* Witkiewicz przestrzega czytelników przed błędną interpretacją pojęcia napięcia kierunkowego, które to nie oznacza „jednego kierunku przebiegu w czasie”, lecz określenie „tego, gdzie się zaczynają i gdzie kończą nieruchome części kompozycji malarskiej” (Witkiewicz, 2003: 94).

Czystą Formą. „Ale nam nie chodzi tu o abstrakcję, tylko o bezpośrednie działanie i tylko bezpośrednio działającą tzn. odczuwalną formę, nazywam Czystą Formą” (Witkiewicz, 1932: 16).

Przyjęcie formalistycznej metody analizy dzieła sztuki nie neguje prac przedstawiających, chodzi tu o wyznaczenie równowagi pomiędzy tym, co życiowe, a tym, co bezpośrednio oddziałuje na widza, tym, co swą formą wywołuje przeżycia. Analizując obraz tą metodą, należy wyznaczyć system, według którego artysta budował kompozycję, szczególną uwagę zwracając na hierarchię wagi budujących ją *form*, a zwłaszcza tkwiących w nich *napięć kierunkowych*. Jeżeli dana sytuacja wymaga wyjścia poza analizę formalną, należy połączyć hierarchizację elementów formalnych ze znaczeniem treści obrazu, sprawdzając spójność obydwu systemów. Zdaniem Witkiewicza najistotniejszy jest tu czynnik wiążący wszystkie elementy użyte w danej kompozycji, tak by tworzyły spójną całość, aby żaden z nich nie dysharmonizował układu *napięć kierunkowych* poszczególnych form. Do dyspozycji artysty są tu nie tylko formuły wzmocnionych i osłabionych kierunków napięć, ale i formuły mas nieruchomych, pozbawionych energii kierunku. Zadanie artysty stanowi takie rozplanowanie tych kierunków i mas, by tworzyły czytelny dla odbiorcy hierarchiczny układ form głównych i odnośników od nich właśnie. Rzecz w tym, by układ ten rozumieć jako „wielości danych form jako pewnej całości, pojmowanie wielości w jedność” (Witkiewicz, 1974: 37), by utrzymać narracje zgodności akcji: „sił i napięć rozgrywających się wewnątrz i na zewnątrz form oraz pomiędzy nimi. Należy uznać, że właśnie te działania zarządzają naszym widzeniem i postrzeganiem. To z ich pomocą artysta wyznacza kolejność postrzeganych elementów w dziele sztuki” (Władyka-Łuczak, 2018b: 50). Założenia te zgodne są z podaną przez Witkiewicza definicją kompozycji:

Kompozycją, czyli układem obrazu, nazywamy stosunki form składowych tego obrazu między sobą i stosunek ich wszystkich do formy obojętnej, nie wchodzącej w skład form wewnętrznych, tylko odgraniczającej obraz ten od reszty przedmiotów, czyli ramy (Witkiewicz, 1974: 32).

Metodologia badania formy przekazu wizualnego według Kandyńskiego

Wasył Kandyński wyróżnił dwa sposoby postrzegania i przeżywania wszelkich zjawisk: *zewnątrzny* i *wewnętrzny*. Pomiędzy obserwatorem i zjawiskiem postawił *niby-szybę*, utrudniającą „nawiązanie bezpośredniego, wewnętrznego kontaktu” (Kandyński, 1986: 12). Odsunięcie owej *niby-szyby*, osadzenie obserwatora w rzeczywistości zjawiska, oznacza odrzucenie *zewnątrznych* znaczeniowych pozorów sztuki przedmiotowej na rzecz dostrzegania *wewnętrznych aspektów* struktury dzieła sztuki. Obserwator zauważa, odczuwa rozgrywający się *wewnętrzny* dialog sił, kierunków i napięć tkwiących w kompozycyjnych układach form.

Aby poznać właściwą istotę dzieła sztuki, należy badać jego poszczególne elementy, wydzielić z niego podstawowe formy, by następnie poddać je szczegółowej analizie. Wyjaśnić tu należy, że według Kandyńskiego każda forma rysunkowa, malarska czy rzeźbiarska winna być rozpatrywana z dwóch punktów widzenia: 1) *zewnątrznego*, rozpatrującego znaczeniową formułę elementu dzieła sztuki (w niniejszym opracowaniu rozumianego jako kształt elementu), i 2) *wewnętrznego*, w którym istotne są *wewnętrzne napięcia*, ponieważ „rzeczywiście, nie zewnętrzne formy są materializacją malarskiej treści obrazu, ale zawarte w tych formach siły = napięcia” (Kandyński, 1986: 29).

Termin *napięcie* Kandyński definiuje następująco:

„Napięcie” jest to siła działająca wewnątrz elementu, będąca tylko pierwszym efektem powstającego „ruchu” – drugim jest „kierunek”, także określany przez „ruch”. Istotnym rezultatem ruchu jest powstanie elementów malarskich w postaci:

1. *napięcia,*
2. *kierunku* (Kandyński, 1986: 56).

W tym przypadku autor każe respektować przeniesienie praw fizyki działających w realnym świecie do świata sztuki. Elementy dzieła plastycznego wyposażone są w dwa rodzaje działających na nie *sił*: *wewnętrznych* i *zewnątrznych*.

Forma, w której dominują *siły koncentryczne*, pozostaje nieruchoma. Jednak gdy w jej bliskości zaistnieje dowolne zjawisko lub pojawi się dowolny element o innej, mocniejszej *sile*, *siły* pochodzące z zewnątrz przejmują kontrolę nad pierwotną – *wewnętrzną*, a wtedy pojawia się nowa wartość – *kierunek ruchu*.

Niestety, w *Punkcie i linii a płaszczyźnie* Kandyńskiego nie ma definicji *siły*, dlatego w niniejszej publikacji termin ten został podany za Rudolfem Arnheimem, który rozumie go jako *siłę postrzeżeniową*. Autor ten zauważa, że *siły* „istnieją realnie w obu dziedzinach egzystencji – to jest jako *siły psychologiczne* i jako *siły fizyczne*” (Arnheim, 2004: 33). Przypomina, że *siły postrzeżeniowe* nie istnieją w przedmiotach, na które patrzymy, fizycznie ich masy są nieruchome. „Na pewno nie ma ich w przedmiotach, na które patrzymy – w białym papierze z narysowanym kwadratem albo w krążku z ciemnego kartonu” (Arnheim, 2004: 34). A jednak dostrzegamy w nich początek i koniec kierunku ruchu w którąś ze stron. „Obserwator widzi przyciągania i odpychania we wzorach obrazowych jako nieodłączną właściwość samych postrzeganych przedmiotów. [Są one iluzoryczne, ale jak twierdzi autor – przyp. Z.W.-Ł.] tylko dla człowieka, który postanowi wykorzystać ich energię do napędzania maszyny. Postrzeżeniowo i artystycznie są one całkowicie realne” (Arnheim, 2004: 34–35). Na potrzeby ujednolicenia terminologii w dalszej części publikacji wyrażenie *siła postrzeżeniowa* zostało (za Kandyńskim) zastąpione wyrażeniem *siła kierunkowa*. Kolejnym ważnym terminem używanym przez Kandyńskiego jest wyrażenie „dźwięk”. Jak twierdził, istnieje powinowactwo pomiędzy środkami wyrazu w sztukach wizualnych i w sztukach muzycznych: „Gdyby dźwięki jakimś magicznym sposobem nagle znikły lub zamarty owe napięcia, żywe dzieło sztuki natychmiast stałoby się martwe. Wtedy każdy przypadkowy [nieznaczący – przyp. Z.W.-Ł.] zestaw jakichś form pretendowałby do dzieła sztuki. [Tymczasem – przyp. Z.W.-Ł.] treść dzieła sztuki znajduje swój wyraz w kompozycji, tj. wewnętrznie zorganizowanej sumie niezbędnych do jego powstania napięć” (Kandyński, 1986: 29). Tym samym dawał do zrozumienia, że wyrażenia *napięcie* oraz *dźwięk* są tożsame.

Kandyński nie podał jednak metody skalowania opisanych zjawisk, odwołując się do intuicyjnej zdolności odbiorcy dzieła plastycznego. Swoje wyjaśnienia oparł na przykładzie zaczerpniętym z życia codziennego. Otóż ulicę można postrzegać z dwóch perspektyw: z perspektywy biernego obserwatora

zamkniętego w pomieszczeniu oraz z perspektywy aktywnego uczestnika ruchu umieszczonego w jej rzeczywistości. Biernego obserwatora od aktywnego uczestnika dzieli granica wyznaczona przez szybę okienną. Jej przekroczenie, jak pisze, umożliwia pełen odbiór przestrzeni publicznej. Zagłębiając się „w ową rzeczywistość, uaktywniamy się w niej i przeżywamy jej pulsowanie wszystkimi zmysłami” (Kandyński, 1986: 12). Tak jak w ruchu ulicznym odnaleźć można zmieniające się natężenie i tempo pulsowania, w dziełach sztuki odnajdujemy zmieniające się *siły* i *napięcia* wywołane układem, grą „poziomych i pionowych kresek linii odchylających się na wszystkie strony w trakcie naszego poruszania się oraz plam barwnych skupiających się i rozsypanych, dźwięczących raz wysoko, raz znowu nisko” (Kandyński, 1986: 12).

Zdaniem Kandyńskiego badanie przestrzeni dzieła sztuki, zachodzących relacji pomiędzy *formami* i ich *elementami* należy rozpatrywać trójetapowo. Pierwszy etap to „staranna analiza poszczególnych zjawisk – izolowanie, [drugi – przyp. Z.W.-Ł.] badanie wzajemnego oddziaływania zjawisk na siebie – konfrontowanie, [trzeci – przyp. Z.W.-Ł.] wyciąganie wniosków ogólnych z obydwu wymienionych sposobów postępowania” (Kandyński, 1986: 17). Jak autor przyznaje, w rozprawie *Punkt i linia a płaszczyzna* ograniczył się zaledwie do dwóch pierwszych zadań badawczych, trzecie pozostawiając w zawieszeniu, zachowując pole dla artystów. Twórcy, za każdym razem komponując dzieło, są zmuszeni łączyć ze sobą *tkwiące napięcia* w poszczególnych (odizolowanych) elementach w całość kompozycyjną.

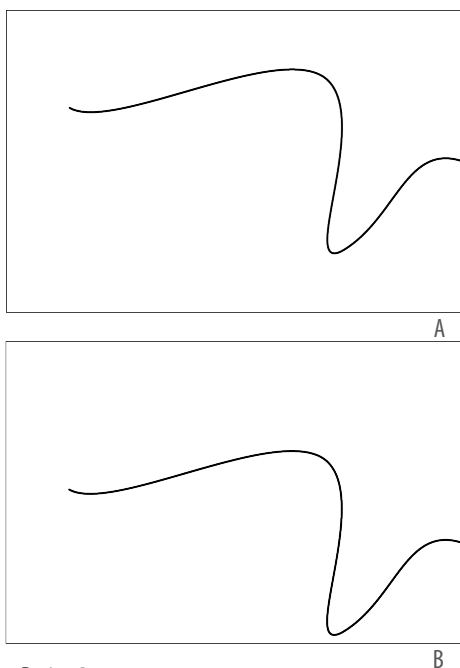
Kandyński podkreślił także, że każde dzieło sztuki jest wnikliwym wnioskowaniem z obu sposobów postępowania. Jeżeli „kompozycja nie jest niczym innym niż ściśle prawidłową organizacją żywych *sił*, zamkniętych wewnątrz elementów w postaci *napięć*” (Kandyński, 1986: 98), każde dzieło sztuki należy rozumieć jako analityczne studium przypadku organizacji owych *napięć* i *sił*. Każde przedstawienie jest odrębnym opracowaniem wizualnym. Ostatecznie definicję kompozycji sformułował następująco:

Kompozycja jest wewnątrz celowym podporządkowaniem poszczególnych elementów oraz budowy (konstrukcji) konkretnym celom malarstwu (Kandyński, 1986: 34).

Metodologia badania formy przekazu – wnioski

Podstawowym narzędziem, jakim dysponuje twórca układu przestrzeni, jest kompozycja, rozumiana jako zbiór *elementów*: brył, płaszczyzn, linii, punktów ułożonych tak, by oddziaływały na siebie i względem siebie.

Należy pamiętać, że nawet jeden element pojawiający się na płaszczyźnie rozpoczyna z nią dialog. Przykład podany na rysunku umieszczonym poniżej, prosty i oczywisty, stanowi próbę wytłumaczenia występujących zależności pomiędzy umieszczanymi liniami w przestrzeniach rysunku. Linie budują zależności, zakreślają płaszczyzny lub je dzielą. To właśnie tu tkwi ich istota. Niemożliwe jest, by w dowolnej technice przekazu wizualnego zaprezentować tylko jedną linię. Postawiona na płaszczyźnie będzie zawsze piątą linią (Władyka-Łuczak, 2018a: 89).

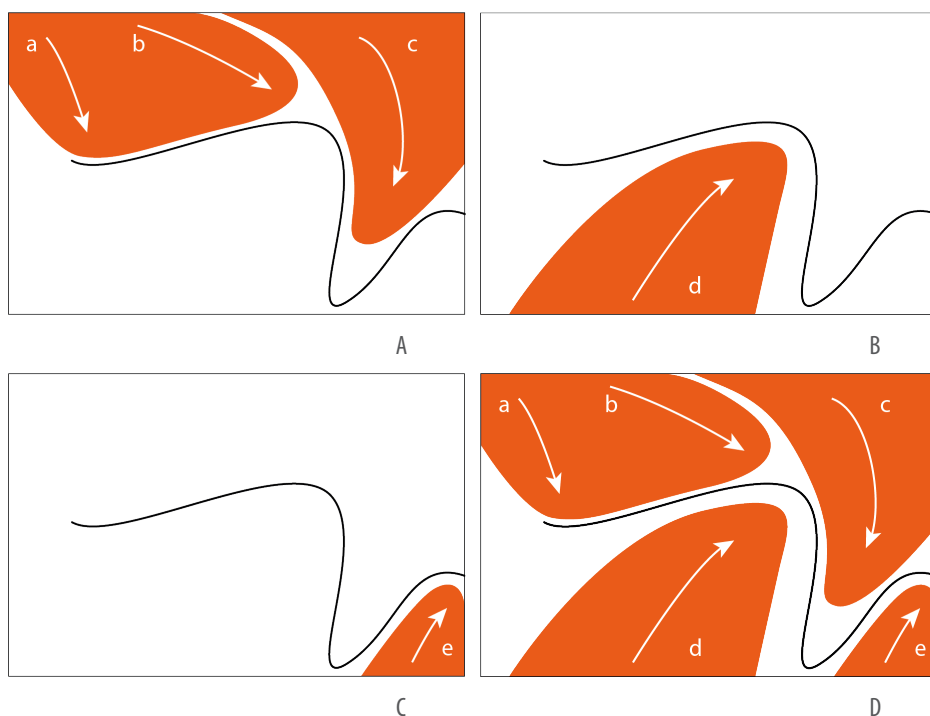


Rycina 2.
Linia na płaszczyźnie: A – przykład pierwszy,
B – przykład drugi
Źródło: Opracowanie własne

Linia narysowana na rycinie 2A dzieli płaszczyznę na dwie części: górną i dolną. Sytuacja ulegnie zmianie, gdy przesuniemy ją nieco do dolnej krawędzi kadru (ryc. 2B). Podział płaszczyzny stanie się wtedy mniej oczywisty. Płaszczyzna tym razem zostanie podzielona na trzy części: jedną górną i dwie dolne. Korzystając z teorii Witkiewicza traktującej o dynamice układu mas obrazu, odczytać można główne kursy *linii kierunkowych*. W interpretacji mogą pomóc kolejne rysunki, zaprezentowane na rycinie 3. Przedstawiona grafika ilustruje omawiane zagadnienie. Pomarańczowe plamy obejmują obszar aktywności *mas* decydujących

o kształcie linii. Ich forma oraz układ ujawniają kierunek naporu na linię, a białe strzałki pokazują kierunek działania.

Zaproponowana przez Witkiewicza metoda przeprowadzenia analizy kierunkowej dynamiki elementów dzieła sztuki opiera się na śledzeniu działań linii *kierunkowych* przypisanych danym *masom przestrzenno-kompozycyjnym*. Na rycinie *Schemat naporu mas kierunkowych na linię graficzną* (ryc. 3A) pokazany został mechanizm wpływu dwóch *mas kierunkowych* na kształt linii, oznaczonych literami: Aa, Ab oraz Ac. Pierwsza z nich jest odpowiedzialna za zarys początkowego odcinka. Strzałka oznaczona numerem Aa pokazuje kierunek siły nacisku, który zniekształca jej tor łagodnym wygięciem w dół. Następna strzałka (Ab) demonstruje kurs naporu *masy* na kolejny odcinek. Mocne uderzenie *linii kierunkowej*, oznaczonej symbolem Ac, zakrzywia linię, zmieniając jej bieg tak, że opada w dół aż do dolnej krawędzi kadru. Na ostateczną formę linii wpływ mają również *masy* znajdujące się w dolnej części obrazka. Energia działania *linii kierunkowej* dla *masy*, oznaczonej



Rycina 3.

Schemat naporu mas kierunkowych na linię graficzną. Ilustracyjna analiza przykładu linii z ryciny 2B

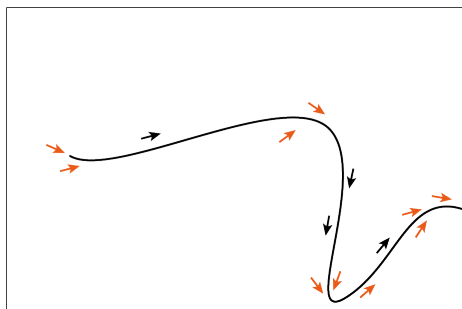
Źródło: Opracowanie własne

symbolem Bd, spełnia dwie funkcje. Z jednej strony odpowiada za wygięcie linii graficznej w górę po łuku, z drugiej zaś znacznie osłabia działanie górnych linii kierunkowych. Ostatni odcinek modeluje linia kierunkowa (Ce), która unosi ją do góry.

Na rycinie oznaczonej numerem 3D zilustrowano schemat działania wszystkich *mas kompozycyjnych* organizujących *napięcia kierunkowe* w tej grafice. Wyznaczone punkty kulminujące omawianych form kompozycyjnych tłumaczą przebieg linii graficznej wyrysowanej na rysunku z ryciny 2B. Pierwszy znaczący punkt stanowi wygięcie linii zarządzane przez trzy formy mas kierunkowych: dwie górne (Da, Db i Dc) oraz dolną, położoną z lewej strony kadru grafiki (Dd). Drugim znaczącym punktem staje się spotkanie mas przy kolejnym wygięciu linii (Dc i De). Naprzemiennność działania linii kierunkowych w podanym przykładzie wymusza falisty charakter linii graficznej.

Zasady kształtowania układów kompozycyjnych Kandyński widzi nieco odmiennie. Uważa, że za formułowanie układów kompozycyjnych odpowiedzialne są nie tylko kierunki naporu *mas* zewnętrznych działających na dany element obrazu, ale i dynamika *sił* oraz *napięć* tkwiących w tym obrazie.

Rozpatrując podany przykład linii graficznej na płaszczyźnie, należy odwołać się do istoty punktu i linii. Dla Kandyńskiego linia „jest śladem poruszającego się punktu” (Kandyński, 1986: 55). Pierwotnie punkt ma tendencję do porusza-



Rycina 4.
Schemat dynamiki linii. Ilustracyjna analiza
przykładu linii z ryciny 2B
Źródło: Opracowanie własne

nia się po prostym torze. A zatem aby punkt zmienił kierunek, konieczne jest pewne zdarzenie. Zdarzenie to stanowi ingerencja pochodzącej z zewnątrz jednorazowej siły lub wielu sił².

Na rycinie nr 4 zaprezentowano rozkład sił zewnętrznych oraz wewnętrznych rysujących sylwetę linii. Pomarańczowym kolorem wyróżniono strzałki symbolizujące uderzenia sił zewnętrznych, wpływających na

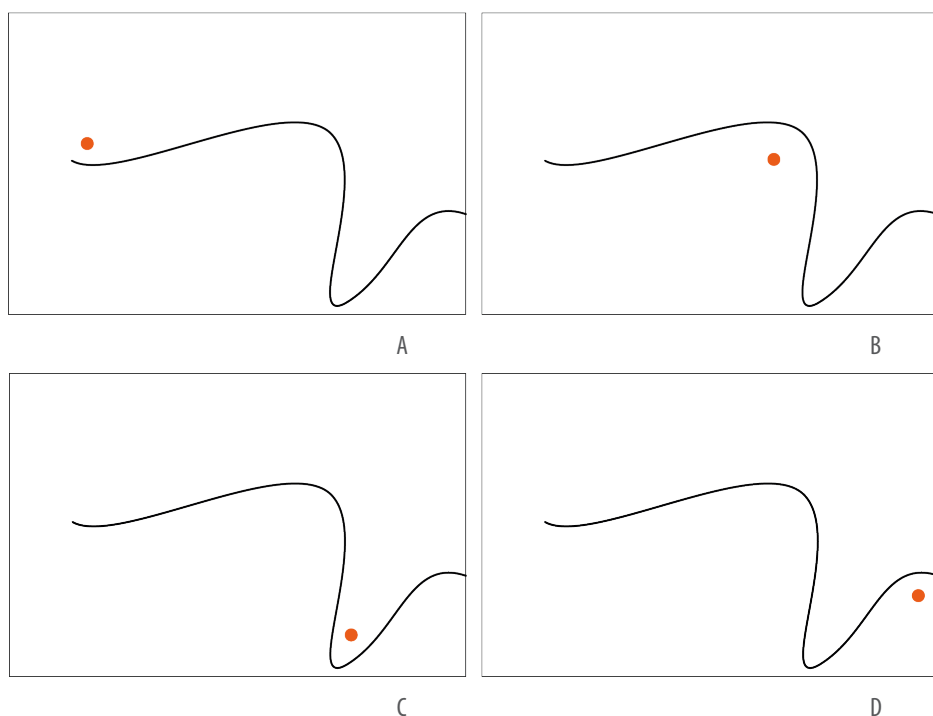
2 Zagadnienia związane z rysowaniem linii omówiono w dalszej części książki, w rozdziale zatytułowanym *Czym jest linia* (str. 39).

zmianę kierunku jej przebiegu, a czarnym naturalny bieg linii, podlegających prawom dynamik wewnętrznych napięć punktu.

Należy liczyć się z tym, że wstawienie kolejnego detalu do grafiki spowoduje przeorganizowanie jej kompozycji. Na rycinie numer 5 zilustrowano przykład takich zmian.

Pomarańczowy punkt (dodany w tej grafice), ze względu na swoją odrębność w stosunku do innych elementów, staje się obiektem o największej sile oddziaływania na widza. Zgodnie z teorią Kandyńskiego punkt to, z jednej strony, najzwięźlejsza forma kierująca swą energią do wewnątrz, a z drugiej – integralna część kompozycji pobudzająca sąsiednie elementy do nowych rozdań układów sił napięć.

Przyglądając się pierwszej grafice, widz dostrzega pomarańczowy punkt, zapewne jako pierwszy ze wszystkich umieszczonych na niej elementów, a następnie, za jego sprawą, widzi wewnętrzny wydźwięk linii. Analizując



Rycina 5.

Linia z punktem. Ilustracyjna analiza przykładu linii z ryciny 2B

Źródło: Opracowanie własne

grafikę, można dojść do następujących wniosków: pierwszy łuk linii zyskuje na dynamice, staje się sprężysty, rozedrgany. Linia przekazuje energię, punkt przestaje być martwy, przesuwa się wzdłuż linii w górę. Szczytowy fragment linii zatrzymuje punkt, od tego momentu zarówno on sam, jak i linia tracą na dynamicznym potencjale aktywności. Kolejne grafiki to całkiem nowe rozdania kompozycyjne, nowy rozkład sił dla występujących w nich punktów i linii. Dla drugiej, oznaczonej numerem 5B, najważniejszym miejscem jest górne wybrzuszenie linii – to tu koncentrują się najmocniej działające siły. Patrząc na grafikę, odnosi się wrażenie, że linia jest wypychana przez punkt do góry w prawą stronę. Należy zwrócić uwagę, że moc kierunku punktu została wyczerpana, linia stawia opór, resetując działającą siłę do zera. Trzeci rysunek to ilustracja bezwładnego spadania punktu. Kinytyka punktu deformuje linię. W porównaniu z poprzednimi przykładami linia bezwolnie poddaje się działaniu spadającego punktu. Ostatni przykład stanowi zderzenie dwóch sił. Sprężynuje cała linia, tworząc kierunek siły z lewej strony do punktu. Punkt przejmuje siłę linii, kierując się ku górze w lewą stronę, deformuje jej koniec.

W obrazie wszystko jest ruchome, nawet jeśli wydaje się inaczej – nie dlatego, że takie jest, lecz dlatego, że stan ten wymusza reszta rzeczy. Jeśli damy wiarę Kandyńskiemu, uświadomimy sobie, że każdy obraz lub jego fragment, każdy z jego elementów ma w sobie „rozmaite «ludzkie» właściwości” (Kandyński, 1986: 19). Punktem wyjścia są tu zdolności psychofizjologiczne odbioru i percepcji zapisu wrażeń wzrokowych.

Podobne stanowisko reprezentuje wielu badaczy związanych z szeroko pojętą nauką o wizualności. Według Mariana Wimmera:

Widzenie to bezustanny ruch oczu, budujący ciągle na nowo obraz świata. Na stereotyp widzenia składa się odczyt treści obrazu i przeskok na nowy, zwracający uwagę ośrodek obrazowy, na nowy „klucz widzenia”. [...] Ruch oka przygotowuje ruch ciała – widziany obraz działa jak sygnał ruchu dla wyobraźni i ciała. Sygnały przechodzą przez analizę, która określa, porównuje, wyławia dane dotyczące potrzeb życiowych z pamięci i skojarzeń (Wimmer, 2021: 281).

Wimmer odsyła tu do *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego, wyjaśniając w przypisie, że: „Książka zawiera obszerną analizę badającego ruchu oka i związku tego ruchu z psychologią spostrzegania” (Wimmer, 2021: 281).

Strzemiński wyraźnie rozgranicza dwa poziomy odbioru rzeczywistości przez człowieka. Pierwszy, nazwany przez niego *aparatem wzrokowym*, jest odpowiedzialny za odbiór i notację doznań wzrokowych. Poziom ten wiąże się z biologią widzenia. W drugim, określonym jako *świadomość wzrokowa*, dokonuje się interpretacja mechanicznie zapisanego obrazu przez oko. Pomimo dwutorowego rozwoju poziomów widzenia procesy te są od siebie zależne i bezustannie wpływają na siebie. Poziom pierwszy uzależniony „jest od powolnej ewolucji biologicznej i przypuszczalnie w ciągu długiego czasu pozostaje niezmiennie, o tyle druga narasta w ciągu historii” (Strzemiński, 2016: 55). Efektem owego rozwoju jest umiejętne postrzeganie przez człowieka rzeczywistości, która go otacza. Widząc, nie oczekujemy od siebie pełnego odczytania i rozpoznania wszystkich szczegółów środowiska, w którym w danej chwili jesteśmy. Poznajemy etapami – początkowo koncentrujemy wzrok i uwagę na tym, co najważniejsze, następnie kierujemy wzrok na kolejne elementy i przechodzimy przez następne etapy ich interpretacji, aż do osiągnięcia satysfakcji rozpoznania otoczenia lub zachodzących w nim zjawisk. Zdaniem Strzemińskiego nie mają racji ci artyści, którzy stosują perspektywę zbieżną, traktując ją jako prawidłową matrycę postrzegania rzeczywistości. Nie jest bowiem tak, że w procesie widzenia wyznaczamy jeden punkt koncentracji wzroku. W rzeczywistości wiedzę o otoczeniu zdobywamy na podstawie *rzeczywistego, ruchomego spojrzenia* (Strzemiński, 2016: 198–204). Fragmentaryczne postrzeganie, zainicjowane kilkoma spojrzeniami, zostaje zespolone na płaszczyźnie *świadomości wzrokowej*, czyli na poziomie interpretacji intelektualnej. W życiu codziennym punkty koncentracji spojrzeń wybieramy intuicyjnie. W sztuce proces ten przebiega w sposób zamierzony i rozplanowany. Artysta, pracując, tworzy mapę kolejności spojrzeń w ramach przestrzeni, którą dysponuje. Jest przewodnikiem po swoim dziele, to on decyduje, co widz zauważy w pierwszej kolejności, a co, jako następne.

Piotr Francuz w książce *Imagia. W kierunku neurokognitywnej teorii obrazu* przedstawił wyniki badań przebiegu ruchu gałek ocznych w trakcie oglądu wybranych obrazów malarskich. Zamierzeniem badacza było rozpoznanie

różnic oglądu przez respondentów obrazów o cechach estetycznych i nieestetycznych. Wykorzystał do tego okulograf, narzędzie rejestrujące ruch gałek ocznych. Za punkt wyjścia do analizy interesujących zagadnień Francuz uznał zapis trajektorii ruchu gałek ocznych, wyznaczonych przez okruczowe wskaźniki procesów umysłowych. Zaliczył do nich zdolność wyostrenia wzroku na wybranym fragmencie obrazu (fiksacje) oraz zdolność mimowolnego ruchu gałek ocznych podczas oglądania przedmiotu (sakkady) (z ang. *saccades*), skoncentrował się jednak na takich parametrach jak punkty miejsc oglądu, odległość pomiędzy nimi (amplituda sakkad) oraz czas poświęcony im przez respondentów. Pominął, bardzo ważny dla twórców przekazu wizualnego, aspekt kolejności widzenia poszczególnych fragmentów obrazów, czyli zagadnienia układów kompozycyjnych dzieł sztuki. Z treści książki wynika między innymi, że: „podczas swobodnego oglądania obrazów dłużej zatrzymujemy się przed tymi, które bardziej się nam podobają, ale sąd o nich wydajemy równie szybko, jak w odniesieniu do tych obrazów, którym podczas oglądania poświęcamy znacznie mniej uwagi” (Francuz, 2013: 301).

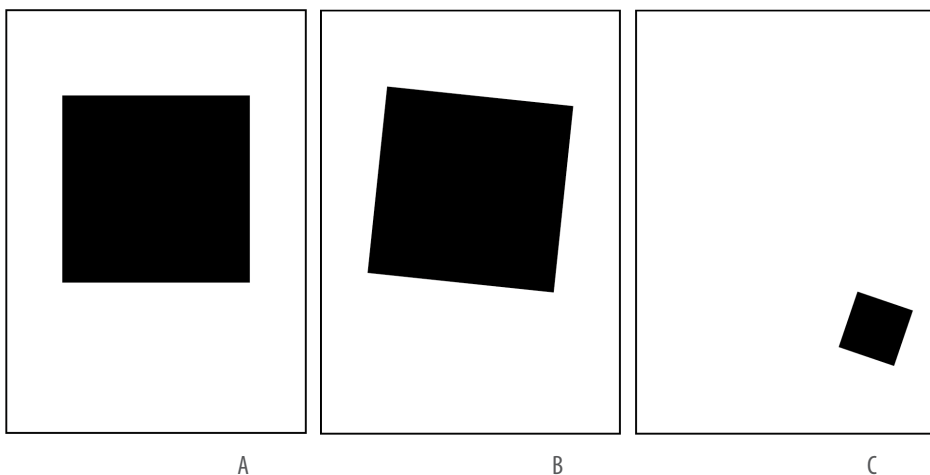
Twórców interesuje nie tylko czas, jaki odbiorcy poświęcają oglądaniu poszczególnego fragmentu jego dzieła, ale i (może przede wszystkim) strategia kolejności postrzegania owych fragmentów. Dzięki umiejętnemu zarządzaniu ruchem gałek ocznych odbiorcy tworzona jest ostateczna kompozycyjna matryca dzieła sztuki.

Każde dzieło sztuki, każdy komunikat wizualny budowany jest z oryginalnych, różniących się od siebie elementów. Każde i każdy z nich służy innym celom komunikacyjnym, dlatego na niepowodzenie skazane są poszukiwania uniwersalnego, jedynie prawidłowego układu kompozycyjnego. Kolejne podrozdziały tej książki służą udowodnieniu tej tezy.

Poniższe trzy przykłady złożone są z dwóch elementów: płaszczyzny (umownej kartki) oraz czarnego kwadratu. Parametry płaszczyzny we wszystkich wystąpieniach są stałe, zmienia się natomiast ułożenie i wielkość kwadratu.

Analiza przypadku

Na rycinie 6 (*Kwadrat na płaszczyźnie*) zaprezentowano trzy przykłady rozmieszczenia czarnych kwadratów na prostokątnej płaszczyźnie. Ich cechą wspólną stanowi jednakowy *kształt* oraz kolor¹. Wszystkie trzy położone są



Rycina 6.
Kwadrat na płaszczyźnie
Źródło: Opracowanie własne

1 Kolor elementów podczas analiz nie był brany pod uwagę.

na prostokątnej płaszczyźnie o takich samych proporcjach i identycznej powierzchni. Dwa pierwsze przykłady, 6A i 6B, to bliźniacze kwadraty, przy czym drugi z nich w stosunku do pierwszego jest obrócony o 6° . Kwadrat z trzeciej ryciny (w porównaniu z kwadratem z pierwszej) został znacznie pomniejszony, obrócony o 20° i przesunięty do prawego dolnego rogu płaszczyzny. Opisana zmienna położenia i skali kwadratu decyduje o wrażeniu dynamiki kompozycji i o jego *formie*.

Na ostateczny układ kompozycyjny komunikatu wizualnego ma wpływ wiele czynników. Należą do nich np. kadr (wielkość i proporcje) płaszczyzny oraz forma umieszczonych na niej elementów. Relacje pomiędzy nimi decydują o rodzaju kompozycji, sprawiają na przykład, że jedne są dynamiczne, inne zaś statyczne.

Granicę kompozycji wyznacza obszar aktywności pola widzenia obserwatora. Nauka wyjaśnia, że nie wszystko, co nas otacza, zostaje przez nas zauważone i zinterpretowane. Wiele zjawisk zostaje pominiętych.

Informacje docierające do zmysłów stanowią bowiem tylko materiał, z którego mózg „tki” kobierzec naszych wrażeń. Właściwy deseń powstaje dzięki temu, że mózg nieustannie interpretuje docierające do niego informacje w świetle dotychczasowej wiedzy oraz komponuje ze sobą wszystkie te elementy w taki sposób, by układały się w harmonijną całość (Grabowska, 2012: 171).

Piotr Francuz stwierdza: „Nie możemy jednocześnie widzieć wszystkiego, co dzieje się dookoła naszej głowy” (Francuz, 2013: 35). Chcąc rozpoznać całość danej sytuacji, winniśmy zmienić swoje położenie wobec niej – obejść, zmienić położenie głowy, skierować wzrok pod innym kątem. „Tę funkcję realizuje NEURONALNY SYSTEM KADROWANIA SCENY WIZUALNEJ, który kieruje ruchem gałek ocznych (a także ruchem głowy i całego ciała), fiksując osie widzenia na najbardziej interesujących częściach sceny wizualnej” (Francuz, 2013: 35).

Kadr ludzkiego pola widzenia podaje się w dwóch wariantach: dla pola jednoocznego i obuocznego. Dla pola jednoocznego kąt widzenia z góry wynosi 50° , z dołu – 70° , od strony nosowej – 60° , od skroniowej – 90° . Wartości nachyleń wylicza się od osi widzenia, gdy kieruje się wzrok w jeden punkt.

Pola widzenia oka lewego i prawego w znacznej części się pokrywają, osiągając pełnię ostrości widzenia o kącie wierzchołkowym 1° . Ograniczoną ostrość pola środkowego, w której dostrzegany jest ruch oraz silny kontrast, wyznacza kąt o wartości 40° . Peryferyjna ostrość widzenia, tzw. zarysowująca pole okalające, wynosi od 70° do 140° (Mączyńska-Frydryszek, Jaskólska-Klaus, Maruszewski, 1991: 118–121).

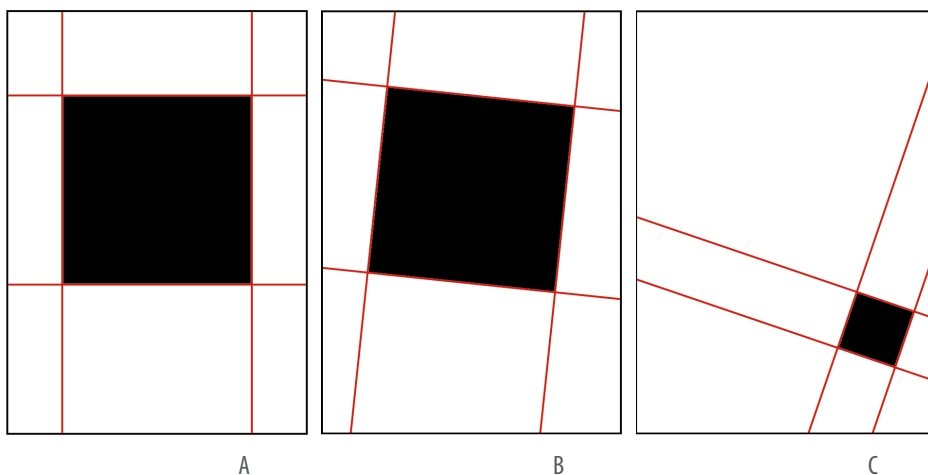
Agata Mączyńska-Frydryszek, Małgorzata Jaskólska-Klaus i Tomasz Maruszewski, autorzy *Psychofizjologii widzenia*, zwracają uwagę na fakt, że dzięki instynktownej zdolności centralnego ustawienia wzroku wobec obserwowanego przedmiotu stabilizujemy pole widzenia, osiągając żądany obszar ostrości widzenia. Artyści, twórcy komunikatów wizualnych, znając te zasady, komponują dzieła tak, aby właściwy obiekt, zgodny z założeniami, domknąć w wyznaczonych przez siebie ramach. Obszary te zwykle nie pokrywają się z *neuronalnym systemem kadrowania sceny wizualnej*, są albo zbyt małe, albo zbyt wielkie (Mączyńska-Frydryszek, Jaskólska-Klaus, Maruszewski, 1991: 118–121).

Francuz zauważa, że dysponujemy umiejętnością izolowania wybranych obrazów od kontekstów ogólnych scen wizualnych, ponieważ: „Oglądanie obrazu wymaga ignorowania tego, co znajduje się poza jego granicami, zwłaszcza gdy naturalny zakres pola widzenia obejmuje również tę przestrzeń. Barwa czy faktura ściany, na której wisi obraz, nie należą do niego” (Francuz, 2013: 35). Umiejętność tę określa mianem NEURONALNEGO SYSTEMU ANALIZY ZAWARTOŚCI OBRAZU. Wyznaczenie granicy to nie tylko izolacja obszarów postrzegania i pojmowania zawartych w nich treści, ale również punkt wyjścia dla kompozycyjnych rozwiązań stosowanych środków wyrazu, w tym kształtów i wynikających z nich form.

Zaproponowane w niniejszym opracowaniu przykłady grafik można także uznać za dowód słuszności wniosków Francuza. Mnogość elementów umieszczonych na stronach niniejszej publikacji (która w sposób naturalny stanowi ramę dla wszystkich umieszczonych w niej elementów) nie utrudnia odizolowania wybranego rysunku od pozostałych. Zatem nie tylko barwa i kolor ściany (z przykładu podanego przez Francuza) nie są częścią obrazu, ale również wszelkie elementy strony publikacji (z przykładu niniejszej publikacji) nie łączą się z umieszczoną na niej fotografią czy ilustracją.

Podobnych przykładów, nie zawsze związanych ze sztuką czy inną formą komunikacji wizualnej, można podać wiele. Powyższa zasada działa także w drugą stronę, intuicyjnego łączenia wybranych elementów w całość, dzięki której wybrany kwadrat, np. z ryciny 6, nie jest postrzegany jako odrębny komunikat wizualny, lecz jako część grafiki.

Analiza dzieła sztuki jest niczym innym niż identyfikacją poszczególnych przynależnych do niego elementów oraz badaniem ich wzajemnego na siebie wpływu. Prawidłowe jej wykonanie należy rozpocząć od wyznaczenia wizualnie aktywnych przestrzeni. Na rycinie 7 zaprezentowano podział grafik na takie właśnie obszary. Widoczne na niej linie pomocnicze, oznaczone kolorem czerwonym, zostały wyrysowane na podstawie boków figur kwadratów. Zakreślone za ich pomocą płaszczyzny należy traktować jako pełnoprawne figury uczestniczące w budowaniu dynamiki kompozycji.



Rycina 7.

Kwadrat na płaszczyźnie. Wstępna analiza podziału płaszczyzn grafik

Źródło: Opracowanie własne

Jost Hochuli pisał, że „wszystkie figury dwuwymiarowe, które postrzegane są przez nasze oko, [...] podlegają zasadom optyki. Stąd wiarygodnym narzędziem oceny ich właściwości formalnych nie są instrumenty pomiarowe, lecz jedynie zdrowe ludzkie oko” (Hochuli, 2009: 18). Jest to narzędzie wiarygodne, mimo że otrzymane wyniki są oparte na dużym stopniu ogólności odczytu. Jak każde narzędzie służące do pomiaru wymaga ustalenia jednostek miary. W tym przypadku opieramy się na doświadczeniach.

Są to doświadczenia indywidualne. Jeżeli zaliczamy jakieś figury czy ich układy do grona dynamicznych, odwołujemy się do własnej wrażliwości odbioru tego, co spostrzegamy. Odnosimy się do dwóch słabo mierzalnych umiejętności: odbioru i oceny tego, co widzimy. Nie oznacza to jednak, że nie znamy i nie rozumiemy zasad tworzenia struktury kompozycyjnej danego przekazu wizualnego, że nie potrafimy obiektów zestawić ze sobą tak, aby wydobyć z nich formuły *form*, by zyskały na statyce lub dynamice. Kłopotliwość sytuacji wzmacnia fakt, że spośród wszystkich dostępnych komunikatów wizualnych nie jest możliwe wskazanie skrajnego wzorca kompozycji statycznej czy dynamicznej. Dysponujemy jedynie przykładami, zbliżonymi do jednego rodzaju kompozycji.

Kompozycję statyczną można zdefiniować jako zestaw elementów zamkniętych w kadrze płaszczyzny lub przestrzeni, których oddziaływanie względem siebie jest zrównoważone. Kompozycja statyczna określa spokój, wskazuje na trwałość i niezmienność. Kompozycja dynamiczna to zestaw elementów kadru płaszczyzny lub przestrzeni wzajemnie na siebie oddziałujących, o nierównym układzie sił. Kompozycja dynamiczna określa ruch, pęd, oddaje niepokój, zmienność.

Rygorom kompozycji statycznej na rycinach 6 oraz 7 podporządkowana jest grafika oznaczona literą A. Za utrzymanie tych zasad odpowiada pełna symetria utrzymana w osi pionowej oraz równolegle rozmieszczone linie obrysu boków kwadratu w stosunku do kadru płaszczyzny. Wszystkie elementy grafiki podporządkowane są formie prostokątnej, żaden z nich nie wnosi innych wartości niż pion czy poziom. Stosunek obszarów pól tła do pola kwadratu jest zrównoważony. W omawianym przypadku nie mamy do czynienia z przewagą ciężaru optycznego żadnego z nich.

Nieco odmienna jest sytuacja na rycinach 6 i 7 oznaczona literą B. Obrócony kształt kwadratu dynamizuje kompozycję, narzuca wrażenie ruchu skierowanego w prawą stronę. Decydują o tym dominanty ukośnych linii budowy kształtu obiektu. Do kompozycji wprowadzone zostały formy płaszczyzn o sylwecie sprzecznej z sylwetą płaszczyzny, na której się znajdują.

Trzeci przykład (ryc. 6C, 7C) jest najbardziej dynamiczny. Za jego formę odpowiadają nie tylko ukośne linie przedłużeń jego boków, ale i kontrastowy podział płaszczyzny w układzie ukośnym. Kompozycję tworzą elementy,

a ich sylwety nie pokrywają się z pionowym układem płaszczyzny, na której są umieszczone.

Zdaniem Adriana Frutigera, autora książki *Człowiek i jego znaki*: „W przeciwieństwie do pewności i precyzji, które cechują linię pionową, wobec skosu człowiek ma poczucie niebudzącej zaufania niepewności, rezonansu” (Frutiger, 2010: 23), a te odczucia zwykle kojarzą się z dynamiką ruchu. Pion podlega ruchowi, pion to wszystko, co spada i wzlatuje. Pion jest aktywnym elementem, symbolem deszczu, pioruna, promienia słonecznego, a także „symbolem żyjącej istoty rosnącej ku górze” (Frutiger, 2010: 23). Poziom to spokój, miejsce, w którym mieści się wszystko, co znajome, wszystko to, co mierzalne i trwałe.

Poziom jest dany, pion zaś jest „do wykonania”. Człowiek przyzwyczajony jest do porównania swojej aktywności z biernością. W tym sensie pion egzystuje jedynie w zestawieniu z danym mu poziomem (Frutiger, 2010: 23).

Przełożenie opisanych zjawisk na odbiór wpisanych w kompozycję *form* wydaje się oczywiste, zgodne z intuicyjnymi odruchami zakorzenionymi w ludzkiej podświadomości. Naturalne zdaje się przełożenie tego, na co natknęliśmy się w naturze, z czym spotkaliśmy się w życiu, na formułę wypowiedzi wizualnej. Oczywiście nie chodzi tu o treści literackie, lecz o doświadczenie zdobyte wobec zastanych sytuacji wtedy, gdy człowiek ma do czynienia z tym, co duże – małe, otwarte – zamknięte, stateczne – dynamiczne itp., z tym, co wywołuje u niego pozytywne reakcje, jak np. radość, spokój, czy negatywne, jak strach, lęk, niepokój. Ważne, by odnaleźć w formach to, co ukrywa podświadomość. Na podstawie tych założeń w kompozycjach przekazu wizualnego uprawomocniają się skojarzenia ze statyką i dynamiką zastosowanych *kształtów i form*.

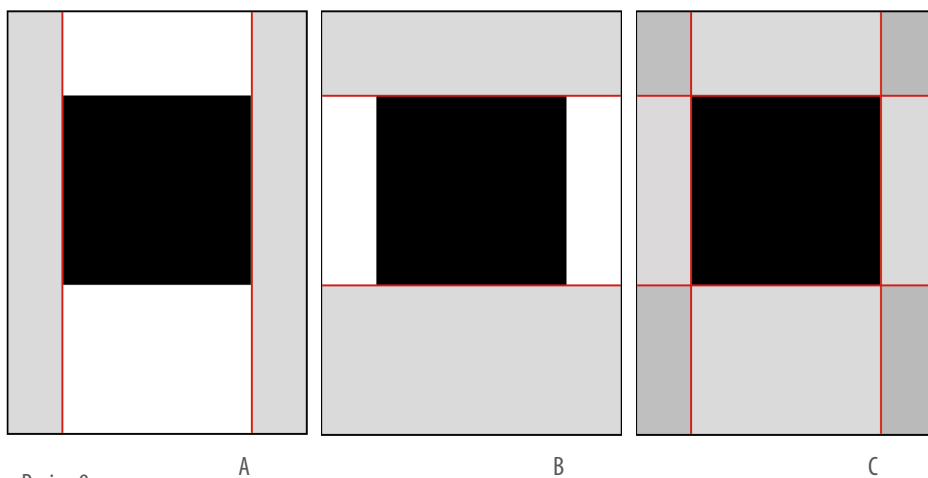
Psychologia wyjaśnia, w jaki sposób ludzki umysł dopełnia wrażeniowe formy i przestrzenie, aby dopasować je do już istniejących.

Wizualizacja jest procesem aktywizowania doświadczeń zmysłowych (percepcyjnych) i emocjonalnych w celu wykorzystania zgromadzonych zasobów psychicznych dla przyszłych planów i ich realizacji (Paul-Cavallier, 1994: 62)

Uczestnicząc w jakiejś sytuacji (w tym odbierając komunikat wizualny), aktywizujemy psychiczne zasoby do jej odbioru, a następnie interpretacji. Dla psychologów oczywiste jest, że spośród dostępnych bodźców uświadamia się tylko te, na których w sposób wystarczający koncentruje się uwagę (Kalat, 2011: 219–223). Proces ten wymaga zastanowienia, wytworzenia odpowiednich (pewnych) warunków tak, by odkodować całość zawartych w komunikacie wizualnym elementów na podstawie tego, co zauważone spontanicznie. Ma w tym pomóc zaproponowana metoda analizy struktury kompozycji. Ostateczne cele to: 1) identyfikacja elementów składowych komunikatu wizualnego, 2) wyznaczenie hierarchii występowania, 3) wyznaczenie pełniomych funkcji kompozycyjnych, ustalenie ról aktywizacji percepcji i odbioru komunikatu wizualnego.

Przykład/układ pierwszy

Do analizy grafiki oznaczonej na rycinie 6 literą A przygotowano schemat podziału płaszczyzny jej kadru na wizualnie aktywne obszary (ryc. 8). Oznaczony symbolem 8A przedstawia pionowy podział, symbolem 8B – poziomy, symbolem 8C – sumę pionowego i poziomego podziału, czyli nałożone na siebie wyniki poprzednich rysunków. Aktywne pola wyróżniono szarym kolorem.



Rycina 8.

Kwadrat na płaszczyźnie. Analiza podziału płaszczyzny – przykład pierwszy:

A. Układ pionowy, B. Układ poziomy, C. Układ pionowy i poziomy

Źródło: Opracowanie własne

I	II	III
IV	V	VI
VII	VIII	IX

Rycina 9. Podział kadru grafiki na wizualnie aktywne obszary
Źródło: Opracowanie własne

Na ilustracji 9 nałożono numeryczne oznaczenia kolejnych pól wynikających z podziału płaszczyzny kadru przestrzeni, na której znajduje się kwadrat. Wyznaczona kolejność pełni funkcję informacyjną, ułatwiając orientację w opisach analiz.

Kwadrat z ryciny 6 dzieli płaszczyznę na dziewięć prostokątów. Numerem V (wyróżnionym czerwonym kolorem) oznaczono obszar zajęty przez główny obiekt grafiki, czyli właśnie kwadrat, numerami I, IV, VII oraz III, VI, IX pionowe pasy płaszczyzn i numerami I, II, III, jak i VII, VIII, IX – poziome.

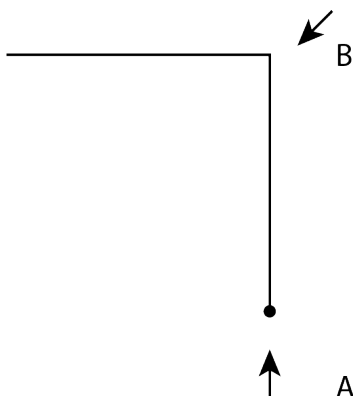
Wasył Kandyński w rozprawie zatytułowanej *Punkt i linia a płaszczyzna* linie obrysu kwadratu określa mianem podstawowych linii prostych. O poziomej pisze, że jest:

Najprostszą formą linii prostej, [która w – przyp. Z.W.-Ł.] ludzkiej wyobraźni odpowiada [...] linii lub płaszczyźnie, na której człowiek stoi lub porusza się. Linia pozioma jest więc chłodną [z powodu pewnej pasywności – przyp. Z.W.-Ł.], dźwigającą podstawą, która może być płasko przedłużona w obu kierunkach” (Kandyński, 1986: 57).

Linii pionowej wyznacza odmienną rolę – jako *aktywny wymiar wysokości* ma wprowadzać ciepły wymiar temperatur do przekazu wizualnego, zachowując jednocześnie zdolność przedłużania się w obu kierunkach. Trzeci, ostatni typ linii, wliczanych przez Kandyńskiego do podstawowych, to przekątne. Z racji swojego położenia przejmują one cechy prostych poziomych i pionowych linii o mieszanym stopniu temperatur i równomiernym rozłożeniu sił naporu na kwadrat.

Zgodnie z teorią Kandyńskiego formę kwadratu budują cztery linie tamne pod kątem prostym. Na rycinie 10 wyjaśniono działanie zewnętrznych sił wpływających na kształt linii. Pierwotnie każda linia jest prosta, jej bieg ulega zmianie dopiero na skutek uderzenia zewnętrznej jednej lub wielu sił. Natężenie

oraz kierunek owej *siły* to parametry decydujące o ostatecznej formie linii. W tym przypadku znaczące są dwa uderzenia zmieniające linię prostą w linię łamaną: „W swej najprostszej formie linia łamana składa się z dwóch odcinków i jest rezultatem nacisku dwóch sił, które po jednorazowym uderzeniu przerwały swe działanie” (Kandyński, 1986: 70).



Rycina 10.

Schemat rozłożenia działających sił na linię

Źródło: na podstawie rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej *Punkt i linia a płaszczyzna* (Kandyński, 1986: 70);

Przyjmując powyższą zasadę, należy uznać, że na każdy narożnik kwadratu jednocześnie działają siły o dwóch kierunkach: jedna (ryc. 10, punkt A) – utrzymująca dynamikę pierwotnego kierunku linii oraz druga (ryc. 10, punkt B) – wyznaczająca nowy tor. Każdy bok kwadratu wyzwała zauważalne siły wizualne działające w dwóch kierunkach: w przypadku pionowych – w górę i w dół, w przypadku poziomych – w lewą i prawą stronę. Dodatkowo każdy róg figury powstaje na skutek siły działającej z zewnątrz. Cechą wyróżniającą omawianą figurę spośród innych jest jednakowo równomierne rozłożenie działających na nią sił wewnętrznych i zewnętrznych. Jakikolwiek odstępstwo od tej reguły wyklucza ją z grona zbioru figur kwadratowych.

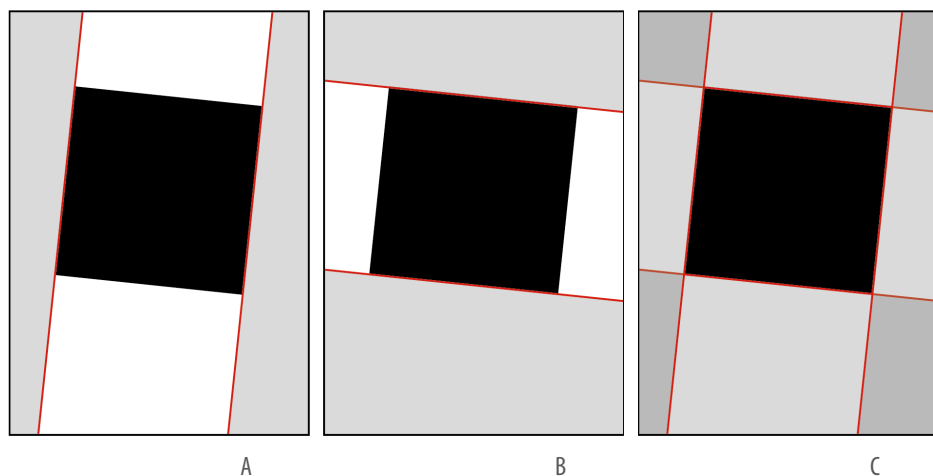
Analizując relację wpływu poszczególnych płaszczyzn na wartość dynamiki rysunku, za punkt wyjścia należy przyjąć podział na pasy pionowe (ryc. 8A, ryc. 9: I, IV, VII) i poziome (ryc. 8B, ryc. 9: III, VI, IX). Płaszczyzny te powstają w efekcie potencjału dynamicznego zawartego w przypisanych im siłach działających w figurze kwadratu w układach kierunków góra–dół oraz prawo–lewo.

Kluczowe jest tu zjawisko wizualnej deformacji proporcji płaszczyzny kadru grafiki. Zarysowane prostokąty z przykładu 8A wizualnie ją wydłużają, natomiast z przykładu 8B – poszerzają. Efekt ten związany jest z wizualnym wzmocnieniem pionowych i poziomych kierunków uderzenia sił wskazanych przez Kandyńskiego jako budujących figurę kwadratu. Nałożone na siebie tworzą cztery aktywne pola (ryc. 9: I, III, VII, IX), zyskujące na aktywności i skutecznie wstrzymujące dynamikę pionowych oraz poziomych pasów. Ich powierzchnia pokrywa się z obszarem działania zewnętrznych sił odpowiedzialnych za łamanie linii podstawowych. Warto tu wskazać zgodność ich działania z potencjałem dynamicznym przekątnych kwadratu. Łamiące linie prostą zewnętrzne uderzenia skierowane do środka kwadratu, utrzymując kierunek naporu, łączą się w dwóch przeciwstawnych sobie punktach. Jednocześnie jednakowy nacisk zestawionych ze sobą *sił kierunkowych* odnajduje środkowy punkt kwadratu, w którym dochodzi do ich neutralizacji.

Zjawisko to dobrze widoczne jest na rycinie 8C. W przykładzie tym proporcje płaszczyzny zostały przywrócone do pierwotnego stanu. Dynamikę, o której była mowa w przypadku wyodrębnionych pasów pionowych i poziomych, definitywnie likwidują cztery narożne prostokąty. To one odgrywają decydującą rolę. Powstając w wyniku nałożenia na siebie płaszczyzn podstawowych, znoszą ich dynamiczny potencjał. Warto odnotować, że sąsiadujące płaszczyzny (9: II, VI, VIII, IV) ze środkową (9: V), na której umieszczony został kwadrat płaszczyzny, nie odgrywają znaczącej roli w odbiorze dynamiki.

Przykład/układ drugi

Do analizy kompozycji oznaczonej numerem 6B, na rycinie *Kwadrat na płaszczyźnie*, zastosowana została analogiczna metoda badania wizualnego oddziaływania układu dynamiki kompozycji za pomocą wyznaczonych linii przez kształt obiektu. Zakreślone w ten sposób płaszczyzny, później obrysowane i wypełnione, ukazują przebieg wyznaczonego kierunku działających *sił* dynamiki poszczególnych elementów grafiki.



Rycina 11.

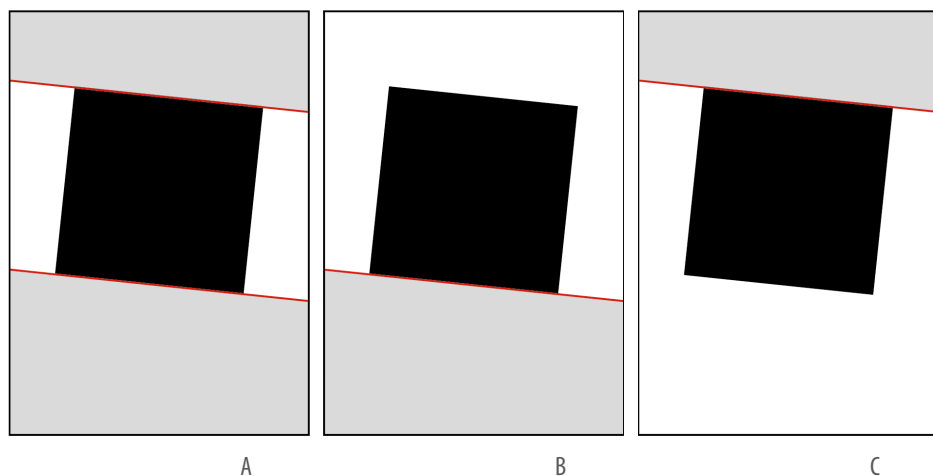
Kwadrat na płaszczyźnie. Analiza podziału płaszczyzn – przykład drugi:

A. Układ pionowy, B. Układ poziomy, C. Układ pionowy i poziomy

Źródło: Opracowanie własne

Rozpatrywany przykład należy także analizować, uwzględniając podział na dziewięć wizualnie aktywnych pól płaszczyzn. Również w tym przypadku decydującą rolę odgrywa podział kadru grafiki w pionie i poziomie (ryc. 11A, B). Układ pionowy, wyznaczony ukosami, tworzy wizualny tor, po którym przebiega dynamika ruchu obiektu – kwadratu. W podanym przykładzie (ryc. 11A) ruch ten jest umiarkowany. Patrząc na rycinę, nie odnotowujemy wyraźnej tendencji ruchu obiektu w górę lub w dół. Odpowiedzialne za to są klinowe powierzchnie umieszczone w lewym górnym rogu oraz w prawym dolnym. To one zatrzymują przypisane nam intuicyjne postrzeganie dynamiki ruchu w górę lub w dół. Zupełnie inną sytuację obserwujemy w układzie poziomym (ryc. 11B). Rozmieszczone płaszczyzny zyskują na aktywności nie tylko z tytułu zastosowanych linii ukośnych, ale i asymetrycznego podziału płaszczyzny na węższą górę oraz szerszy dół.

Patrząc na rycinę 12B, ulegamy wrażeniu *spychania* kwadratu w dolną część płaszczyzny. Doświadczenie zaczerpnięte z życia sugeruje, że obiekt zsuwający się z równi pochytej winien wydostać się poza kadr płaszczyzny. W przypadku analizowanej grafiki sytuacja ta nie ma jednak miejsca. Ruch przesuwającego się kwadratu zatrzymują skutecznie pionowe płaszczyzny pokazane na kolejnych grafikach (ryc. 13A, B, C). Ulegamy wrażeniu, że kwadrat przesuwający się po dolnej płaszczyźnie (ryc. 12B) ma do pokonania dłuższą drogę niż ten



Rycina 12.

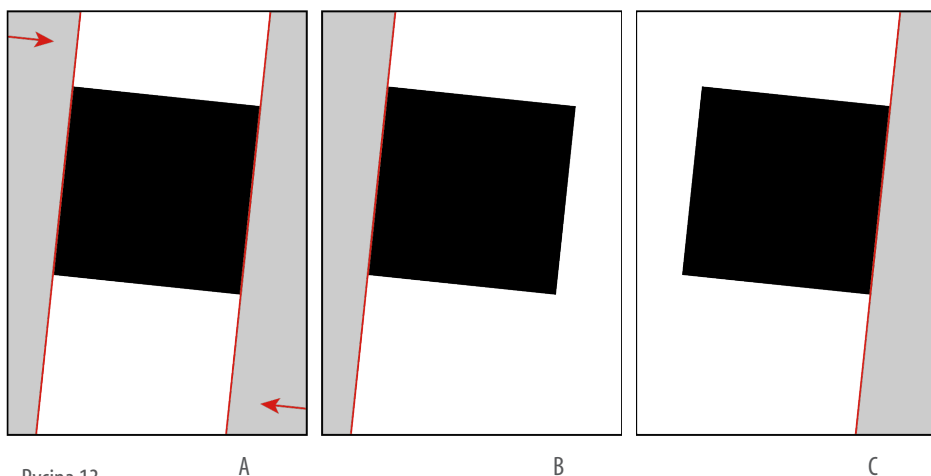
Analiza poziomego podziału płaszczyzn – przykład drugi

Źródło: Opracowanie własne

na górnej płaszczyźnie (ryc. 12C). Odpowiada za to organizacja przestrzeni wokół kwadratu, czyli pomiędzy odpowiednim wierzchołkiem kwadratu a krawędzią kadru grafiki. Na kwadrat działają *siły* skierowane z prawej strony w lewą. Im większa odległość pomiędzy boki kwadratu a krawędzią kadru, tym *siły* te są bardziej skupione, a im mniejsza, tym bardziej rozproszone. Tłumaczy to różnicę w odbiorze mocy nacisku – skuteczniejsze działanie *skupionych sił* i słabsze *rozproszonych sił*. Należy również zwrócić uwagę na rolę, jaką pełnią płaszczyzny oznaczone na rycinach białym kolorem. Zadaniem tej z prawej strony jest zatrzymanie *naporu sił*, narzucanych przez figurę czworoboku (ryc. 11B), a tej po lewej stronie – wytworzenie *naporu sił*, rozpychających ten czworobok.

Rycina 13 składa się z trzech poglądowych ilustracji. Na pierwszej z nich (ryc. 13A) przedstawiono poglądowy rysunek podziału pionowych płaszczyzn kadru. Na drugiej (ryc. 13B) ujęto jedynie prawy pas, a na trzeciej lewy (ryc. 13C). Ukazane schematy stanowią ilustrację *mocy* i skuteczności działających *sił* wewnątrz prezentowanej kompozycji powstałych w efekcie podziału płaszczyzn przez umieszczony w kadrze obiekt – kwadrat. Czerwone strzałki na pierwszej rycinie pokazują kierunek *naporu* płaszczyzn na kwadrat.

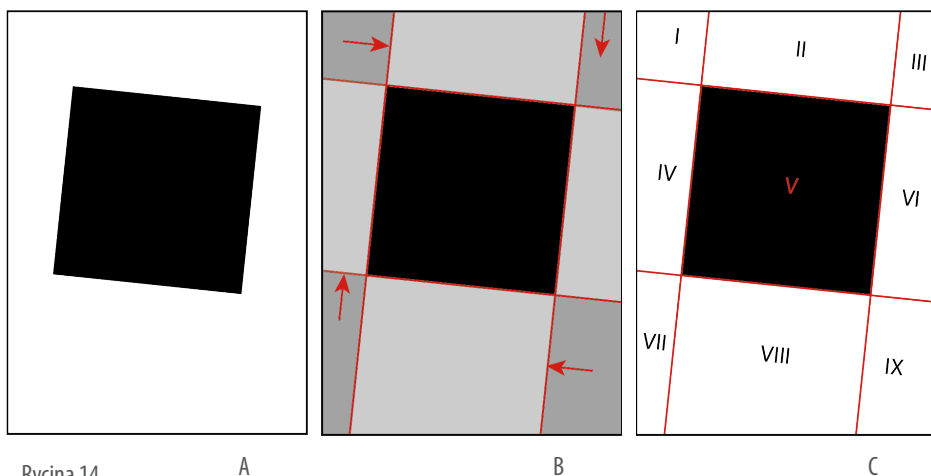
Warto zwrócić uwagę na wizualną różnicę w odbiorze płaszczyzn oznaczonych szarym kolorem z rycin 13B i 13C. Płaszczyzna położona po lewej stronie kwadratu sprawia wrażenie obdarzonej silniejszym potencjałem dynamiki



Rycina 13.
Analiza pionowego podziału płaszczyzn – przykład drugi
Źródło: Opracowanie własne

ruchu niż ta po prawej stronie. Z geometrycznego punktu widzenia obie mają ten sam kształt i tę samą powierzchnię. Omawiane czworoboki składają się z dwóch krótszych i dwóch dłuższych par boków. Krótsze, równoległe, są różnej długości, natomiast dłuższe, o różnym kącie nachylenia, mają jednakową długość. Odmienne jest ich położenie w stosunku do płaszczyzny kadru, zaś w stosunku do siebie są obrócone o 180° .

Relacje zachodzące pomiędzy poszczególnymi płaszczyznami ujawnia kolejny przykład. Na rycinie 14A zaprezentowano oryginalną grafikę, na rycinie

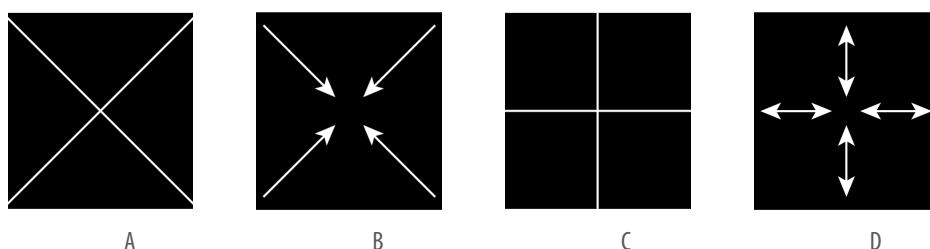


Rycina 14.
Analiza podziału płaszczyzn – przykład drugi:
A. Kwadrat na płaszczyźnie, B. Układ pionowy i poziomy, C. Podział kadru grafiki na wizualnie aktywne obszary
Źródło: Opracowanie własne

14B – podział na aktywne pola kompozycji, a na rycinie 14C – pomocniczą tablicę numeryczną.

Podobnie jak w grafice z ryciny 9 również tutaj (ryc. 14C) kwadrat dzieli kompozycję na dziewięć płaszczyzn. Podstawowa z nich, oznaczona rzymską cyfrą V, zajmuje powierzchnię czarnego kwadratu. Pozostałe są wynikiem podziału wyznaczonego przez boki kwadratu. Cyframi I, III, IX, VII oznaczono te, które powstały w wyniku nachodzenia na siebie pionowych i poziomych pasów. Podobieństwo odnaleźć można także w kluczowych punktach decydujących o dynamice całej kompozycji. Czerwone strzałki na rycinie 14B pokazują kierunek nacisku *sił*. Pola znajdujące się pomiędzy tymi punktami przejmują kurs narzucony przez kierunek działań *sił* poprzedzającego je pola, zachowując zgodność z kierunkiem strzałek. Dla płaszczyzny II jest to kierunek wyznaczony przez płaszczyznę I, dla płaszczyzny VI przez III, dla płaszczyzny VIII przez IX, dla płaszczyzny IV przez VII.

Zdaniem Frutigera kwadrat w znaczący sposób oddziela się od powierzchni tła (Frutiger, 2010: 29–30). Regułę tę potwierdza przeprowadzona analiza. Kwadrat, będący integralną częścią grafiki, odpowiadając za podział płaszczyzny, w którą został wpisany, jednocześnie jako figura zamknięta ma własny wydźwięk wewnętrznych układów *sił* dynamicznych. Strukturę jego budowy określają zasady geometryczne: kwadrat jest wielokątem foremnym o jednakowej długości boków umieszczonych względem siebie pod kątem prostym. Figurę dzielą cztery osie symetrii: dwie przekątne i dwie proste symetralne względem boków. Punkt przecięcia osi wyznacza środek kwadratu (ryc. 15).



Rycina 15.

Podział kwadratu na pola aktywności wizualnej:

A. Po przekątnych, B. Układ *sił ściągających* w wyniku podziału kwadratu po przekątnych,

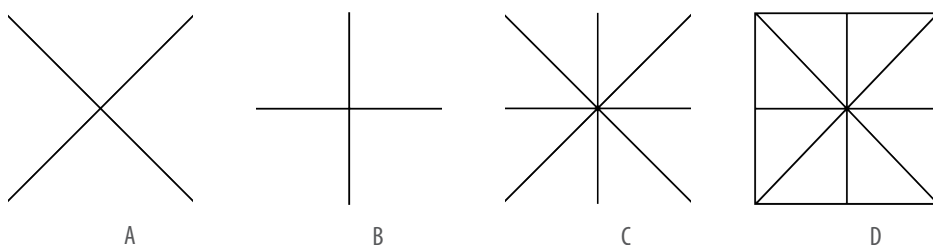
C. W wyniku podziału wyznaczonego osią pionową i poziomą, D. Układ *sił rozprężających* w wyniku podziału wyznaczonego osią pionową i poziomą

Źródło: Opracowanie własne

Wyznaczenie linii po przekątnych dzieli kwadrat na cztery trójkąty (ryc. 15A). Zgodnie z wizualną specyfiką klinów *siły kierunkowe* wskazują punkt centralny figury (ryc. 15B). W tym miejscu wzrok ludzki zostaje zatrzymany. Opisany podział wzmacnia zamknięty charakter figury kwadratu. Ten rodzaj *sił*, ze względu na kierunek działania *sił* do wewnątrz figury, będzie definiowany jako *siła ściągająca* (15B).

Wyznaczenie linii prostych symetralnych względem boków kwadratu dzieli ten kwadrat na cztery mniejsze (ryc. 15C). Rozdzielenie figury na części wywołuje wizualne rozbicie figury, rycina 15D ilustruje kierunek *sił* linii dzielących kwadrat. Strzałki skierowane są w dwie strony: do wewnątrz i na zewnątrz figury, ich równomierne rozłożenie sprzyja tworzeniu się nowych powierzchni. Ze względu na dwukierunkową specyfikę działających *sił* będą definiowane jako *siła rozprężająca*.

Analiza linii symetralnych kwadratu prowadzi do następujących wniosków. Przykład A z ryciny 16 wydaje się znacznie bardziej ekspansywny w porównaniu z przykładem oznaczonym literą B. Wynik podziału na skutek postawienia przekątnych sprawia optyczne wrażenie znacznie większego niż wynik podziału wynikający z linii prostych równoległych. Ich suma – rezultat wspólnego działania *sił rozprężających* i *ściągających* (ryc. 16C) – tworzy dynamiczny układ, podporządkowany ukosom przekątnych kwadratu. Linie te, jako dłuższe w stosunku do prostych równoległych, mają znacznie mocniejszy wyraz wizualny. Pomimo silnej ingerencji linii fragmentacji nie dochodzi do wizualnego rozbicia figury kwadratu. Wszystkie wykazane podzielenia zsumowane są konturem, który zatrzymuje w ryzach dynamikę wewnętrznych napięć powstających płaszczyzn. Ich dominacja ginie po narysowaniu linii obwiedni



Rycina 16.

Podział kwadratu – dynamika linii podziału: A. *Siły ściągające*, B. *Siły rozprężające*, C. *Siły ściągające* i *rozprężające*, D. *Siły ściągające* i *rozprężające* wraz z obrysem

Źródło: Opracowanie własne

kwadratu (ryc. 16D), co wiąże się z działaniem zewnętrznych, punktowych uderzeń *sił* kierunkowych na każdy róg kwadratu, którym Kandyński przypisał funkcję kreatora przebiegu kształtu linii. Dla formy kwadratu oznacza to uderzenia *sił* kierunkowych z czterech stron (zagadnienie to zostało poruszone na stronie 39).

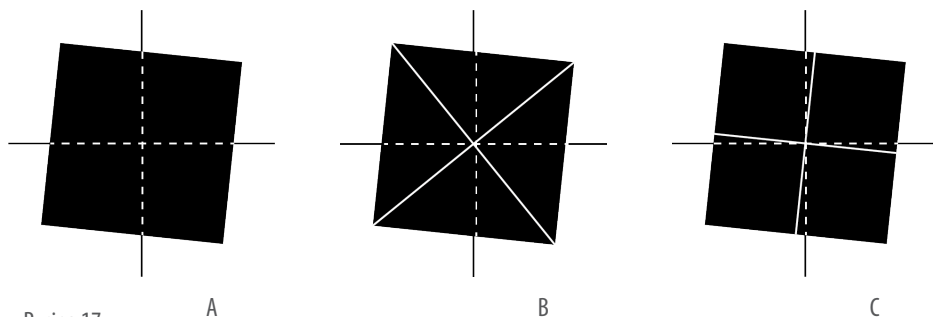
Przykładów podziału kwadratu na skutek przecięcia dwóch linii może być wiele. Linie mogą być przesunięte w dowolnym kierunku lub ułożone pod różnymi kątami. Każdy należałoby rozpatrywać indywidualnie, ponieważ każdy z nich na swój niepowtarzalny sposób zarządza układem *sił* wewnętrznej macierzystej figury.

Charakter formy obiektu kształtują nie tylko występujące w nim *napięcia*, ale i zachodzące relacje pomiędzy nim a innymi obiektami oraz przestrzenią, na której się znajdują. Najlepszym tego dowodem jest rozpatrywany wyżej przypadek zależności pomiędzy prostokątną płaszczyzną a kwadratem.

Obrócenie obiektu zmienia relację obiekt – przestrzeń kadru płaszczyzny. Odmienne są też *napięcia sił* wewnątrz formy obiektu. Symetria głównych linii podziału nadal jest utrzymana, jednak jej wydźwięk wstrzymywany jest przez wrysowujący się pion i poziom linii wysokości i horyzontu. Związane jest to z naturalną postawą człowieka. Zwykle obserwujemy obiekty, zjawiska na wprost, nasze oczy ustawione są symetrycznie, „oko lewe «obejmuje» przedmiot z lewej strony, oko prawe z przeciwnej” (Mączyńska-Frydrysek, Jaskólska-Klaus, Maruszewski, 1991: 118). Można przyjąć tezę, że fizjologia, oferując obszar pełnej ostrości widzenia, zwany środkowym dołkiem siatkówki oka, wskazuje na dwa odniesienia oglądu rzeczywistości: linię pionową i poziomą. W przypadku sytuacji przestrzennych wpisujących się w symetryczne układy, gdy linie form pokrywają się z regułą prostopadłej i równoległej, nie odczuwamy niepokoju. Wprowadzenie zmiennych, np. skosów, wywołuje niepokój, odczucie zagrożenia lub wzmacnia koncentrację.

Kwadrat postawiony na wierzchołku wprowadza nas w obszar psychologicznego oddziaływania linii skośnych. Taki widok kwadratu jest niepokojący, jego pozycja wskazuje pewien określony cel (Frutiger, 2010: 36).

Frutiger, uzasadniając przytoczone wyżej słowa, jako przykład kwadratu obróconego o 45° podał stosowane w wielu krajach sygnalizatory drogowe. Nas interesuje kwadrat obrócony o 6° w stosunku do osi pionowej pola widzenia.



Rycina 17.

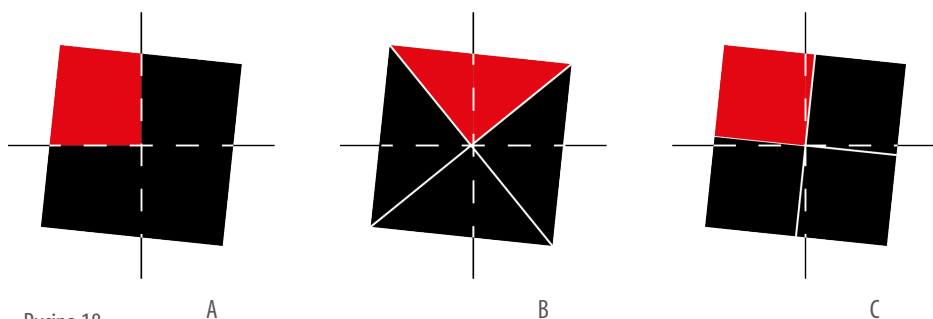
Podział kwadratu obróconego o 6° w stosunku do osi pionowej pola widzenia – dynamika linii podziału:

A. Z liniami podziału osi pionowej i poziomej, B. Z liniami podziału osi pionowej i poziomej oraz przekątnymi, C. Z liniami podziału osi pionowej i poziomej oraz podziału kwadratu na cztery równe części

Źródło: Opracowanie własne

Na rycinie 17 znajdują się trzy kwadraty (zrotowane o 6° wobec osi pionowej pola widzenia): pozbawiony linii wewnętrznych (A), z przekątnymi (B), z pionowym i poziomym podziałem na równe części (C). Pomocnicze rysunki na rycinie 18 (z zaakcentowanymi na czerwono figurami geometrycznymi) obrazują zależności zachodzące na płaszczyznach kwadratu.

W wyniku zaproponowanego podziału powstają nietypowe dla regularnej formy kwadratu figury geometryczne. W przypadku pierwszym widać nieregularny czworobok o dwóch kątach prostych (lewy – górny i prawy – dolny narożnik), jednym rozwartym – o wartości 96° (prawy – górny) oraz ostrym – o wartości 84°



Rycina 18.

Figury ukształtowane w wyniku podziału kwadratu obróconego o 6° w stosunku do osi pionowej pola widzenia:

A. Na podstawie dzielenia liniami osi pionowej i poziomej, B. Na podstawie dzielenia przekątnych, C. Na podstawie dzielenia za pomocą osi pionowej i poziomej kwadratu

Źródło: Opracowanie własne

(lewy – dolny). W przypadku drugim pionowa oś dzieli podstawowy trójkąt na dwa pochodne, tym samym wprowadza wzdłuż linii podziału dodatkowe trzy kąty ostre oraz jeden kąt rozwarty. W przypadku trzecim pomiędzy dwiema liniami podziału pola widzenia rysują się dwie figury: czworobok i ostry trójkąt. Matematyczna reguła zmiany wielkości stopni kątów w stosunku do linii prostych prostopadłych osi kartki jest oczywista, wynosi $+6^\circ$ lub -6° , w zależności od badanej figury. Celem tutaj nie jest wyliczenie matematycznych zmiennych, lecz pokazanie wizualnych zależności zachodzących na płaszczyźnie kadru grafiki wraz ze zmianą kąta nachylenia kwadratu. Celem przeprowadzanych obserwacji i analiz w niniejszym opracowaniu, co oczywiste, nie jest wyliczenie matematycznych zmiennych, lecz próba przedstawienia wizualnych zależności zachodzących na płaszczyźnie kadru grafiki wraz ze zmianą kąta nachylenia kwadratu. Dynamika rozmieszczenia elementów na płaszczyźnie odgrywa kluczową rolę podczas projektowania złożonych kompozycji. Wprowadza akcenty wizualne, wyznaczające hierarchię poszczególnych form, w konsekwencji staje się wyznacznikiem rzeczy ważnych i mniej ważnych. Dzieje się tak zgodnie z założeniem Kandyńskiego, że analizę kompozycji przekazu wizualnego należy rozpatrywać w odniesieniu do dwóch aspektów przekazu – odizolowania umieszczonych w przestrzeni obrazu figur i kształtów oraz wskazania ich wzajemnego oddziaływania na siebie. W pierwszej kolejności omówione zostały właściwości poszczególnych, wyodrębnionych figur.

Nieregularny czworobok przedstawiony na rycinie 19, oderwany od kontekstu omawianej figury kwadratu (ryc. 18A), zyskuje na dynamicznym charakterze. Można tu dostrzec dwa rodzaje aktywności: obrotowy oraz przestrzenny ruch figury.



Rycina 19.

Figura ukształtowana w wyniku podziału kwadratu obróconego o 6° w stosunku do osi pionowej pola widzenia

Źródło: Opracowanie własne

Jedynym stabilnym punktem jest prawy dolny róg. Do niego właśnie odnoszą się wszystkie działające siły kierunkowe. Jego rola polega na optycznym wprawieniu w ruch figury, ma działać jako *wizualna pineska*, wokół której rozgrywa się optyczna dramaturgia formy. To za jego sprawą odnosimy wrażenie, że figura, jednocześnie obracając się w prawą stronę, odrywa się od płaszczyzny, na której spoczywa. Linia prosta, zgodnie z teorią widzenia Kandyńskiego, staje się łamaną na skutek *uderzenia* zewnętrznej siły. W przypadku tej figury doszło do tego w czterech miejscach. O konsekwencjach wynikających z odmiennych *uderzeń* na linię Kandyński pisał:

Spośród trzech typowych kątów formę najbardziej obiektywną ma kąt prosty, który jest także najchłodniejszy z nich. Dzieli on bez reszty płaszczyznę kwadratową na 4 części.

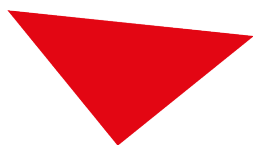
Największe napięcia ma kąt ostry – jest więc najgorętszy. Dzieli on płaszczyznę bez reszty na 8 części.

Przekraczanie wielkości kąta prostego prowadzi do osłabienia napięcia skierowanego ku przodowi, a odpowiednio do tego wzrasta tendencja do podporządkowania sobie płaszczyzny. Zachłanność w tym kierunku hamowana jest jednak przez to, że kąt rozwarty nie jest w stanie podzielić całej płaszczyzny bez reszty – odmierza się na niej dwukrotnie i pozostawia resztę mniejszą od 90° (Kandyński, 1986: 73).

Poszczególne typy kątów Kandyński przyrównał do trzech różnych dźwięków: kąt prosty to chłód i opanowanie, kąt ostry to ostrość i największa aktywność, a kąt rozwarty to niezaradność, słabość i pasywność (Kandyński, 1986: 73).

W rozpatrywanym przykładzie mamy do czynienia z figurą złożoną z dwóch kątów prostych (lewy górny róg i prawy dolny), jednego kąta ostrego o wartości 84° (lewy dolny róg) oraz jednego kąta rozwartego o wartości 96° (prawy górny róg). Dla figury oznacza to współistnienie chłodu i opanowania, wprowadzonych przez kąty proste, bierności i pasywności, wprowadzonych przez kąt rozwarty, oraz sił ostrych i gorących, aktywowanych przez kąt ostry.

Warto zauważyć, że opisana dynamika omawianego fragmentu kwadratu traci na swojej mocy, gdy tylko dołączymy ją do macierzystej figury – kwadratu obróconego względem płaszczyzny kadru o 6° . Konsekwentnie, w wyniku zaproponowanego podziału, powstają kontrastowe kształty wobec kwadratowej regularnej powierzchni. Dynamika sił kierunkowych zostaje przekierowana na zewnątrz obrysu. Stałym elementem pozostaje owa *pineska*, wokół której utrzymuje się obrotowy ruch w prawą stronę. Utworzone figury zyskują na otwartości, łącząc się z pozostałymi elementami grafiki.



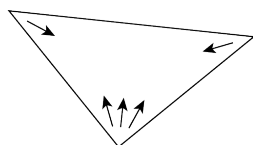
Rycina 20.

Figura ukształtowana w wyniku podziału przekątnych kwadratu obróconego o 6° w stosunku do osi pionowej pola widzenia

Źródło: Opracowanie własne

Trójkąt, w porównaniu z przedstawionym wcześniej czworobokiem, dzięki swojemu dynamizmowi wewnętrznemu znacznie agresywniej wkracza w otaczającą go przestrzeń (ryc. 20). Składa się z dwóch kątów ostrych o wartościach po 45° oraz jednego kąta prostego. Temperatura powierzchni trójkąta powinna być zatem zrównoważona. Aktywność napięć kątów ostrych powinna być wyhamowana w wyniku chłodu i opanowania emitowanego przez kąt prosty. Jednak tak nie jest. Dlaczego?

Otóż Kandyński, tłumacząc działanie napięć wewnątrzkatowych, ilustruje je za pomocą strzałek wrysowanych do wewnątrz łamanych linii (ryc. 21).



Rycina 21.

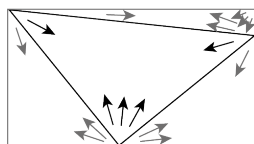
Schemat układu wewnętrznych sił i napięć przykładowego trójkąta wg Kandyńskiego

Źródło: Opracowanie własne

Z rysunku wynika, że dolny kąt trójkąta, kąt prosty, zaopatrzony jest w dominujący zestaw napięć kierunkowych. Górne kąty ze swoimi napięciami nie

są w stanie wyemitować na tyle silnej kontrującej sumy napięć, by zrównoważyć ciężar optyczny wszystkich boków figury. Warto dodać, że ciężar optyczny nie jest równy sumie masy obszaru zajmowanego przez linie łamane.

Należy zwrócić uwagę na ułożenie trójkąta wobec osi symetrii pola widzenia. Trójkąt jest wobec niej obrócony o 6° . Najczęściej nie korygujemy osi pola widzenia względem osi obiektu. Przyjmujemy inną strategię. Oceniamy sytuację na podstawie szerszego oglądu, łączymy obserwowany obiekt z sąsiednimi obiektami. W przypadku omawianej figury istotna jest forma prostokąta opisującego trójkąt.



Rycina 22.

Schemat układu zewnętrznych sił i napięć przykładowego trójkąta wg Kandyńskiego

Źródło: Opracowanie własne

Analiza ryciny numer 22, z zaznaczonymi kierunkami napięć wokół wierzchołków trójkąta, wskazuje na następującą kolejność ich zagęszczenia – najsilniejszy napór sił zewnętrznych przypisany jest prawemu (górnemu) wierzchołkowi, następnie dolnemu; najłagodniej obciążony siłami zewnętrznymi jest lewy górny wierzchołek. Ekonomia efektywności rozłożenia sił zmusza najłagodniejszy punkt (górny z lewej strony) do pełnego podporządkowania siłom naporu najmocniejszego punktu (górnego z prawej strony). Również dolny punkt, o najsilniejszej masie wewnętrznych sił linii naporu podlega efektywności skumulowanej dynamiki punktu prawego. W praktyce oznacza to wyznaczenie kierunku obrotu figury trójkąta w prawą stronę.

Ostatni z omawianych elementów, utworzony w wyniku podziału wyjściowego kwadratu (ryc. 18C), to kwadrat (ryc. 23).

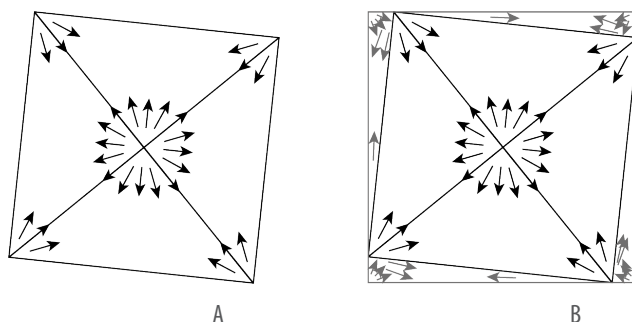


Rycina 23.

Figura ukształtowana w wyniku podziału za pomocą osi pionowych i poziomych kwadratu obróconego o 6° w stosunku do osi pionowej pola widzenia

Źródło: Opracowanie własne

Analiza rozłożenia *sił napięć* w figurze trójkąta według metody opracowanej przez Kandyńskiego wykazała kierunki i natężenie wpływające na jego dynamikę, a zatem linie proste, symetralne ze względu na dwukierunkowość działających sił, wytwarzają napięcie typu *rozprężającego*. Kierunkowe siły linii przekątnych skierowane są do środka kwadratu i wytwarzają napięcie typu *ściągającego*. Następnie cztery trójkąty zostały sklejone w kwadrat, aby zaprezentować rozłożenie *napięć ściągających* i *rozprężających* wewnątrz (ryc. 24A) i na zewnątrz tegoż kwadratu (ryc. 24B).



Rycina 24.

Kierunkowe siły kwadratu: A. Wewnątrz kwadratu, B. Na zewnątrz kwadratu

Źródło: Opracowanie własne

Wewnątrz kwadratu dochodzi do relacji naprężeń określanych jako *siły rozprężające* oraz *ściągające*. Natężenie sił *rozprężających* rozchodzących się od centrum, pokazane zostały strzałkami wyznaczonymi od środka figury, natomiast sił *ściągających* od narożników kwadratu. Strzałki sugerują zgrupowanie i scentralizowanie sił.

Podział kwadratu po przekątnych daje cztery trójkąty i to napięcie zaliczamy do chłodnych. Jeżeli zaś środek kwadratu uznamy za szczególny przypadek kąta rozwartego (kąt pełny), występujące napięcia określimy (za Kandyńskim) jako dźwięki niezaradności, słabości i pasywności. Łącząc obydwa rodzaje *napięć*, można uznać, że centrum kwadratu oraz okalająca go płaszczyzna pozbawione są aktywnych cech.

Poszczególne kąty narożników kwadratu można odczytać dwojako: jako sumę dwóch kątów ostrych lub jako pojedyncze kąty proste. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z dwoma kątami ostrymi, zatem z dużą aktywnością

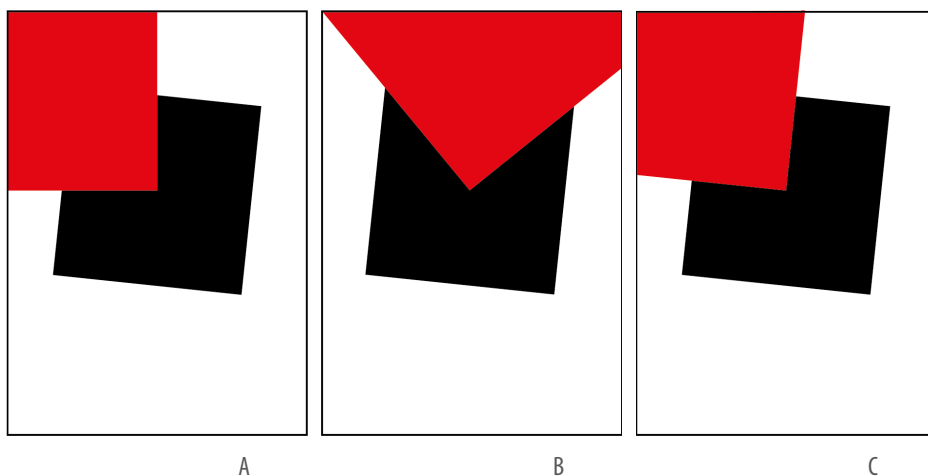
potencjału dynamicznego, w drugim zaś z chłodem i opanowaniem – cechami kąta prostego. Dynamika każdego narożnika kwadratu złożona jest z dwóch grup właściwości: ostrości – aktywności oraz chłodu i opanowania.

Forma kwadratu sumuje wszystkie typy kątów: prosty, ostry oraz rozwarty. Tworzy synergię chłodu i opanowania, ostrości i aktywności, słabości i pasywności. Przewaga jednej z wymienionych cech wynika z kierunku naprężenia sąsiadujących z nim płaszczyzn i obiektów. Relacje: **kwadrat – obiekt – płaszczyzna, płaszczyzna – obiekt – kwadrat** mają wpływ na to, które z *sił* będą dominować: *ściągające czy rozprężające*.

Dla omawianego przykładu ułożenia kwadratu na płaszczyźnie znaczenie ma sąsiadująca z nim powierzchnia. Na rycinie 24B zaznaczono szarymi strzałkami kierunki i natężenie *napięć* rozchodzących się od kątów wyznaczonych przez przynależną im powierzchnię obrysu. Największe skupiska tych *sił* rozchodzą się od kąta ostrego obrysu i jego wzmocnień przez sąsiadujący z nim kąt ostry (wrysowany przez linię obrysu i linię kwadratu właściwego), następnie zgromadzona energia przekazywana jest zgodnie z ruchem wskazówek zegara poprzez *siłę* kierunku kąta ostrego. Ten proces powtarza się czterokrotnie. Kierunki *sił* wierzchołków kwadratu właściwego zostają wzmocnione kierunkami *napięć* kwadratu obrysu. Moc i ilość rozproszeń pochodzących z wierzchołków zostaje podwojona. Nasilają się kierunki o charakterze *sił rozprężających*. Figura zyskuje na chłodnym charakterze.

Przeprowadzona analiza jednoznacznie wskazuje na pasywny ton dźwięków badanego kwadratu. Jednak tak nie jest. Dlaczego? Ponieważ wpływa na to mocne, jednobrzmiące, gorące uderzenie kąta ostrego wzdłuż linii boku kwadratu właściwego.

Każdy przekaz wizualny należy badać, uwzględniając wszystkie występujące w nim elementy. Istotne są wszystkie obecne w nim układy i kierunki *sił*. Dlatego w dalszej części analizy uwzględniono kolejne obszary rozpatrywanej grafiki. Rysunki wchodzące w skład ryciny 25 to wybrane przykłady powierzchni zajmujących wizualnie wspólny obszar dla części kwadratu i płaszczyzny kadru.



Rycina 25.

Przykłady powierzchni zajmujących wizualnie wspólny obszar dla części kwadratu i płaszczyzny kadru:

A. Na podstawie dzielenia liniami osi pionowej i poziomej, B. Na podstawie dzielenia przekątnych,

C. Na podstawie dzielenia za pomocą osi pionowej i poziomej kwadratu

Źródło: Opracowanie własne

W przypadku rysunku pierwszego czerwonym kolorem zaznaczono powierzchnię obejmującą fragment grafiki od środka kwadratu, przez linie równoległe do lewej strony kadru kartki (ryc. 25A). Schemat pozwala zaakcentować wizualny potencjał obrotu kwadratu skierowany w prawą stronę, zgodny z ruchem wskazówek zegara.

W przypadku rysunku drugiego (ryc. 25B) ukazano fragment obejmujący tę część czworokąta i płaszczyzny, która powstała w wyniku podziału kwadratu przekątnymi (ryc. 18B). Mamy tu do czynienia z silnym uderzeniem płaszczyzny w centrum figury kwadratu. Wykorzystany został w pełni potencjał *sił ściągających*, wyznaczający punkt centralny osi obrotu kwadratu. Dominującym elementem nie są tu dźwięki sił odpowiedzialnych za *chłód i opanowanie*, pochodzące z kątów prostych. Istotnie głośnie stają się te siły, które wybrzmiewają z czytelnych skosów obrysu kwadratu, budujących wokół niego aktywne obszary kątów ostrych.

W przypadku rysunku trzeciego (ryc. 25C) wykorzystano podział czworokąta na cztery mniejsze. Czerwona płaszczyzna obejmuje jeden z nich, znajdujący się na górze po lewej stronie, oraz przypisaną mu część kadru kartki. Zauważalny jest tu rytm powtarzających się figur, zgodny z zasadą działania *siły rozprężającej*. Należy również zwrócić uwagę na rysującą się linię łączącą

wierzchołki czworoboków. Przeciągnięcie tej linii w dół wyznacza kierunek *uderzenia* wierzchołka kwadratu na prawą krawędź kadru grafiki.

Do niniejszej analizy wybrano trzy przypadki współdziałania formatu kompozycji z umieszczonym na nim elementem graficznym. Należy jednak zaznaczyć, że wymienione reguły przekładają się na układy z każdej ze stron na osi grafiki.

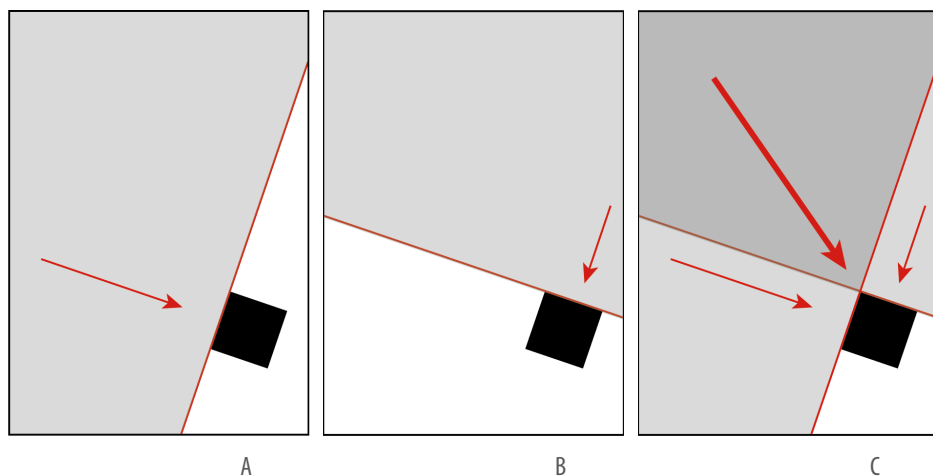
Zrozumiałe jest, że nikt z nas, patrząc na wizerunek kwadratu umieszczonego na prostokątnej płaszczyźnie, nie analizuje jego formy. Wykonujemy go podczas analizy formalnej, wyszukując czynne wizualnie pola oraz wskazując kierunki ich aktywności.

Przykład/układ trzeci

W trzecim, ostatnim przykładzie, zaprezentowanym na rycinie 6, oznaczonym cyfrą C, przedstawiono grafikę o największym potencjale dynamicznym spośród tu omawianych. Z poprzednimi łączy go wspólny narrator – kwadrat, figura odpowiedzialna za podział oraz zarządzanie układem sił kierunkowych na płaszczyźnie kadru. Odmierna jest kompozycja. Tym razem na dużej płaszczyźnie umieszczono mały kwadrat obrócony o 20° , przesunięty do prawego, dolnego rogu kartki.

Rycina 26 składa się z trzech rysunków. Podobnie jak w poprzednich przykładach płaszczyzna została podzielona wyrysowanymi liniami przeciętymi wzdłuż czterech boków kwadratu. Czerwonymi strzałkami oznaczono kierunek naporu ciężaru optycznego. Przeorganizowana przestrzeń wymusza nowe spojrzenie na aspekty wizualne podziału płaszczyzny. Tym razem za dynamikę kompozycji odpowiadają płaszczyzny dużego formatu, o dużym potencjale dynamicznym, pokazane na rycinie 26, na rysunkach A i B.

Obserwując grafikę, odnosimy wrażenie, że kwadrat spychany jest na zewnątrz kadru. Zaznaczona szarym kolorem płaszczyzna z ryciny 26A (umieszczona po lewej stronie) zgodnie z kierunkiem strzałki przesuwają kwadrat w prawą stronę, natomiast płaszczyzna z ryciny 26B (umieszczona u góry) przesuwają go w dół. Wynik wspólnego działania obu płaszczyzn nie jest oczywisty. Z jednej strony, połączone ze sobą, tworzą powierzchnię (ryc. 26C) o bardzo dużym potencjale dynamiki skierowanym po skosie do górnego



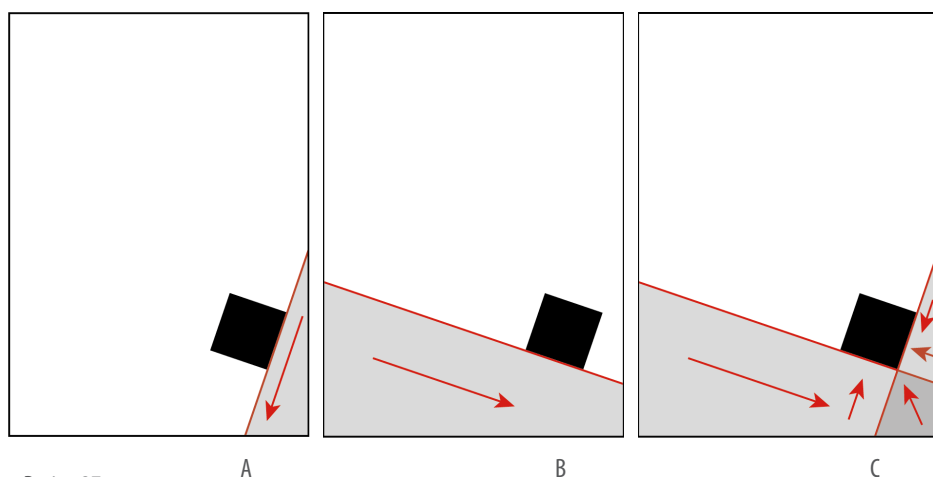
Rycina 26.

Dynamika kompozycji przykładu trzeciego: A. Układ pionowy, B. Układ poziomy, C. Układ pionowy i poziomy

Źródło: Opracowanie własne

narożnika kwadratu. Z drugiej strony nadal utrzymują samodzielną sprawczość działania swoich pierwotnych sił kierunkowych. Warto zaznaczyć, że wszystkie strzałki ruchu uderzają w figurę kwadratu (ryc. 26C).

Rozpoznanie sił działających w dolnej części grafiki (ryc. 27A i B) wskazuje na dwa podstawowe kierunki ich działania. Pierwszy z nich (ryc. 27A), przypisany płaszczyźnie przylegającej do prawej strony kadru grafiki, biegnie po skosie z prawej strony na dół, drugi (ryc. 27B) zaś, wywołany płaszczyzną przylegającą do dolnej krawędzi kadru, kieruje układ sił po skosie w dół



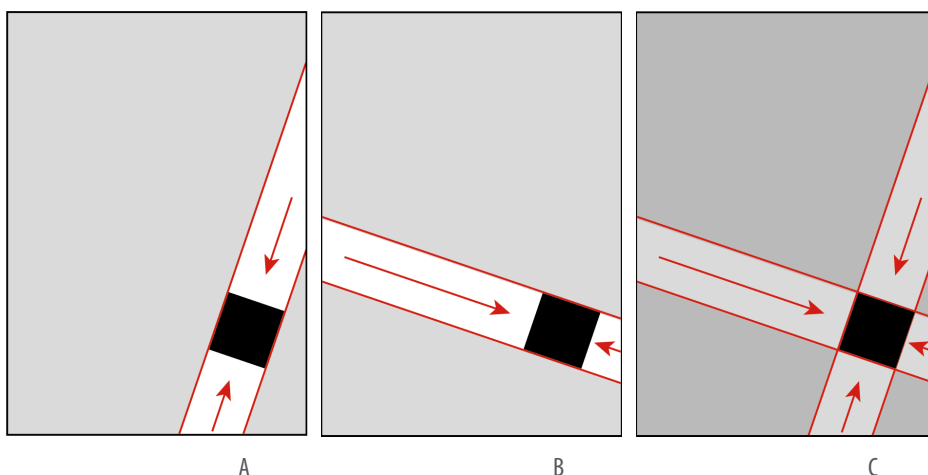
Rycina 27.

Dynamika kompozycji przykładu trzeciego: A. Układ pionowy, B. Układ poziomy, C. Układ pionowy i poziomy

Źródło: Opracowanie własne

na lewo. Złączone ze sobą tworzą nowy układ kierunków *sił* działających na kwadrat. Analizując schemat z ryciny 27C, należy dostrzec trzy nowe kierunki *sił naporu* działających na kwadrat.

Na rycinie 28 zaakcentowano tor kierunków wizualnego ruchu kwadratu. Każdy z nich podporządkowany jest zasadniczym kierunkom wyznaczonym przez powierzchnie wokół kwadratu, o których była mowa przy okazji analiz ryciny 26 oraz ryciny 27. Należy zwrócić uwagę, że wszystkie skierowane są na boki kwadratu, zarówno w kierunkach góra-dół i dół-góra, jak i z lewej do prawej i z prawej do lewej strony (ryc. 28C).



Rycina 28.

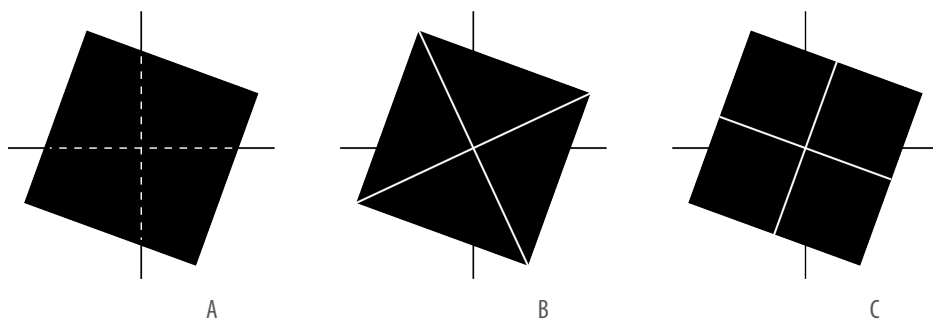
Analiza *sił naporu* płaszczyzny na kwadrat: A. Układ pionowy, B. Układ poziomy, C. Układ pionowy i poziomy

Źródło: Opracowanie własne

Kompozycję dzieła plastycznego postrzegamy jako całość, jako zbiór elementów oddziaływających na siebie i względem siebie. Niektóre ze zbioru są przez nas postrzegane jako wyraźniejsze, ważniejsze, inne zaś jako mniej wyraźne, mniej ważne, jeszcze inne jako zupełnie niewyraźne, zupełnie nieważne itp. Wybrane elementy łączymy ze sobą, inne rozdzielamy, powstają grupy i podgrupy zbiorów elementów. Spoiwem dla nich są zastosowane w przekazy wizualnym środki wyrazu oraz wybrana metoda zestawień i ułożeń. Spoiwem są również zawarte w nich *siły kierunkowe*. To one powodują, że masy elementów i ich zbiory łączymy w jeden element – w aktywną płaszczyznę, a jeszcze inne w inną aktywną płaszczyznę itp., w wyniku czego w naszym umyśle powstaje mapa aktywnych płaszczyzn danego dzieła plastycznego.

Rycina 28C powstała w wyniku nałożenia na siebie dwóch poprzednich rycin, oznaczonych literami A i B. Na płaszczyznach przylegających do boków kwadratu narysowano strzałki wskazujące kierunek działania *sił* na ten kwadrat. Należy tu podkreślić znaczenie zachodzących współzależności pomiędzy działaniem kwadratu na płaszczyznę a działaniem płaszczyzny na kwadrat. Obydwa elementy posiadają potencjał energii *sił* współdziałających i współoddziałujących na siebie.

Z analizy poprzedniego przykładu wynika, że forma kwadratu zaopatrzona jest w wewnętrzny wydzwięk silni *ściągających* i *rozprężających*. Za *siłę ściągającą* uznano podział kwadratu za pomocą przekątnych, za *siłę rozprężającą* podział jego boków na równe części. Zaznaczono również, że rysująca się pomiędzy nimi przestrzeń odpowiedzialna jest za relację obiektu z pozostałymi elementami kompozycji. W obecnie analizowanej grafice zachodzące zależności pomiędzy silniami figury kwadratu a otaczającej go płaszczyzny również mają znaczenie.



Rycina 29.

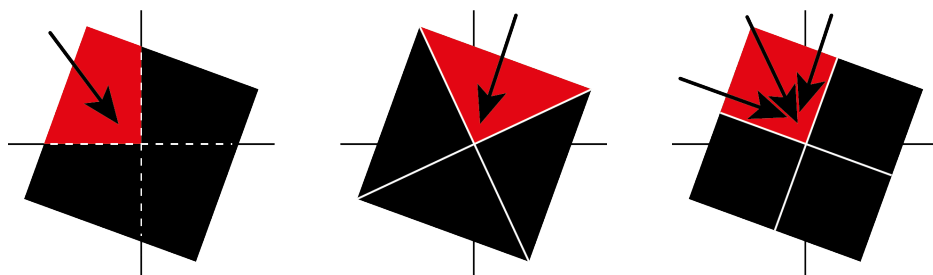
Podział kwadratu obróconego o 20° w stosunku do osi pionowej pola widzenia.

A. Z liniami podziału osi pionowej i poziomej, B. Z liniami podziału osi pionowej i poziomej oraz przekątnymi,

C. Z liniami podziału osi pionowej i poziomej oraz podziału kwadratu na cztery równe części

Źródło: Opracowanie własne

Podział rozpatrywanego obiektu, podobnie jak poprzednich, oparty jest na liniach: A – prostopadłej i równoległej w stosunku do obszaru kadru grafiki, B – przekątnych kwadratu, C – osi symetrii figury kwadratu, dzielących jego boki na równe części (ryc. 29). Zgodnie z uprzednio opracowanym wzorcem do analiz figurę kwadratu podzielono na cztery jednakowe części, a omawiane zjawiska zostały zaprezentowane na jednym z nich. Dla wyróżnienia oznaczono go kolorem czerwonym.



Rycina 30.

A

B

C

Kierunki działania dynamiki płaszczyzny na kwadrat obrócony o 20° w stosunku do osi pionowej pola widzenia:

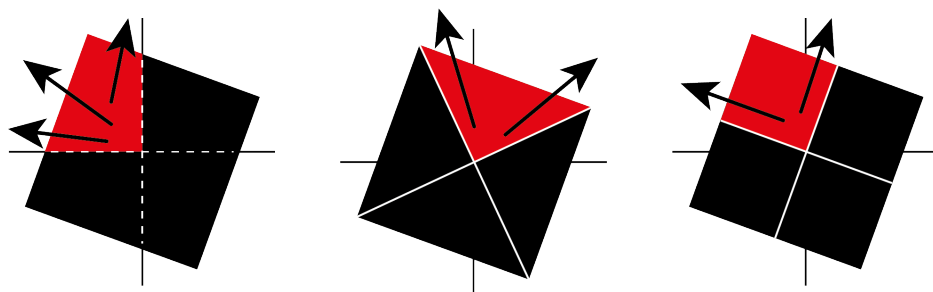
A. Na podstawie dzielenia liniami osi pionowej i poziomej, B. Na podstawie dzielenia przekątnych,

C. Na podstawie dzielenia za pomocą osi pionowej i poziomej kwadratu

Źródło: Opracowanie własne

Na rycinie 30 umieszczone zostały strzałki wskazujące kierunek przebiegu *sił kierunkowych* skierowanych do wewnątrz figury.

Kierunków wskazanych strzałkami nie należy rozumieć jako koncentracji punktowej, lecz jako sumę działań wielu wytworzonych przez masę powierzchni napierających na figurę. Ważna jest w tym przypadku zdolność ich przyciągania przez przyjmującą powierzchnię. Obserwujemy tutaj koncentrację wszelkich kierunków w jednym miejscu – w centrum kwadratu, niezależnie od przyjętych uprzednio schematów podziału figury kwadratu.



Rycina 31.

A

B

C

Dynamika figur ukształtowanych w wyniku podziału kwadratu obróconego o 20° w stosunku do osi pionowej pola widzenia na płaszczyźnie:

A. Na podstawie dzielenia liniami osi pionowej i poziomej, B. Na podstawie dzielenia przekątnych,

C. Na podstawie dzielenia za pomocą osi pionowej i poziomej kwadratu

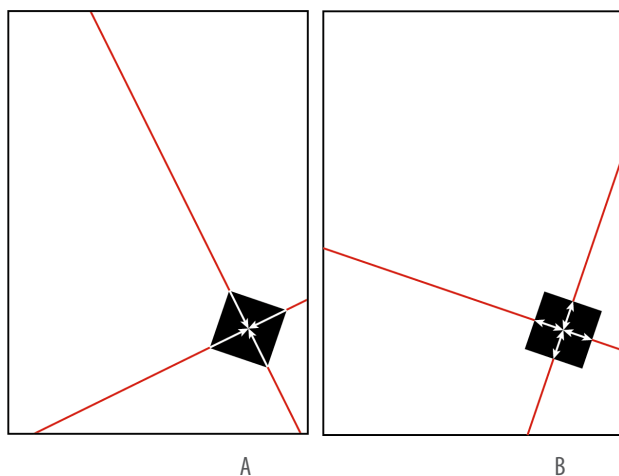
Źródło: Opracowanie własne

Forma kwadratu nie tylko przyjmuje potencjał dynamiczny pochodzący z zewnątrz, ale i sama wytwarza oraz uruchamia liczne *siły kierunkowe*. Podobnie jak przy koncentracji sił działających z zewnątrz, również tu ich organizacja skupiona jest w centrum figury. Pokazuje to schemat, który wykreślono rycinie 31.

Porównanie ilustracji z ryciny 30 i ryciny 31 prowadzi do wniosku, że dynamika powierzchni wewnętrznej sylwety kwadratu oraz dynamika otaczających ją płaszczyzn są od siebie współzależne. Przykłady zebrane w punktach oznaczonych literami A i B wskazują na przewagę kierunków *sił* skierowanych na zewnątrz figury kwadratu, a oznaczone literą C na przewagę linii kierunkowych skierowanych do jego środka. Duża liczba odśrodkowych linii kierunkowych nie świadczy jednak o ich wizualnej dominacji. Na kierunek i jego *siłę* ma wpływ wiele czynników, między innymi stosunek wielkości między elementem graficznym a płaszczyzną, na której został umieszczony.

Linie przebiegające przez środek kwadratu ustalają kierunek wizualnej aktywizacji przestrzeni. Na rycinie 32 narysowano podział wyznaczony przez przekątną oraz linie równoległego podziału kwadratu. Pierwszy, oznaczony literą A, reprezentuje kierunek *sił* mechanizmu ściągającego, drugi zaś, oznaczony literą B, mechanizmu rozprężającego.

Siły zwrócone do środka obiektu (*ściągające*) mają skupiać wzrok odbiorcy w tym miejscu. Spełnienie tego warunku ilustrują białe strzałki pokazane na rycinie 32A. Należy zwrócić uwagę, że pokrywają się one z liniami kierunkowymi naporu płaszczyzn graniczących z kwadratem (ryc. 26C i 27C). Świadczy to o pełnej współpracy i zgodności przebiegu wizualnych kierunków działań naporu wszystkich płaszczyzn grafiki.



Rycina 32.

Podział płaszczyzny wyznaczony przez przekątną oraz linie równoległego podziału kwadratu:

A. *Silnie ściągające*, B. *Silnie rozprężające*

Źródło: Opracowanie własne

W przypadku omawianej grafiki *siły rozprężające* prowadzą w dwóch kierunkach: od centrum figury do jej obrysu oraz od obrysu w stronę centrum. Przebiegają po linii wyznaczonej przez symetryczny podział figury kwadratu, tworząc doskonałe warunki do współpracy z przylegającymi płaszczyznami. W zależności od dominanty silni sąsiadujących płaszczyzn i obiektów przyjmują właściwą dla danej kompozycji formę działania sił linii kierunkowych.

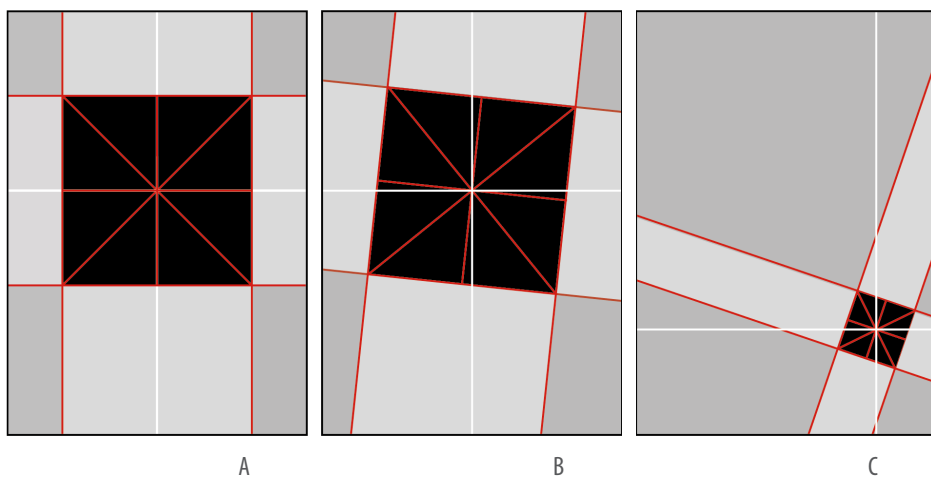
W przypadku omawianej kompozycji dynamika sąsiadujących płaszczyzn (ryc. 26, 27, 28) wzmacnia kierunki *napięć* zwróconych do środka kwadratu.

Podsumowanie analiz trzech przykładowych grafik

Rozdział *Analiza przypadku* został poświęcony zagadnieniu podstaw budowy kompozycji dzieła plastycznego. Na przykładach trzech prostych grafik omówiono zależności zachodzące pomiędzy elementem (kwadratem) a płaszczyzną. Analizę przeprowadzono, koncentrując się na dwóch aspektach badania wizualnych *sił kierunkowych* – wewnętrznych, opartych na formie obiektu, oraz zewnętrznych, opierających się na relacji pomiędzy płaszczyzną kwadratu a płaszczyzną kartki, na której został umieszczony.

Pierwsza grafika z ryciny 33 eksponuje kwadrat w jego naturalnym ułożeniu, dwie kolejne ujmują go w układzie ukośnym w stosunku do boków prostokątnej płaszczyzny. Na rysunkach umieszczono wszystkie linie podziału, na podstawie których przeprowadzano analizy.

Elementem organizującym przestrzeń każdej z omówionych grafik jest kwadrat na prostokątnej płaszczyźnie. Za dynamikę odpowiadają dwa kierunki działających *sił* wizualnych. Z jednej strony kwadrat jako forma zamknięta podlega regułom działających *sił dośrodkowych*, z drugiej zaś strony, na skutek odchylenia figury od pionowej powierzchni, znaczenia nabierają układy kompozycji odśrodkowej. Współdziałanie wymienionych *sił* obok zakreślonego konturami obrysu występujących w grafice elementów tworzy nowy układ płaszczyzn, na pierwszy wgląd niezauważalny. W konsekwencji wraz z nowymi, zmieniającymi się układami kompozycyjnymi obserwowano nowe relacje przestrzenne pomiędzy figurą kwadratu a otaczającą go przestrzenią. Pierwotny układ (ryc. 33A) reprezentował kompozycję statyczną, opartą na



Rycina 33.

Analiza dynamik kompozycji grafik przykładów: A – pierwszego, B – drugiego, C – trzeciego

Źródło: Opracowanie własne

powtarzających się kierunkach linii i płaszczyzn wynikających z podziału narzuconego przez figurę kwadratu. Wraz z wprowadzonym skosem (ryc. 33B) oraz skalowaniem obiektu (ryc. 33C) zwiększono dynamikę kompozycji.

Strategia punktu i linii

Mimo że opracowanie Wasyla Kandyńskiego *Punkt, linia a płaszczyzna* powstało na początku dwudziestego wieku, wciąż pozostaje aktualne. Przedstawione w nim narzędzia do analiz relacji, w jakiej pozostają do siebie elementy przekazu wizualnego, nadal stanowią podstawę badawczą.

Czym jest punkt?

Rozważania nad punktem Kandyński rozpoczyna od słów:

Jako twór geometryczny punkt jest niewidoczny. Trzeba go zatem uznać za coś niematerialnego. Materialnie rzecz biorąc, równa się on zeru (Kandyński, 1986: 19).

Czy należy zatem rozumieć, że punktu nie ma? Punkt jest, tylko nieistotny jako materialny reprezentant. Materialnie rzecz ujmując, punkt może przyjąć każdy kształt, każdą formę, może być wykonany z dowolnego materiału. Materialnie rzecz ujmując, powstaje jako efekt pierwszego zetknięcia narzędzia z podłożem, np. malarskim. Niematerialnie rzecz ujmując, „punkt działa na

nas jako najściślejsze i zupełnie wyjątkowe połączenie *milczenia i wymowy*” (Kandyński, 1986: 19). Punkt się staje dopiero wtedy *punktem*, gdy jest w stanie przyciągnąć wzrok i sprawić, by widz skoncentrował się właśnie na nim. Celem punktu jest „odskoczenie” od płaszczyzny, spowodowanie, że stanowi pierwszoplanowy element całego przekazu wizualnego lub fragmentu, na który widz kieruje wzrok. Parafrazując słowa mistrza, punkt jest rezultatem pierwszego zetknięcia się wzroku widza z materialną powierzchnią obrazu. Taka jest *wewnętrzna* „strategia punktu”, strategia oddziaływania na odbiorcę komunikatu wizualnego.

W języku naturalnym zdaniem Kandyńskiego punkt spełnia dwie funkcje: negatywną, gdy jest symbolem *nieistnienia* – przerwy, oraz pozytywną, gdy pełni funkcję pomostu pomiędzy jednym zdaniem a drugim, jednym wyrażonym sensem a drugim. W efekcie częstego posługiwania się pauzą = punktem z czasem zatracamy zdolność dostrzeżenia jego „praktycznej celowości”, przestajemy słyszeć, wyczuwać jego „wewnętrzny sens [dźwięk – przyp. Z.W.-Ł.]”. Traktujemy go jako rzecz zwykłą, konwencjonalną, dopóki nie wytrąci nas z codzienności jakieś wydarzenie (Kandyński podaje przykłady: choroba, nieszczęście, troska, wojna, rewolucja). Wymuszona pauza pomiędzy zwykłym trybem życia a ważnym wydarzeniem staje się istotnym zatrzymaniem, głośną pauzą, przywracającą prawdziwe brzmienie punktowi (Kandyński, 1986: 19–20).

Rola punktu w sztukach plastycznych jest odmienna. Choć w szczególnych okolicznościach może zaistnieć jako symbol *nieistnienia* lub też służyć oddzieleniu dwóch elementów od siebie, w obszarze wizualnym pozostaje samodzielną figurą, odizolowaną od otoczenia. „Punkt jest wewnętrznie najzwięźlejszą formą” – tak definiuje go Kandyński. Cechę tę zawdzięcza wewnętrznemu napięciu, zawsze skierowanemu ku swemu środkowi, gdyż: „Jego napięcie jest przecież ostatecznie zawsze koncentryczne” (Kandyński, 1986: 28). Nie zaskakuje zatem jednoznaczne stanowisko Kandyńskiego, że punkt przytwierdza się mocno do podłoża, na którym jest osadzony, nie wykazuje tendencji do ruchu w którąkolwiek ze stron, nie cofa się, nie wyrwa w przód, nie przesuwają się w pionie, poziomie ani na ukos. Jego strategią jest mocne usadowienie w przypisanej mu przestrzeni (Kandyński, 1986: 28).

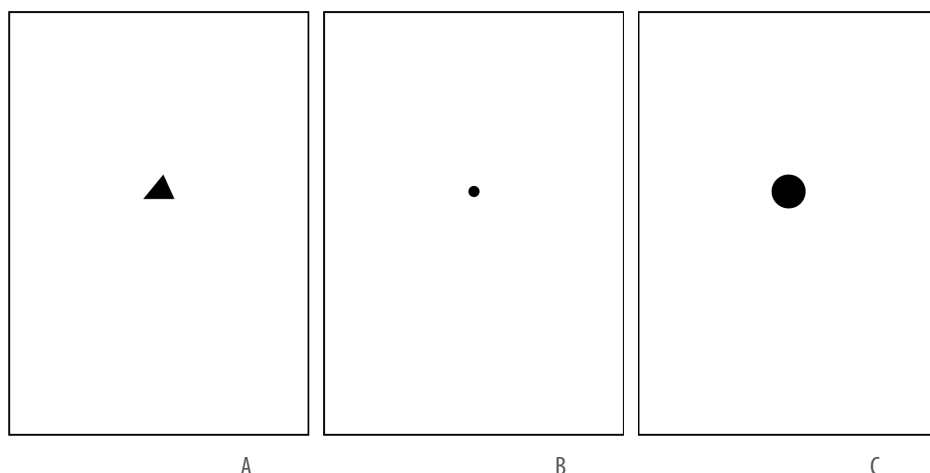
Punkt nie istnieje geometrycznie, jednak konieczne jest wyznaczenie granic pomiędzy nim a otoczeniem. „Rozpatrując punkt jako formę malarską zewnątrznie, nie dochodzimy do ściśle (geometrycznych) pojęć. Niewidoczny punkt geometryczny, materializując się, musi przyjąć określoną wielkość, zajmie pewną płaszczyznę obrazu, a poza tym ma określone granice – kontury – oddzielające go od otoczenia” (Kandyński, 1986: 24). Punkt zatem nie musi być wykonany (narysowany, namalowany itp.) jako odrębny element, może powstać w wyniku np. przecinania czy nakładania się na siebie różnorodnych innych elementów. Tym samym zaliczyć go należy do samotworzących się elementów przekazu plastycznego. Twórca nie rysuje go, lecz pozwala na jego zaistnienie.

Materia punktu

Kandyński przyznaje, że geometryczny punkt posiada materialną postać, powstaje w wyniku nacisku: ołówka, rylca, pędzla, pióra, igły na powierzchnię: papieru, drewna, płótna, stiuku, metalu itp. (przykłady za Kandyński, 1986: 23). Przyjmuje różnorodną postać: koła, elipsy, trójkąta, kwadratu, formy nieregularnej, może mieć gładkie lub poszarpane brzegi. „Nie ma końca możliwości – bogactwo [zewnątrznych form materialnego – przyp. Z.W.-Ł.] punktu jest niczym nieograniczone” (Kandyński, 1986: 26). Aby w wyniku jednorazowego zetknięcia się dwóch materii powstał punkt, powinny być spełnione określone warunki, np. zastosowane właściwe proporcje pomiędzy nim a otaczającą go przestrzenią. Za mały punkt jest niewidoczny, za duży, w stosunku do przestrzeni i innych otaczających go elementów, nabierze cech płaszczyzny. Obszar, na którym został posadowiony i pozostałe elementy umieszczone obok niego muszą zostać dobrane tak, by nie zagłuszały jego *wewnętrznego dźwięku*. Znaczenie ma również użyty kolor, walor czy wprowadzona faktura. Zbyt mały kontrast pomiędzy wymienionymi właściwościami wtapia punkt w płaszczyznę i staje się niewidoczny.

Podobnie jak nie istnieje wzór na wyznaczenie właściwego kształtu punktu, nie istnieje również wzór na obliczenie prawidłowego stosunku jego wielkości do powierzchni płaszczyzny, na której został umieszczony. Jedyłą dostępną metodą opracowania omawianych wartości jest, jak twierdzi,

Kandyński, *wyczucie*, a nie liczbowe wyliczenie. Tylko za pomocą owej swojej miary twórca jest w stanie „uchwycić moment zbliżania się punktu do jego wielkości granicznej” (Kandyński, 1986: 25).



Rycina 34.

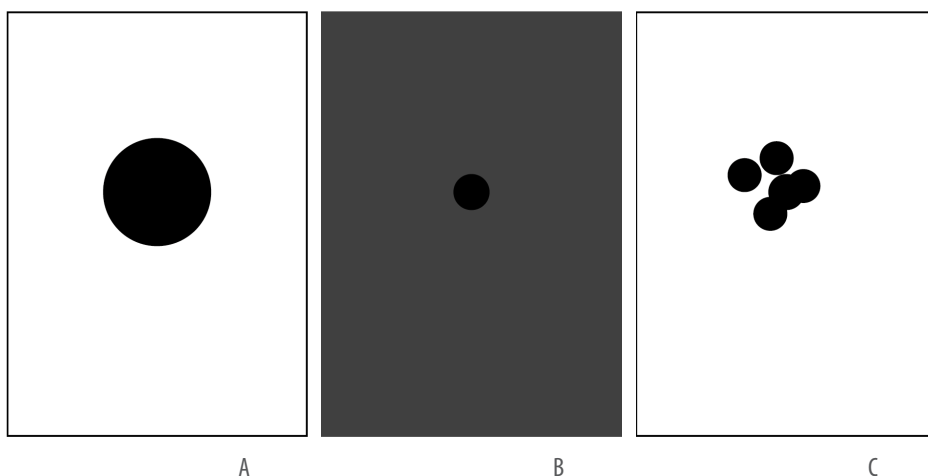
Przykłady kształtów punktów: A. punkt o kształcie trójkąta, B. punkt o kształcie małego koła, C. punkt o kształcie koła

Źródło: Opracowanie własne

Dla przykładu: widoczne na rysunkach z ryciny 34 elementy zostały narysowane za pomocą dwóch figur: trójkąta (A) oraz koła (B, C). Zachowano prawidłowy wskaźnik ich wielkości oraz waloru w stosunku do płaszczyzn, na których je umieszczono, dlatego każdy z nich pretenduje do miana punktu.

Kolejne ilustracje (ryc. 35) przedstawiają elementy, które z trzech powodów straciły swój pierwotny charakter punktu: A) na skutek zachwiania proporcji, B) na skutek utraty barwnego kontrastu, C) na skutek zagęszczenia zbyt dużych elementów występujących obok. Naturalnie każdy z tych przykładów można skorygować, wprowadzając odpowiednie wizualne wartości. W pierwszym przykładzie (A) i ostatnim (C) należy przeprowadzić korektę parametrów figur wchodzących w skład kompozycji. Rozwiązaniem jest zmniejszenie (A) koła lub (C) zagęszczonych kółek, powiększenie płaszczyzn, na których zostały umieszczone. Do kompozycji środkowej (B) należy wprowadzić kontrast pomiędzy kropką a płaszczyzną; np. biel kropki przywróci pierwotną funkcję – funkcję punktu. Należy zwrócić jednak uwagę na ograniczenia. Z przyczyn oczywistych punktu nie można pomniejszać

w nieskończoność. Skala szarości, którą wykorzystano w omawianym przykładzie, ograniczona jest wartościami krytycznymi: bielą i czernią. Zdać by się mogło, że jedyny wolny od ograniczeń element stanowi obszar, na którym umieszczano elementy, np. punkty. Nie jest to słuszne podejście. Obszar obrazu to nie tylko przestrzeń przeznaczona do umieszczania treści, ale również wskazówka dla widza, w jakiej odległości ma się wobec niego ustawić. Eksperyment powiększania płaszczyzny w nieskończoność wymagałby wprowadzenia dodatkowego parametru – granicy maksymalnej odległości między punktem a odbiorcą. Wydaje się zatem, że w tym przypadku również przestrzeń winna posiadać ramy, poza które nie należy wykraczać.



Rycina 35.

Przykłady nie punktów: A. powierzchnia koła, B. czarne koło na ciemnoszarym tle, C. zbiór kółek

Źródło: Opracowanie własne

Jako środek wyrazu plastycznego punkt nie jest zarezerwowany jedynie dla prac wykonywanych na płaskich kartonach, powierzchniach podobrazów, np. rysunków, grafik i malunków. W architekturze czy rzeźbie punkt zwykle powstaje na skutek zetknięcia się w jednym miejscu wielu płaszczyzn lub wygięcia w sposób celowy materiału rzeźbiarskiego.

Strategia punktu

Punkt przyciąga uwagę odbiorcy. Taka jest jego rola w przekazach wizualnych. Jego cechy to: stabilność i koncentryczność. „Jest on zwrócony ku sobie” (Kandyński, 1986: 28). Uderzenie punktu jest silne i krótkotrwałe. Tak ma brzmieć.

Punkt nie przekazuje energii poza obszar, który zajmuje. Jego rola polega na zatrzymaniu wewnętrznej energii. Pełni funkcję swoistego rodzaju magnesu sił spostrzeżeniowych sumujących się w nim i na nim właśnie. Cechy te są zbieżne z naturalnym mechanizmem czasowej koncentracji widza na jednym, wskazanym obszarze ze wszystkich innych dostępnych w obrazie.

Dzieło plastyczne składa się z obszarów wzmocnień oraz wyciszania efektów wizualnych, których ostateczny cel stanowi zarządzanie uwagą odbiorcy. Rolą twórcy jest przyjęcie takiej strategii rozporządzania nimi, by widz prawidłowo odczytał jego intencje, kierując wzrok w wyznaczone miejsca. Kluczem do uporządkowania stref wzmocnień i wyciszania jest wyraźne zaakcentowanie punktów spostrzeżeniowych. Nie chodzi tu jedynie o punkty łatwo rozpoznawalne, oczywiste, te, o których była mowa do tej pory, lecz o punkty ukryte w strukturze siatek kompozycyjnych, o wiele bardziej skomplikowanych przekazów wizualnych.

Nie wszystkie elementy wchodzące w skład przekazu wizualnego, w tym i punkty, uruchamiają proces uświadomionego widzenia. Znakomita część biologicznego zapisu trafia na grunt interpretatora podświadomego, interpretatora, który, ulegając woli artysty, posłusznie śledzi wzrokiem po obrazie, zgodnie z narzuconym kierunkiem postrzegania¹. Najczęściej rolę przewodnika na tej strukturalnej mapie pełni punkt spostrzeżeniowy. Punkty spostrzeżeniowe to miejsca, w które kierujemy w pierwszej kolejności wzrok. To miejsca, które w jakiś szczególny sposób zostały przez artystę wyróżnione, wyodrębnione akcentami wizualnymi. Należy przyjąć, że punkty spostrzeżeniowe to centralne miejsca obszarów wzmocnień. Rzadko się zdarza, że artysta decyduje się na zastosowanie w swoim dziele jednego wzmocnionego obszaru.

1 Temat ten poruszono w artykule pt. *A visual analysis of the communication persuasive function in the coverage of the Russian Federation Victory Day Parade*, zeszyt naukowy Wiedzy Obronnej 3/2022 (w przygotowaniu do publikacji).

Zwykle jest ich kilka. Rzadko zdarza się również, że punkty te posiadają jednakową moc koncentryczną. Z reguły są zróżnicowane. Najczęściej jeden jest dominujący, inne są mocne, mniej mocne lub słabsze. Ponadto punkty geometryczne nie zawsze pokrywają się z punktami spostrzeżeniowymi.

Wimmer, na podstawie docierających do człowieka wrażeń zmysłowych, sformułował zasadę *rozbicia spostrzeżenia*, które: „postawi przed nami elementy wrażeń zmysłowych: dźwięki i barwy jako sygnały świata zewnętrznego, a także obnaży siły wiążące je w zespoły”. *Budowa zespołu* to wiązanie wrażeń, inaczej – syntetyzowanie zmysłowych doznań w spójny obraz rzeczywistości. Niezbędne są tu takie czynniki jak przestrzeń, czas oraz ludzka pamięć. Przestrzeń gwarantuje orientację w terenie, oddzielanie rzeczy istotnych od nieistotnych, „występuje jako element rozdzielający i łączący przedmioty”. Czas to parametr umożliwiający zestawienie spostrzeżonych punktów orientacyjnych w jeden nierozłączny obraz.

Czas przeszły i przyszły istnieją dla nas tylko w czasie teraźniejszym. Czas przeszły istnieje w takim, a nie innym stanie rzeczywistości będącym wynikiem historii, który częściowo odczytać można z zapisu pamięci. Czas przyszły istnieje w chwili obecnej w formie myśli, wyobraźni i woli. [...] Konsekwencją włączenia czasu przyszłego, a więc celu ruchów, w budowę naszych odczuć przestrzennych jest dynamiczność naszej postawy w procesie spostrzegania rzeczywistości (Wimmer, 2021: 247).

W ludzkiej pamięci zostają zapisane elementy wcześniej zauważone, dzięki czemu jesteśmy w stanie uchwycić dynamicznie zmieniającą się strukturę przekazu wizualnego. Wimmer przytoczone spostrzeżenia zaadresował do zagadnień architektonicznych, do dziedziny sztuki, w której przestrzeń oraz czas stanowią związek wyraźnie wyczuwalny i zauważalny. Urbanistyka, architektura to sztuka organizowania przestrzeni, w której człowiek przebywa, porusza się, a zatem to sztuka organizacji przestrzeni i czasu.

Jeżeli przyjmujemy, że punkt (element obrazu) oraz punkt (spostrzeżeniowy) są *podstawowymi sygnałami świata zewnętrznego*, zaś przestrzeń pomiędzy nimi jest *elementem je rozdzielającym i łączącym*, kolejne parametry zespołu pojawiają się w sposób naturalny. Parametr czasu i ludzkiej pamięci to

nieodłączne czynniki oglądu nie tylko przestrzeni urbanistycznej i architektonicznej, ale i rzeczywistości. Niewątpliwie w tej rzeczywistości znajduje się miejsce na dzieła plastyczne – wykonane na płaskich powierzchniach graficznych i malarskich.

Zaproponowana interpretacja *punktu spostrzeżeniowego* jest spójna z regułą Kandyńskiego: punkt jest najzwięźlejszą formą skupiającą na sobie uwagę widza. Strategią punktu jest absorpcja rzeczy i zjawisk występujących wokół niego. Jest to zgodne z budową ludzkiego aparatu widzenia – oka. Postrzegamy tyle, na ile pozwala nam budowa ludzkiego oka, pole ostrości widzenia. Obok jednego punktu, obszaru widzenia, występuje drugi punkt – drugi obszar widzenia. Postrzeganie obrazu polega na rozeznaniu wszystkich pól wokół punktu i znalezieniu związków pomiędzy nimi. Jakich związków? O tym już decyduje twórca dzieła sztuki.

Obrazem przeznaczonym do analizy według opisaney metody jest rysunek Zbigniewa Władyki *Zakon*, na którym widać postacie trzech zakonników (Ryc. 36). Artysta mówił o nim: „notatka o trzech napotkanych zakonnych osobliwościach”



Rycina 36.

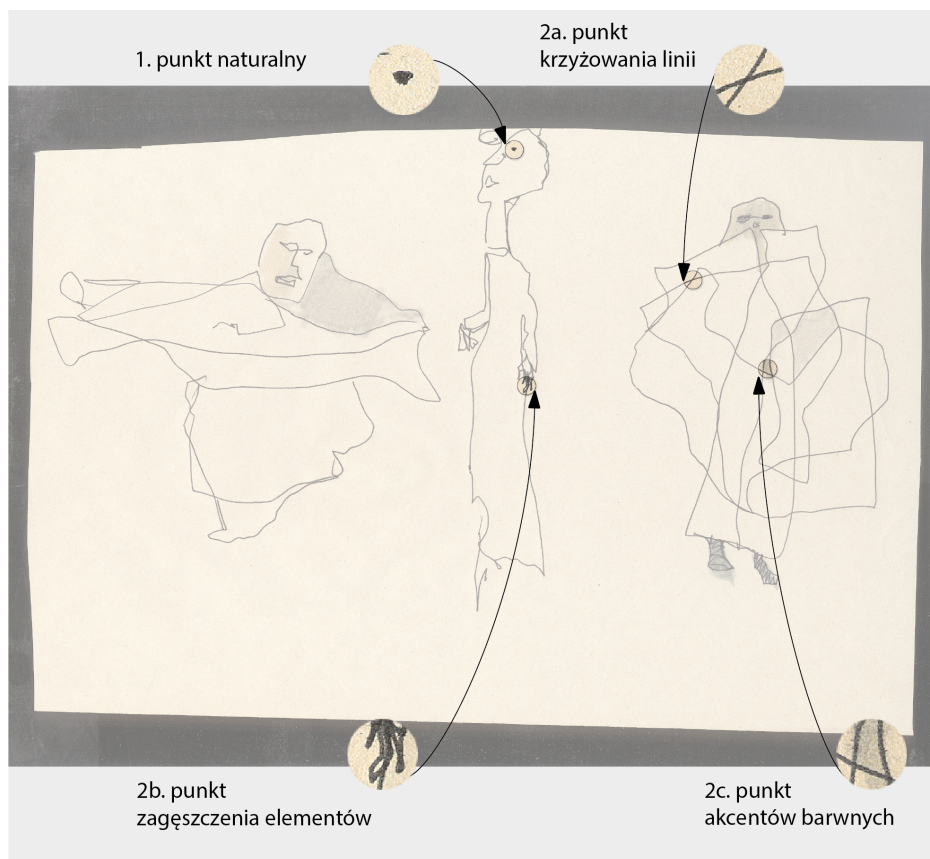
Zbigniew Władyka, *Zakon*. Rysunek tuszem, IX dekada XX wieku

Źródło: Archiwum prywatne

Pierwsza osobliwość-postać jest (od lewej strony) pełna energii, życzliwości, druga – mistyczna, a trzecia bezrefleksyjnie wszechwiedząca².

Na rysunku odnaleźć można następujące rodzaje punktów (ryc. 37):

1. punkt naturalny – geometryczny (jednorazowe zetknięcie się narzędzia z płaszczyzną kartki), (ryc. 37, punkt 1);
2. punkty samotworzące się na skutek:
 - a. krzyżowania linii (ryc. 37, punkt 2a),
 - b. zagęszczenia elementów (ryc. 37, punkt 2b),
 - c. akcentów barwnych (ryc. 37, punkt 2c).



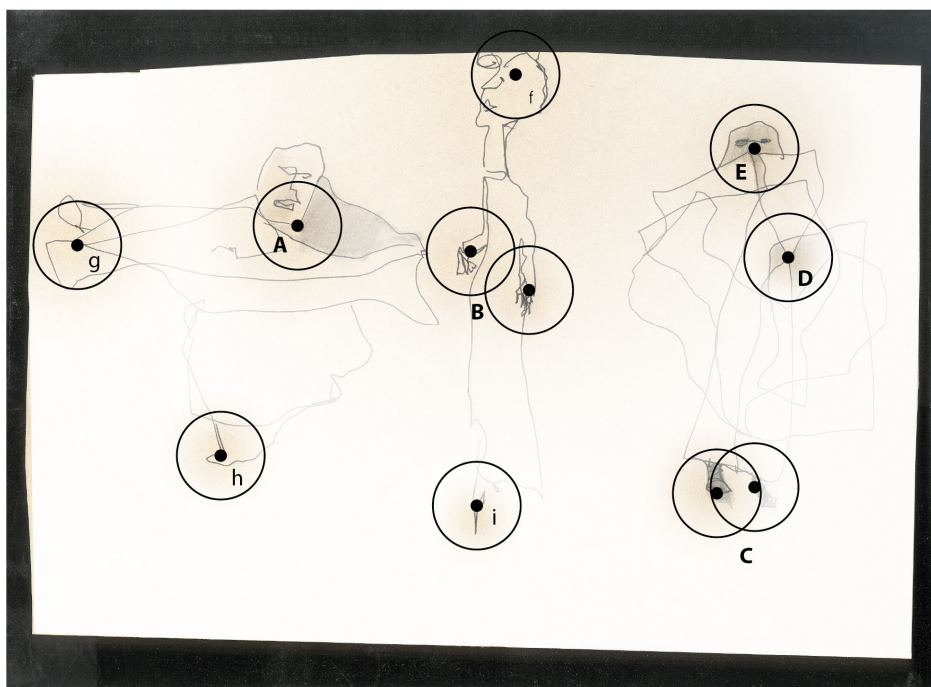
Rycina 37.

Rodzaje punktów: 1. Punkt naturalny, 2. a, b, c. punkty samotworzące się

Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki *Zakon*

2 Ze wspomnień córki Zbigniewa Władyki.

Na rysunku Władyki można dostrzec niewiele punktów geometrycznych (naturalnych) – zaledwie cztery. Pełnią funkcję obrazową, to oczy zakonników oraz nos „zakonnika wszechwiedzącego”. Dużo więcej jest punktów samotworzących. Spośród nich najwięcej tworzy efekt krzyżujących się ze sobą linii. Niewiele jest też punktów utworzonych za pomocą zagęszczenia elementów oraz akcentów barwnych. Nie wszystkie odgrywają kluczową rolę w kompozycji rysunku, nie tworzą ani nie pokrywają się z punktami spostrzeżeniowymi. Najsilniej działają trzy miejsca wzmocnień: dla postaci zakonnika znajdującego się po lewej stronie rysunku jest to punkt spostrzeżeniowy skupiony wokół twarzy, na rycinie 38 oznaczony literą A. Dla postaci środkowej najmocniej działającym punktem spostrzeżeniowym jest obszar złożony z dwóch punktów naturalnych (geometrycznych) typu zagęszczenia elementów, (ryc. 38B). W przypadku trzeciej postaci są to trzy obszary punktów spostrzeżeniowych, wszystkie wykonane za pomocą punktów geometrycznych typu wzmocnień barwnych (ryc. 38C, D, E).

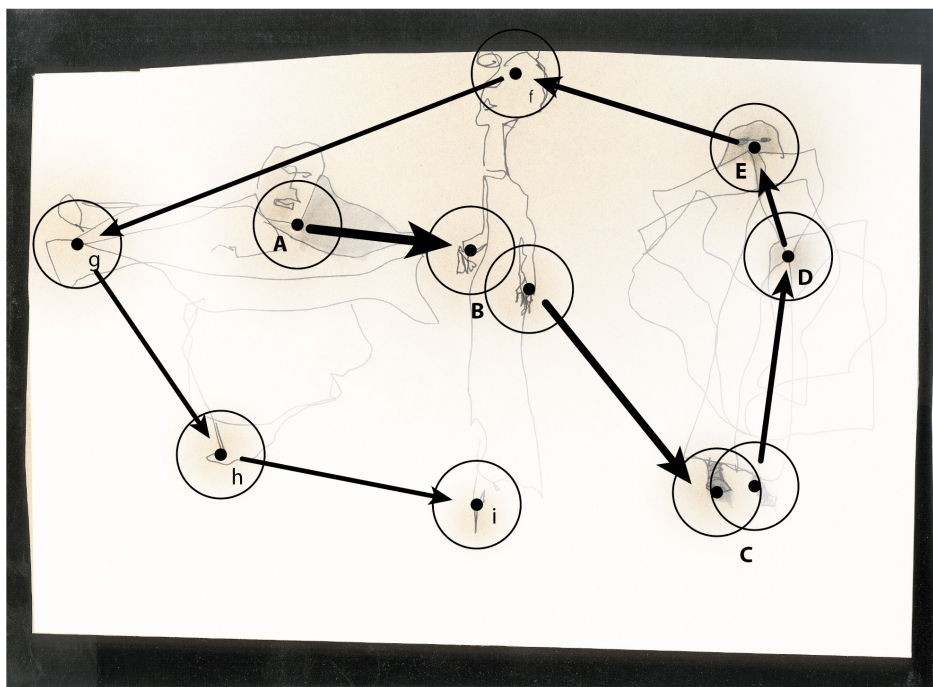


Rycina 38.

Punkty spostrzeżeniowe

Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki *Zakon*

Kolejne punkty, oznaczone minuskułą, to punkty ponownej koncentracji, postrzegane w drugiej kolejności. Trudno autorytarnie wyznaczyć sekwencyjny porządek ich postrzegania. Zaproponowana na rycinie 39 droga kolejności odbioru wzmocnień uwagi według wyznaczonych punktów stanowi jedną z wielu możliwych konfiguracji.



Rycina 39.

Zaproponowana kolejność odbioru punktów spostrzeżeniowych

Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki *Zakon*

Każdy obserwator może wyznaczyć własną drogę podążającą za punktami wzmocnień. A jednak! Na tym rysunku Władyka narzucił regułę zamkniętości. Nie tak łatwo wyjść z kręgu podążania wzroku za wyznaczonymi przez niego punktami spostrzeżeń. Obojętne, czy to będzie zaproponowana droga: A, B, C, D, E, f, g, h, i, A, B, C..., czy każda inna.

Czym jest linia?

Linia

Jest śladem poruszającego się punktu, skutkiem jego przesuwania się. Powstaje z ruchu przez zniszczenie bezwładności punktu, absolutnego stanu jego spoczynku, a tym samym przez przeskoczenie ze statyki w dynamikę (Kandyński, 1986: 55).

Linia rozpoczyna swój bieg od punktu, dlatego Kandyński punkt określił mianem *praelementu*, a linię uznał „za element drugiego stopnia” (Kandyński, 1986: 55). Podobnie jak geometryczny punkt jest niewidoczny, również niewidoczna jest geometryczna linia.

W niniejszej publikacji zostało już wyjaśnione, że punkt to *praelement*, w którym kumulują się koncentryczne wewnętrzne siły, oraz że jeśli na punkt zadziała zewnętrzna *siła* o większym potencjale *napięcia* niż te tkwiące w nim właśnie, punkt zostaje wybity ze stanu spoczynku, zacznie toczyć się, rysując tor linii. Pierwotnie punkt ma tendencję do poruszania się po prostym torze. Powstaje wtedy pierwszy typ linii – **linia prosta** – element o najzwęższej formie „możliwości ruchu w nieskończoność” (Kandyński, 1986: 56). Kandyński wyróżnia trzy rodzaje podstawowych linii prostych: poziomą, pionową oraz przekątną. Do katalogu linii prostych zalicza również linie nachylone pod kątem nieregularnym i nazywa je **liniami prostymi swobodnymi**.

Sposób ułożenia linii na płaszczyźnie wpływa na ludzką wyobraźnię, wywołuje skojarzenia z ciepłem lub chłodem. O temperaturze linii decyduje stopień jej nachylenia – im linia bardziej nachyla się do linii poziomej, tym więcej w niej chłodu, a im bardziej do pionowej, tym jest gorętsza³. Linia jest ruchoma, rozrasta się w górę i w dół, na prawo i lewo, nie jest też niema – „dźwięczy raz wysoko, raz znów nisko” (Kandyński, 1986: 12).

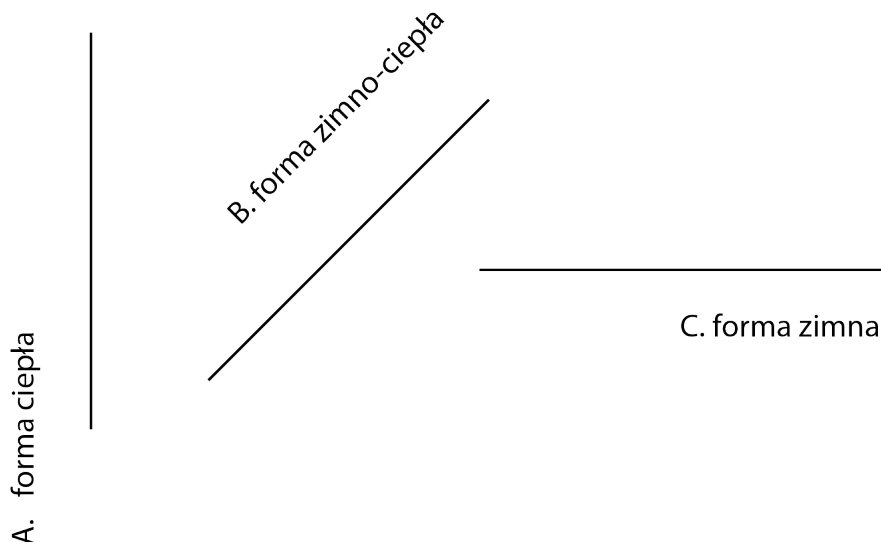
3 Specyfika wymienionych typów linii omówiona została w rozdziale *Analiza przypadku*. Wyjaśniono, że Kandyński linii poziomej wyznacza rolę wywołania temperatur chłodnych, pionowej – gorących, zaś przekątnej równomiernego połączenia temperatur zimnych i gorących (str. 38).

Kandyński podobieństwa i różnice pomiędzy podstawowymi liniami zapisał w następujący sposób:

<i>ruch</i>	<i>1. forma zimna</i>	<i>najzwięźlejsze</i>
<i>w</i>	<i>2. Forma ciepła</i>	<i>formy ruchu</i>
<i>nieskończoność</i>	<i>3. Forma zimno-ciepła</i>	<i>w nieskończoność</i>

(Kandyński, 1986: 59).

Każda linia prosta po swej lewej i prawej stronie przyjmuje formę ruchu w nieskończoność, w zależności od rodzaju jest formą zimną, ciepłą lub zimno-ciepłą. Przy tym linie podstawowe osiągają maksymalne temperatury, gdy pionowa jest ciepła (40 A), a pozioma zimna (C), lub równowagę pomiędzy nimi, gdy linia przekątna. Linie proste swobodne nigdy nie osiągną równowagi pomiędzy ciepłem a zimnem. Linie te są albo chłodniejsze, albo cieplejsze – w zależności od kąta nachylenia (Kandyński, 1986: 57–60).



Rycina 40.

Podstawowe linie: A. linia ciepła, B. zimno-ciepła, C. zimna

Źródło: na podstawie rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej *Punkt i linia a płaszczyzna* (Kandyński, 1986: 58)

Drugi rozpatrywany przez Kandyńskiego typ linii to **linie łamane (wielokątne)**. Powstają na skutek nacisku dwóch lub więcej *sił*⁴. Pierwszą wymaganą siłą jest ta, która uruchamia dynamikę punktu i rozpoczyna rysowanie linii. Drugą wymaganą siłą jest ta, która uderzając w linię, zmienia jej pierwotny bieg. Kolejne uderzenia sił to kolejna ingerencja w pierwotny przebieg punktu po linii prostej. Warunkiem powstania tego rodzaju linii jest zachowanie kolejności uderzeń – muszą występować po sobie. Jeżeli bowiem uderzenia sił będą jednoczesne, powstanie **tuk** – trzeci typ linii.

Dla Kandyńskiego czas jest pełnowartościowym *elementem* dzieła sztuki wizualnej: „W momencie mego definitywnego opowiedzenia się za sztuką abstrakcyjną istnienie elementu czasu w malarstwie stało się dla mnie bezsporne i od tej pory posługiwałem się nim w mojej praktyce”⁵ (Kandyński, 1986: 32). *Element czasu* to spoiwo łączące wszelkie dziedziny sztuki: muzykę, teatr, film, architekturę, rzeźbę, malarstwo itp. Jeżeli uznamy muzykę za układ postępujących po sobie i nachodzących na siebie dźwięków, a obraz za układ postępujących po sobie i nachodzących na siebie elementów wizualnych, element czasu wyda się oczywistym, nierozłącznym parametrem, dostępnym dla wszystkich sztuk pięknych. Kandyński stawia znak równości pomiędzy dźwiękiem słyszalnym a dźwiękiem widzialnym. Skoro: „Punkt jest formą o najmniejszej rozciągłości czasowej” (Kandyński, 1986: 32), formę tę odnajdziemy zarówno w malutkiej kropce, jak i w uderzeniu w kottę lub w trójkąty perkusyjne (Kandyński, 1986: 42).

Siła uderzająca w punkt wprawia go w ruch. Punkt przemieszcza się nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie. Zmianie ulega również jego brzmienie.

4 Zagadnienie to było już poruszane w niniejszej publikacji przy okazji omawianych zagadnień związanych ze specyfiką budowy i właściwości formy kwadratu w rozdziale zatytułowanym *Przykład/układ pierwszy* (str. 39). W rozdziale kolejnym, *Przykład/układ drugi*, omówiono konsekwencje układu sił wewnątrz figury kwadratu wynikające z odmiennych układów linii przecinających się pod różnymi kątami (str. 44). Z kolei w rozdziale *Przykład/układ trzeci* wykazane zostały konsekwencje wynikające z podziału płaszczyzn za pomocą linii prostych i łamanych (str. 58).

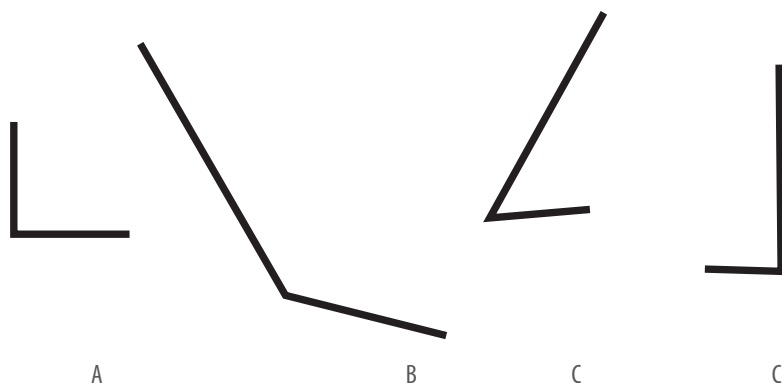
5 Kandyński proponuje, by malarstwo podzielić na ręczne i drukowane. Do malarstwa ręcznego zalicza wszystkie techniki wymagające ręcznego wykonania, np. malarstwo olejne, akrylowe, akwarelowe, do malarstwa drukowanego np. litografię, linoryt, drzeworyt, sitodruk. Dzisiaj zapewne do malarstwa drukowanego dodałby grafikę bitową i wektorową (Kandyński, 1986: 31).

Nie jest już krótkim uderzeniem, jego czas trwania się wydłuża. Dźwięk przestaje przynależeć do punktu – należy do linii. Jeżeli w linię uderzy *siła*, która zmieni kierunek biegu punktu, zmieni kompozycyjny układ *sił*, *napięć*, kierunków i czasu ich działań oraz brzmiących w nich *dźwięków*. W przypadku linii łamanej złożonej z dwóch odcinków, zdaniem Kandyńskiego, dźwięk danej formy zależy od następujących czynników: od dźwięku prostych (linii), od dźwięku napięć (uderzeń sił zmieniających przebieg linii), wreszcie od dźwięku „mniejszej lub większej zaborczości w stosunku do płaszczyzny” (Kandyński, 1986: 72), którą zakreślają linie.

Jeżeli mamy do czynienia z dwiema liniami łamanymi tworzącymi kąt ostry, zarówno *siła* (*napięcie*) uderzenia łamiąca linię oraz płaszczyzna wyznaczona liniami noszą charakter mocnego, zdecydowanego działania dynamicznego. Wszystkie dźwięki tworzące figurę są ostre i głośne. Jeżeli napotykamy dwie linie tworzące kąt prosty, dźwięki ulegają wyciszeniu, *siła* uderzenia (*napięcie*) słabnie, powstała płaszczyzna pomiędzy liniami traci na swym dynamizmie, jest chłodna i opanowana. Zawiera w sobie cechy pochodzące z linii pionowej (cieplej) oraz poziomej (zimnej). Jeżeli *siła* uderzenia (*napięcie*) słabnie na tyle, że łamie linię, tworząc kąt rozwarty, płaszczyzna pomiędzy liniami brzmi najciszej, jest, jak wylicza Kandyński, niezaradna, słaba i pasywna.

Niezaprzeczalny wpływ na współbrzmienie *trójdźwięku* figury dogrywa parametr długości linii, który należy utożsamiać z parametrem czasu. Im dłużej trwa uderzenie łamiące linię, tym dłużej rozchodzi się dźwięk, tym dłuższe stają się odcinki linii łamanej, tym obszerniejsza jest płaszczyzna pomiędzy nimi. W przypadku, w którym linie łamane są sobie równe, mają jednakową długość, całość figury zdaje się brzmieć czysto, jednoznacznie. Dźwięk uderzenia w punkt rozchodzi się równomiernie. W przypadku różnej długości linii dźwięk jednej różni się od drugiej, jeden brzmi krócej, a drugi dłużej. Na rycinie 41 przedstawiono zaprezentowane przez Kandyńskiego przykłady linii łamanej.

Wszystkie linie łamane przedstawione na rycinie 41 zbudowane są z odcinków o różnej długości. Różnica pomiędzy długością boków linii kąta prostopadłego (A) jest nieznaczna, ledwo zauważalna. Dolny odcinek jest dłuższy o niewielką wartość, jednak wystarczającą, by zakłócona została charakterystyczna dla tego rodzaju figury równowaga pomiędzy



Rycina 41.

Przykłady linii łamanej: A. linia pod kątem prostym, B. z linia pod kątem rozwartym, C. linia pod kątem ostrym, D. linia pod kątem prostym o nieznacznym zachwianiu do kąta ostrego

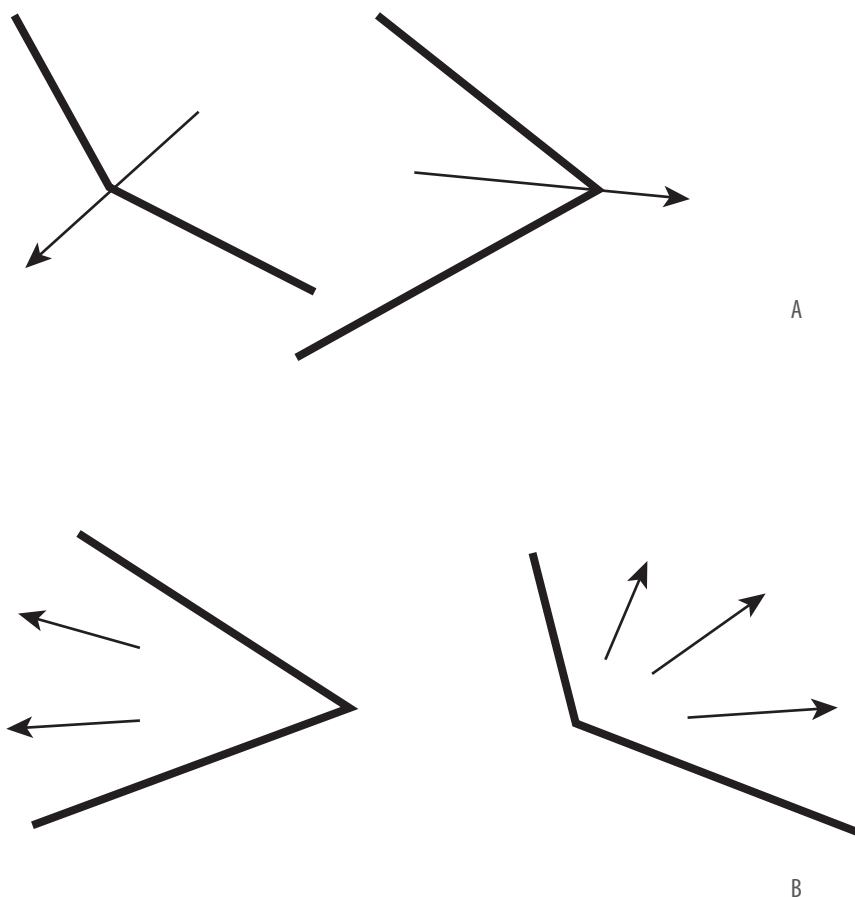
Źródło: kopia rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej *Punkt i linia a płaszczyzna* (Kandyński, 1986: 71)

temperaturą chłodną a ciepłą. Widz poświęca nieco więcej czasu na odczytanie dolnego boku, tym samym dłużej poddaje się działaniu chłodnej linii. Druga figura (B) przedstawia kąt rozwarty. Zdecydowana różnica pomiędzy długością boków wprowadza do figury dynamikę. Wzmocniona aktywność dłuższego boku niweluje w znacznym stopniu pasywny charakter tego rodzaju kąta. Kolejny przykład Kandyńskiego (C) to figura, której boki wyznaczają kąt ostry. Z racji jej charakteru brzmienie powinno być agresywne – o ostrych, wysokich natężeniach temperatur. Tak jednak nie jest. Wizualną dominantę nad całością figury przejmuje ukośny, dłuższy bok kąta. Jego ciepło – zimny charakter znacznie wycisza agresywne brzmienie przynależne do płaszczyzny kąta ostrego. Krótszy lewy (dolny) bok nie odgrywa tu znaczącej roli. Widz poświęca mu niewiele czasu, swoją uwagę koncentrując na dłuższym boku. Ostatni przykład (D) to figura złożona z długiej linii pionowej i krótkiej linii po jej lewej stronie. Tym razem za pomocą dwóch czynników zakłócony został zrównoważony charakter kąta prostego. Pierwszy z nich to różnica w długości boków, a drugi – zachwianie o kilka stopni położenia linii dolnej w stosunku do poziomej osi figury.

Linia łamana powstaje dzięki aktywności dwóch kierunkowych *sił* – *siły* pierwszego uderzenia i *siły* drugiego uderzenia, zmieniającego pierwotny bieg punktu (wynikający z pierwszego uderzenia w punkt). *Siły* te uruchamiają brzmienie kolejnych *dźwięków* figury. To preludium do pełnego brzmienia wszystkich *dźwięków*, *napięć* emitowanych przez figurę. Uderzenie w punkt,

zależnie od jego mocy, tworzy zestaw mniej lub bardziej agresywnych, czystych, głośniejszych brzmień *napięć*. *Dźwięki* te rozchodzą się od punktu zdarzenia, dalej w głąb płaszczyzny, ograniczonej linią łamaną. Rozchodzą się aż do wyciszenia, zagubienia lub zderzają się z dźwiękami innych, sąsiednich *dźwięków*, emitowanych przez inne figury. Kandyński wymienioną właściwość ilustruje rysunkiem. Jego kopia umieszczona została na rycinie 42.

Tym samym spełnione zostają wszystkie trzy warunki kształtujące „Wyraz [dźwięk] *absolutny* danej formy” (Kandyński, 1986: 72). Powtórzmy za Kandyńskim:



Rycina 42.

Napięcia płaszczyzny: A. Wytwarzany dźwięk i skłonność wytwarzania napięć linii łamanej, B. Wytwarzany dźwięk i skłonność wytwarzania napięć linii łamanej w stosunku do płaszczyzny

Źródło: kopia rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej *Punkt i linia a płaszczyzna* (Kandyński, 1986: 72)

Wyraz [dźwięk – przyp. Z.W.-Ł.] *absolutny danej formy zmienia się i zależy od trzech następujących warunków:*

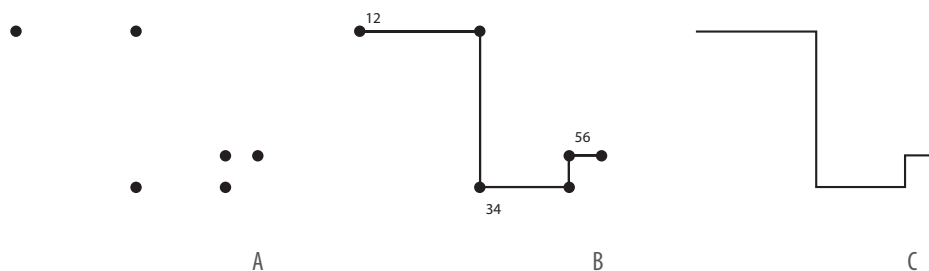
Od [dźwięku – przyp. Z.W.-Ł.] *samych prostych [...]* [ryc. 41]

Od [dźwięku – przyp. Z.W.-Ł.] *ich skłonności do mniej lub więcej ostrych napięć [...]* [ryc. 42A]

Od [dźwięku – przyp. Z.W.-Ł.] *ich mniejszej lub większej zaborczości w stosunku do płaszczyzny* [ryc. 42B] (Kandyński, 1986: 72).

Do chwili obecnej prezentowane były przypadki jednorazowego uderzenia *siły* na odcinek linii. Sytuacja komplikuje się, gdy do jednej linii zostają dołączone kolejne. Kiedy dochodzi do sytuacji, w której w tor toczącego się punktu uderza więcej niż jedna *siła* (Kandyński, 1986: 81).

Na rycinie 43 oraz rycinie 44 w pierwszych ilustracjach (A) umieszczono zestaw punktów. Wskazują one miejsca, w których *siła* naporu uderza w poruszający się punkt, dzięki czemu tor rysującej się linii jest modyfikowany. Uderzenia następują kolejno, dlatego linia składa się z odcinków prostych.

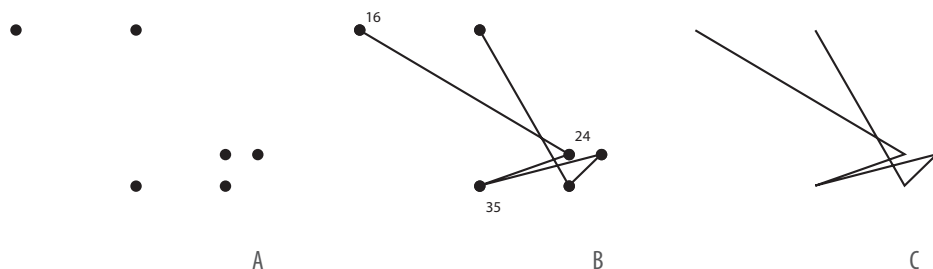


Rycina 43.

Pierwszy przykład linii łamanej: A. Schemat miejsc uderzeń sił skierowanych na linię, B. Kolejność uderzeń sił na linię, C. Linia łamana

Źródło: Opracowanie własne

Jak pokazano na ilustracjach 43B oraz 44B, punkty łączone są w różnej kolejności (wg umieszczonych przy nich cyfr). Narzucony porządek kolejnych uderzeń *siły* na punkt z przykładu pierwszego (43B) tworzy linię złożoną z kątów prostych (43C), natomiast z przykładu drugiego (44B) tworzy linie o kątach o różnych stopniach. Ponadto w wyniku przecinania się linii powstaje nowy układ nowo utworzonych kątów (44C). W konsekwencji mamy do czynienia z różnorodnością, pewne kąty są mniej lub bardziej ostre, inne zaś rozwarte.



Rycina 44.

Drugi przykład linii łamanej:

A. Schemat miejsc uderzeń sił skierowanych na linię, B. Kolejność uderzeń sił na linię, C. linia łamana

Źródło: Opracowanie własne

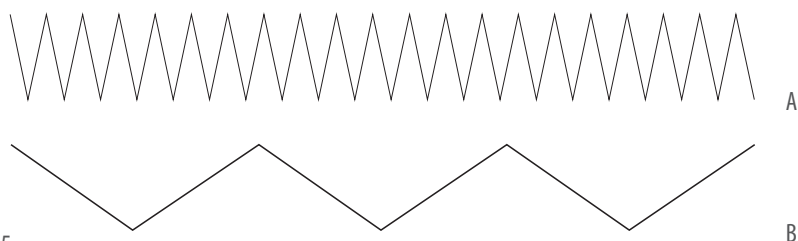
Metod łączenia podanych punktów, co zrozumiałe, jest wiele. Na ich podstawie mogą powstać liczne różne linie łamane.

Kandyński linie tego typu nazywa wielokątnymi lub zygzakowatymi. Jak zaznacza:

W rezultacie linie łamane wielokątne, od najprostszych do najbardziej skomplikowanych, mogą powstać na skutek najrozmaitszych kombinacji. Mogą one być sumą kątów rozwartych o jednakowych ramionach, o nie-jednakowych ramionach, mogą składać się z kątów rozwartych i ostrych mających równe lub nierówne ramiona, z kątów rozwartych, ostrych i prostych itd. (Kandyński, 1986: 82).

Za najprostszą formę linii wielokątnej Kandyński uznaje linię złożoną z jednakowej długości odcinków ułożonych pod stałym kątem. Taka linia tworzy „obraz linii prostej w ruchu” (Kandyński, 1986: 83).

Jak wyjaśnia, jeżeli odcinki linii łamią się pod kątem ostrym (45A), mamy do czynienia z wizualnym wzmocnieniem wysokości obiektu tworzonego przez linię. Jeżeli zaś odcinki linii łamią się pod kątem rozwartym (45B), oznacza to wizualne osłabienie wysokości obiektu, linia zbliża się do poziomu. W obu przypadkach uderzenia zewnętrznych sił na poruszający się punkt występują w regularnych odcinkach czasowych oraz z jednakową mocą. Wytworzona w ten sposób krzywa uderzeń tworzy linię „prostą poruszającą się w nieskończoność” (Kandyński, 1986: 83).



Rycina 45.

Przykłady linii wielokątnych (zygzakowatych): A. Linia o kątach ostrych, B. Linia o kątach rozwartych

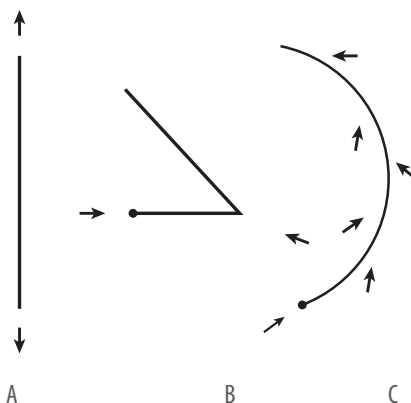
Źródło: Opracowanie własne

Obok linii łamanej (wielokątnej, zygzakowatej) występują również linie łagodne, zwane przez Kandyńskiego krzywymi lub liniami falistymi. Powstają na skutek jednoczesnego działania dwóch *sił* na poruszający się punkt. Warunkiem jest, by jedna z *sił* „nieustannie i stale w tym samym stopniu przewyższa[ła – Z.W.-Ł.] swym naciskiem drugą” (Kandyński, 1986: 83). Podstawowym typem tej linii jest łuk.

Kandyński, ilustrując schemat wygięcia linii w łuk, umieścić wokół niej strzałki pokazujące kierunek działania *sił* na poruszający się punkt (ryc. 46C). Pierwsza z nich, umieszczona na dole rysunku, wskazuje na początkowe uderzenie *siły* na punkt. Odpowiedzialna jest za rozpoczęcie procesu tworzenia się linii. Kolejne decydują o ostatecznym kształcie linii. Wykazana na rysunku naprzemiennosc uderzeń oddaje istotę kształtowania się łuku. Usytuowanie strzałek to miejsca „przewyższeń” nacisku *sił* nad działaniem *sił* znajdujących się po drugiej stronie linii. Brak strzałek to miejsca „pomniejszeń” nacisku *sił*.

Rysunki umieszczone na rycinie 46 to podane przez Kandyńskiego wzorce typowych linii. Przykład pierwszy (A) to linia prosta, drugi (B) – linia łamana, trzeci (C) – linia łuku (krzywa).

Linia prosta powstaje dzięki aktywności tylko jednej *kierunkowej siły* – *siły* pierwszego uderzenia. Widoczne na rysunku pierwszym (A) z ryciny 46 strzałki ilustrują nie działające *siły* na



Rycina 46.

Przykłady linii: A. Linia prosta, B. Linia wielokątna, C. Linia krzywa (łuk)

Źródło: kopia rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej *Punkt i linia a płaszczyzna* (Kandyński, 1986: 85)

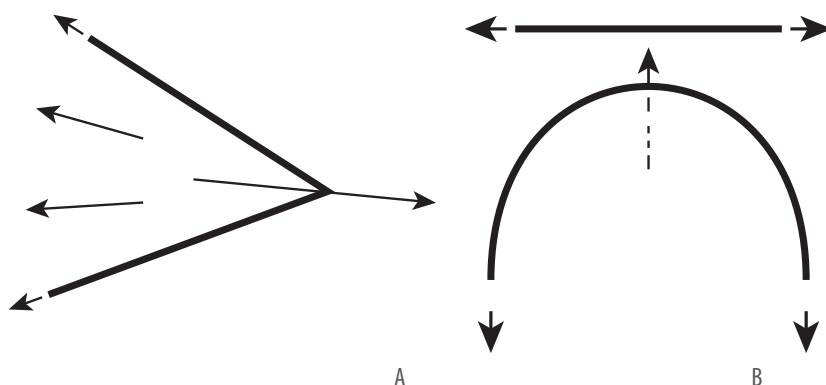
punkt, lecz wytwarzane przez linię *napięcia*, inaczej określane przez Kandyńskiego jako *dźwięk* elementu. Ów *dźwięk* można rozumieć jako zespół wszystkich połączonych ze sobą *kierunków sił* wytwarzających ten, a nie inny kształt obiektu, ale można również rozumieć jako impuls, dzięki któremu dzieło plastyczne jest komunikatem wizualnym, działającym na odczucia i emocje człowieka.

Proces wybrzmiewania dźwięków budujących napięcie linii łamanej Kandyński opisuje w następujący sposób:

Jeżeli dwie siły jednocześnie działają na punkt, i to w ten sposób, że jedna z nich nieustannie i stale w tym samym stopniu przewyższa swym naciskiem drugą, powstaje linia krzywa, której podstawowym typem jest [...] łuk (Kandyński, 1986: 83).

Tak jest i w tym przypadku. Zaprezentowanie wizualnych właściwości obiektów ułatwia ilustracja rysunkowa przedstawiająca napięcia występujące w liniach: prostej łamanej (47 A) oraz prostej i łuku (B).

W przykładzie 47A za pomocą strzałek pokazano kierunki napięć dla linii prostych, napięć zewnętrznych i wewnętrznych dla trójkątnej figury wytworzonej przez linię łamaną. Cecha rozprzestrzeniającego się napięcia w obu kierunkach jest charakterystyczna dla wszystkich trzech rodzajów: zarówno dla odcinka, dla linii łamanych, jak i dla linii łagodnych (krzywych). Czynnikiem decydującym o tym, jaką formę przyjmie linia, jest uderzająca w nią



Rycina 47.

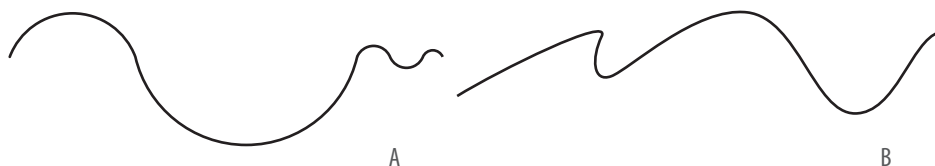
Napięcia w liniach prostych i w łuku: A. linii łamanej, B. prostej i w łuku

Źródło: kopia rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej *Punkt i linia a płaszczyzna* (Kandyński, 1986: 84)

właśnie kierunkowa *siła*. Linii prostej nie niepokoi żadna zewnętrzna *siła*. W przypadku linii łamanej (jak zostało już wyjaśnione) decydującą rolę przyjmuje uderzanie *siły* zewnętrznej. To ta *siła* „załamuje linię” – linię prostą zmienia w dwa proste odcinki. W przypadku linii łagodnej (krzywej) *siła* uderzenia w punkt jest łagodniejsza, lecz bardziej uporczywa, trwająca nieustannie (ryc. 47B). Kandyński wyjaśnia:

W łuku brak tej ostrości, która charakterystyczna jest dla kąta. Tym więcej w nim za to siły, nie tak wprawdzie agresywnej, ale za to bardziej uporczywej w działaniu. W kącie tkwi coś z nieroztropnej młodości, w łuku – energia dojrzała, świadoma siebie (Kandyński, 1986: 84).

Podobnie jak w przypadku linii wielokątnych (zygzakowatych) linii łagodnych (krzywych) można utworzyć nieskończenie wiele. W książce *Punkt i linia a płaszczyzna* Kandyński wyjaśnia: skomplikowane krzywe (linie falisty) mogą składać się z wycinków koła (ryc. 48A), linii swobodnie falujących (ryc. 48B) oraz linii złożonych, kombinacji wymienionych wyżej typów linii (Kandyński, 1986: 90).



Rycina 48.

Przykłady linii falistych: A. linia złożona z wycinków koła, B. linia swobodnie falująca

Źródło: Opracowanie własne

Szczególnym rodzajem linii krzywej (falistej) jest linia złożona z regularnych, powtarzających się wycinków koła o stałym promieniu (ryc. 49). Podobnie jak w podanym wcześniej przykładzie regularnej linii wielokątnej (ryc. 49) uderzają w nią *siły* w jednakowych odstępach czasu, utrzymując stały naprzemienny kierunek o jednakowej mocy. Regularna modułowość odcinków rozciąga linię w kierunku nieskończoności po obu jej stronach.

Dla Kandyńskiego owa naprzemienna wymiana stron nacisku na linię sugeruje postawienie naprzeciw siebie dwóch stanów: napięcia i rozluźnienia.



Rycina 49.

Przykład regularnej linii krzywej (falistej), złożonej z regularnych odcinków koła

Źródło: Opracowanie własne na podstawie rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej *Punkt i linia a płaszczyzna* (Kandyński, 1986: 90)

Nie są to stany obojętne – jedno z nich są pozytywne, a drugie negatywne (Kandyński, 1986: 90). Jak stwierdzić, które są pozytywne, a które negatywne? Kandyński nie wyjaśnia. Należy odwołać się tu do indywidualnej wrażliwości każdego z widzów.

Jeżeli termin *napięcie*⁶ rozumiemy jako kulminację działających *sił* wewnątrz danego elementu, termin rozluźnienie winien kojarzyć się z odwrotnością tego zjawiska, czyli ze zmniejszeniem mocy i zasięgu działania *sił* wewnątrz danego elementu.



Rycina 50.

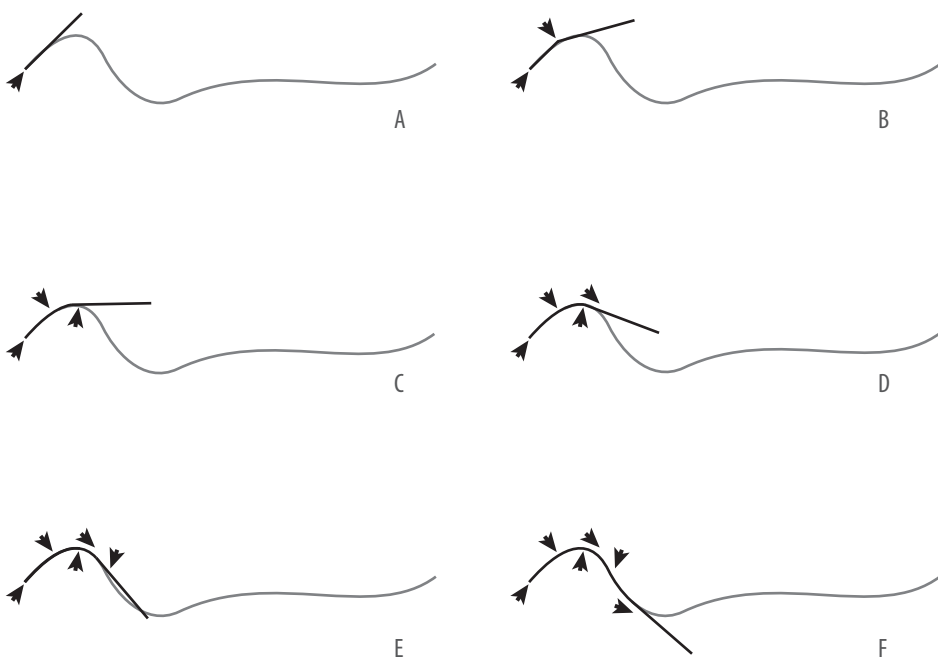
Linia krzywa swobodnie falująca

Źródło: Opracowanie własne

Pokazany przebieg dynamiki uderzeń *sił* na poruszający się punkt (ryc. 50) wykazuje miejsca ich nagromadzenia oraz wolne od ich działania. Na kolejnej rycinie (51) pokazano etapy kierunkowych uderzeń na poruszający się punkt dla pierwszego segmentu linii falującej.

Za Kandyńskim przyjęto, że pierwotnie statyczny punkt rozpoczyna tor swego biegu na skutek uderzenia *siły* z danego kierunku, kreśląc prosty odcinek linii (ryc. 51A). Jeżeli linia nie będzie niepokojona żadną zewnętrzną dynamiką *sił*, pozostanie prostą dążącą do nieskończoności. Jeżeli natomiast na ów poruszający się punkt zadziała dodatkowa *kierunkowa siła*, jej bieg zostanie zmieniony (ryc. 51B). Linia nadal utrzyma właściwości prostego odcinka. Jeżeli kolejne uderzenie nastąpi z kierunku przeciwnego, na linię będą

6 Wyjaśnienie terminu *napięcia* znajduje się na stronie 21.



Rycina 51.

Linia krzywa swobodnie falująca. Wykaz *sił kierunkowych* działających na pierwszy segment linii

Źródło: Opracowanie własne

działały *siły* ustawione w kontrze względem siebie (ryc. 51C). Dojdzie do wytworzenia napięcia, którego cechą jest stały, natarczywy nacisk na punkt (C, D, E, F). Linia stanie się swobodnie falującą. O ostatecznym jej kształcie zadecyduje *siła* o podwyższonym potencjale nacisku.

W przypadku omawianej linii koncentracja *sił* uderzeniowych skupiona jest w pierwszych dwóch jej segmentach. W miejscu największego ich skomasywania dochodzi do silnego *napięcia* wewnątrz elementu linii. Natomiast w miejscach, w których do głosu dochodzi naturalna skłonność punktu – toczenia się po prostym torze, dochodzi do *rozluźnień napięć*. Na podstawie przeprowadzonych analiz kształtu linii należy wywnioskować, że wszystkie elementy krzywej podporządkowane są uderzeniu *sił* na wybrany jej punkt (ściślej – wytrąceniu punktu z jego pierwotnego, prostego toru).

Linia nie istnieje geometrycznie. Jest śladem poruszającego się nieistniejącego geometrycznie punktu. Cechę punktu stanowi *napięcie*. Cechy linii to *napięcie* i *kierunek*. „Gdybyśmy rozpatrywali np. linię prostą tylko ze względu

na napięcie, nie byłoby możliwe odróżnienie linii poziomej od pionowej” (Kandyński, 1986: 56).

Podobnie jak punkt linia przyjmuje dwie formy istnienia: niematerialną i materialną. Linia nie musi być narysowana, wykonana, może powstać w wyniku np. styku występujących obok siebie płaszczyzn.

Materia linii

„W świecie realnym linie występują wszędzie” (Block, 2020: 104). Jedne z nich są zauważane w naturze (np. linia horyzontu), inne w rzeczach wykonanych przez człowieka (np. w elementach architektonicznych). Część z nich to linie rzeczywiste, a część wyimaginowane (imitacje linii). Rozglądając się wokół siebie, trudno dostrzec choć jeden element, w którym nie istnieje linia. Bruce Block wyróżnia siedem „dostrzegalnych rodzajów: krawędzi, konturu, zamknięcia, punktu przecięcia płaszczyzn, imitowania poprzez dystans, osi i śladu” (Block, 2020: 104).

Krawędź⁷ – linia wyobrażeniowa – granica wokół dwuwymiarowego obiektu. Block za przykład krawędzi podał cień obiektów odbijający się na ścianie. „Możemy zauważyć krawędź lub linie pojawiające się wokół dwuwymiarowego cienia, pomimo że nie ma tam rzeczywistych linii” (Block, 2020: 105). Block nie uznaje krawędzi plamy za linię rzeczywistą.

Kontur – linia rzeczywista – granica (krawędź) trójwymiarowego obiektu. Spotykane w świecie realnym obiekty posiadają z reguły parametry wysokości, szerokości i głębokości. Ludzka zdolność percepcyjna odbiera je jako linie konturu tychże obiektów. Substancje o płynnym stanie skupienia materii, takie jak np. ciecz czy gaz, z racji swych właściwości nie są w stanie samodzielnie wygenerować linii konturu. Podporządkowują się za to konturom wytworzonym przez granicę obiektów, z którymi się stykają.

Zamknięcie – linia wyobrażeniowa, nieistniejąca w rzeczywistości. Jest to linia, która łączy ważne punkty w obrazie. Za takie Block uznaje obiekty wyróżnione spośród innych obiektów np. kolorem, tonem lub czymkolwiek,

7 Kolejność opisanych typów linii zachowana za Blockiem.

co przyciągnie uwagę widza. Mogą być nimi np. ludzkie twarze na kontrastowym w stosunku do nich tle.

Punkty przecięcia płaszczyzn – linie rzeczywiste – powstające na styku dwóch przestrzennych płaszczyzn. W świecie rzeczywistym będą to: „Rogi mebli, okien, framugi drzwi oraz stykające się ściany” (Block, 2020: 108).

Tworzenie linii przez dystans – linie wyobrazeniowe, nieistniejące w rzeczywistości. Powstają na skutek redukcji masy obiektu poprzez oddalenie. Pień dużego drzewa, przed którym stoimy, odbierany jest przez nas jako suma przestrzennych płaszczyzn. Ten sam pień tego samego drzewa w dużym oddaleniu od nas postrzegamy już nie jako płaszczyznę, lecz linię. Block podaje przykład zdjęcia słupów energetycznych w perspektywicznym oddaleniu. Wyjaśnia, że to, co na obrazie widzimy jako linie, to w rzeczywistości potężne stalowe transmitery.

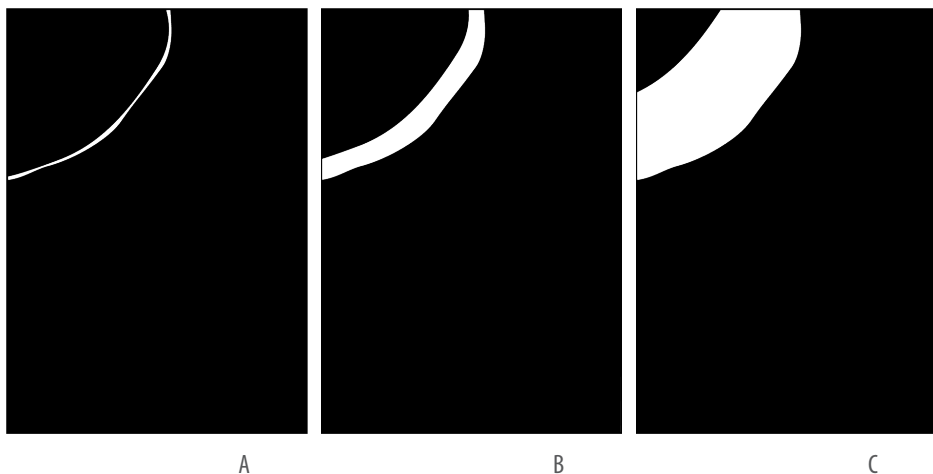
Oś – linia wyobrazeniowa. Są to linie niewidzialne, które przebiegają przez oś obiektu. Przykładami obiektów posiadającymi oś są np. ludzie, zwierzęta, drzewa i domy. Block zauważa, że oś posiada prostokąt, ale „kwadrat nie ma określonej, pojedynczej osi” (Block, 2020: 110).

Ślad – „Ślad jest ścieżką pozostawioną przez poruszający się obiekt. Śladem wytworzonym przez każdy poruszający się obiekt mogą być także linie. Istnieją dwa rodzaje śladów: rzeczywiste i wirtualne (Block, 2020: 110). Rzeczywistą linię rysuje przelatujący samolot pozostawiający białą linię swego lotu. Wirtualną linię rysuje przelatujący ptak, pozostawiając w ludzkiej pamięci tor swego lotu.

Block w publikacji *Opowiadanie obrazem* przyjmuje postawę filmowca, dla którego wszystko, co przed kamerą, to „rzeczywistość” – „obiekt rzeczywistości”. Wszystko, co zauważalne, np. drzewa, architektura, budowle inżynierskie, przedmioty, rzeźby, obrazy, to narzędzia do kreacji nowego obrazu. Dlatego w katalogu siedmiu typów *linii* wyczuwalna jest postawa obserwatora rzeczywistości, stawiającego pytania: gdzie jest linia? Jaka jest jej materia?

Na rycinie 52 pokazano dwa rodzaje linii klasyfikowane według Blocka: linię rzeczywistą oraz linię wyobrazeniową – typu krawędź.

We wszystkich trzech grafikach umieszczono tę samą białą linię, stopniowo zmieniając jej proporcje w stosunku do czarnego tła apli. Pierwsza z nich, z rysunku 52A, nie budzi wątpliwości interpretacyjnych – jest to linia.



Rycina 52.

Przykłady linii: A. Linia rzeczywista, B. Linia rzeczywista oraz linie wyobrazeniowe – typu krawędź, C. Linie wyobrazeniowe – typu krawędź

Źródło: Opracowanie własne

Druga (B), nieco pogrubiona, traci cechy linii. Pomimo tego, że nadal jest zauważalna, ustępuje miejsca przestrzeni, która zamienia ją w płaszczyznę. Z trzeciej grafiki (C) usunięto linię i zastąpiono ją płaszczyzną. Rycina składa się z trzech elementów: dwóch czarnych płaszczyzn oraz jednej białej, obrysowanej linią krawędzi. W zestawie rysunków zademonstrowano proces tworzenia linii przez dystans.

Podobnie jak punkt linia wymaga zachowania odpowiednich proporcji pomiędzy nią a otaczającą ją przestrzenią. Zbyt pogrubiona nabiera cech płaszczyzny, zbyt pocieniona przestaje być zauważalna. Stosunek proporcji linii do innych obiektów można regulować na dwa sposoby: zmieniając grubość jej obrysu lub dystans pomiędzy nią a widzem.

Linie w naturze dostrzega również Kandyński. Widzi je w „niezliczonym szeregu przypadków w świecie minerałów, roślin i zwierząt” (Kandyński, 1986: 115). Nawiązuje do schematycznej konstrukcji kryształów, geometrycznego porządku budowy roślin i zwierząt. Zwraca uwagę na uporządkowany charakter konstrukcji wytwarzanych przez zwierzęta, takich jak np. sieć pajęcza. Jego zdaniem natura realizuje jedną formułę strategii – koncentrycznej rozbudowy. Trzyma się niezmiennego kanonu centralnej struktury budowy materii. W każdym przypadku obowiązują jednakowe zasady: odśrodkowego mechanizmu wzrostu dla organizmów. „Palec wyrasta z ręki zupełnie tak samo jak

gałąź z pnia – według zasady stopniowego rozrastania się z centrum” (Kandyński, 1986: 121).

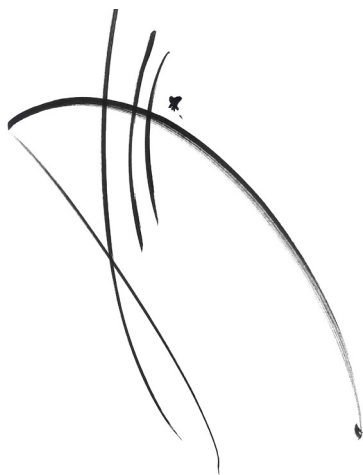
Kandyński wskazuje na porządek konstrukcyjny wyznaczony przez punkty i linie w budowlach architektonicznych i inżynierskich. Wymienia wieżę Eiffla w Paryżu jako pierwszą dużą budowlę wykonaną na podstawie konstrukcji opartej na samych liniach, wskazuje na osiągnięcia sztuki inżynierii, techniki, w której linia nabiera coraz większego znaczenia. Za przykład służy mu inżynierski szkielet motorowego frachtowca oraz maszty antenowe i linie wysokiego napięcia. Obiekty te są rozwiązaniami techniczno-użytkowymi, a ich wymogi nie pozwalają w pełni uwolnić projektanta – inżyniera od swych powiązań z praktyczną użytkowością obiektu (Kandyński, 1986: 110–111).

Pełną swobodę interpretacji posiada jedynie artysta – zwolennik sztuk abstrakcyjnych, przedstawiciel sztuk wolnych od reżimu praw narzucanych przez funkcje życiowe organizmów oraz zasad obowiązujących w sztuce inżynierskiej. Nie podlega tym prawom, w żadnej mierze, w odróżnieniu od mistrzów sztuki przedstawiającej, którzy wszystko to naśladują.

Linia powstaje na skutek przesuwania się punktu po torze wyznaczonym przez zewnętrzną *siłę kierunkową*. Punkt posiada materialną postać zależną od materii, w której lub z której powstał, oraz od typu i kształtu narzędzia, którym został wy-

konany. Istotny jest również sposób, w jaki narzędzie zostało użyte. Zwykły ołówek, w zależności od sposobu prowadzenia ręki, natężenia nacisku itp., zostawia różne ślady. Raz jest to cienka, raz gruba, raz równa, a raz poszarpana linia. Dla przykładu, na rycinie 53 przedstawiono linie postawione tym samym kałankiem⁸ przy różnym nacisku pędzla. Rysunek wykonano tuszem.

Grubość linii została zróżnicowana za pomocą dwóch technik: różnej



Rycina 53.

Rysunek tuszem (Władka-Łuczak, 2022)

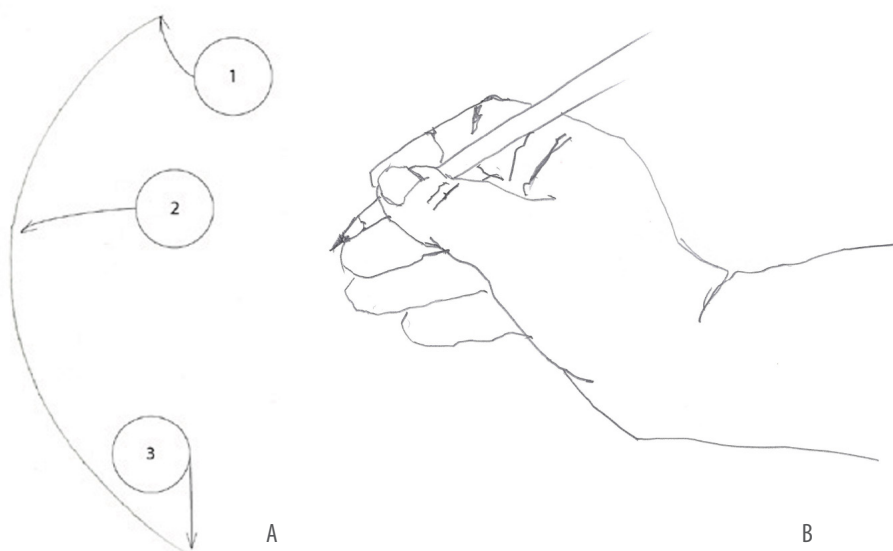
Źródło: Opracowanie własne

8 Kałanek: okrągły, cienki pędzel z naturalnego lub syntetycznego włosia.

mocy nacisku pędzla na papier oraz zróżnicowanego kąta nachylenia, ułożenia pędzla w trakcie rysowania linii. Każdy rysownik, grafik, malarz, rzeźbiarz opracował własną metodę trzymania, prowadzenia narzędzia rysowniczego. Tak uczyniła również autorka niniejszej publikacji. W publikacji *Praca twórcy w relacji ze światem* wyjaśnia:

Rysując linię łuku, należy zwrócić uwagę na zmienność układu ręki w trakcie rysowania. Ilustracja 54A przedstawia schemat narysowanej przeze mnie linii. Wyróżnić można trzy główne punkty ułożenia dłoni. Jeżeli zakładamy, że zaczynamy rysować linię od góry, a za punkt odniesienia przyjmiemy paznokieć kciuka, to zauważymy, że w punkcie pierwszym jego koniuszek skierowany jest do góry, w punkcie drugim przekręcony zostaje o dziewięćdziesiąt stopni, a w punkcie trzecim – do dołu (Władyka-Łuczak, 2018a: 80).

Opis należy uzupełnić o sposób trzymania w dłoni ołówka lub pędzla. Narzędzie trzymamy pomiędzy palcem wskazującym i środkowym, opierając



Rycina 54.

A. Etapy rysowania linii, B. Ułożenie dłoni w trakcie rysowania (szkic ołówkiem) (Władyka-Łuczak 2022)

Źródło: A. (Władyka-Łuczak, 2018: 81), B. Opracowanie własne

je o kciuk. Ważne, by tak ułożyć wszystkie palce, oprócz kciuka, aby były ze sobą związane, tworząc zwartą powierzchnię, ściśle przylegającą do płaszczyzny, na której rysujemy (ryc. 54B). Technika ta, zgodna z anatomią człowieka, pozwala w pełni kontrolować rysownikowi ruchy. Warto wspomnieć tu, że konstrukcja ludzkiego kośćca pozwala na płynne ruchy zakreślające łuki i koła. Ludzka ręka, dłoń jest cyrklem. Rysowanie prostej linii (zwłaszcza poziomej) jest niezgodne z anatomią! Wszelkie próby zwykle kończą się niepowodzeniem. Plastycy, chcąc odręcznie narysować linię prostą, często kreślą ją z dwóch stron, rozpoczynając od przeciwległych punktów. Technika ta wymaga wprawy i „sprawnego oka”, rysowane linie z przeciwległych sobie stron nie zawsze spotykają się ze sobą. Metod pracy z narzędziem rysowniczym, sposobów jego trzymania, nacisku na podłoże, jest zapewne bardzo wiele. Z opisaney powyżej korzysta autorka niniejszej publikacji.

O tym, jaką postać przyjmuje linia, decydują takie czynniki jak⁹:

1. technika – linia, rozumiana jako ruch punktu, kontynuuje, przenosi w czasie jego cechy, np. od kształtu, przez rozmiar, aż po właściwości materiału;
2. opracowana indywidualna metoda pracy z narzędziami technicznymi;
3. artystyczna strategia – kompozycyjny układ linii.

(Nie?) materia linii

Kandyński podkreśla wielokrotnie: „Zupełnie niezależnie od różnorodności charakterów linii, określonych przez wewnętrzne napięcia, i całkiem niezależnie od sposobów ich utworzenia, przyczyną powstania każdej linii jest jedno i to samo – siła” (Kandyński, 1986: 98). Stawia znak równości pomiędzy liniami występującymi w naturze, skonstruowanymi przez człowieka w przedmiotach użytkowych (zarówno w skali makro, jak i mikro) oraz liniami stworzonymi w dziełach artystycznych. Nieistotne jest pochodzenie linii,

9 Pełne opracowanie tego tematu wymaga odrębnych badań i studiów. W niniejszej publikacji ograniczono się do ich wymienienia.

ważny jest natomiast jej potencjał układów wewnętrznych *napięć* oraz relacji zachodzących pomiędzy nią a sąsiadującymi z nią obiektami.

Prawomocny staje się zatem wniosek: materia jest nośnikiem punktu, linii.

Linia, podobnie jak punkt, jest pojęciem abstrakcyjnym, niefizykalnym.

Aby została spostrzeżona, musi zostać zdefiniowana jakimiś fizykalno-formalnymi zdarzeniami angażującymi zmysł wzroku lub dotyku. **Jej domena to kształt.**

Przytoczony za Blockiem katalog należy rozumieć jako próbę uporządkowania cech, dzięki którym człowiek jest w stanie ją spostrzec. Katalog został podzielony na dwie grupy: linii wyobraźniowych i linii rzeczywistych. Idąc za opisem Blocka, do grupy linii wyobraźniowych zaliczyć należy wszystkie te, które istnieją w ludzkiej wyobraźni, zaś do grupy linii rzeczywistych trzeba zaliczyć wszystkie te, których kształt wyznacza układ materii.

W rozdziale *Strategia punktu* dostrzeżono następujące rodzaje punktów: naturalne (geometryczne), samotworzące się oraz spostrzeżeniowe. Dla linii podział ten odnosiłby się do następującego porządku: do naturalnych (rzeczywistych) będą należeć linie geometryczne i samotworzące się. Są to linie oddzielające figurę od tła. W pierwszym przypadku to np. kontur (śląd po ołówku), w drugim np. granica wzdłuż plam barwnych odmiennego koloru. Linie spostrzeżeniowe działają w przestrzeni wyobraźniowej. Ściślej są to linie pozbawione cech fizycznych, które postrzegamy na podstawie łączenia ważnych konstrukcyjnych elementów obrazu. To linie wyznaczone sakkadowym (skokowym) ruchem ludzkich gałek ocznych. Uznając punkt(y) za przewodnika po warstwie kompozycyjnej obrazu, linie należy potraktować jako wynik „skanowania” ważnych obszarów rzeczywistości, w tym przypadku rzeczywistości narzuconej wolą artysty. Punkt skupia uwagę, a linia prowadzi owe skupienie przez przestrzeń i czas. **Ich domena to forma.** Pozbawione cech materialnych podlegają jednak formalnym prawom zdarzeń angażujących zmysł wzroku lub dotyku. Na zakończenie warto zaznaczyć, że z uwagi na specyfikę pracy ludzkiego aparatu wzrokowego linie spostrzeżeniowe mogą składać się tylko z odcinków prostych.

Strategia linii

Linia jest elementem aktywnym. Taką funkcję pełni w przekazach wizualnych. Jest narzędziem, za pomocą którego twórca wyznacza i organizuje przestrzeń kompozycyjną przekazu wizualnego. Ważnymi atrybutami linii są ruch i czas. Cechy te pozwalają artyście porządkować wchodzące w skład obrazu elementy, nadzorować ich działanie względem siebie, budować hierarchię ich ważności, wskazywać, które z nich są ważne, a które drugorzędne, trzeciorzędne. Linia kumuluje w sobie *siły kierunkowe* występujące w dziele sztuki. Z jednej strony jej sylweta zależna jest od mas zewnętrznych i zawartych w nich *sił kierunkowych*, z drugiej strony sama je wytwarza. Nigdy nie jest bierna, zawsze wpływa na obiekty, na których lub obok których jest położona. Dzieli lub je tworzy. Powtórzmy ponownie: „Linie budują zależności, zakreślają płaszczyzny lub je dzielą. To właśnie tu tkwi ich istota. Niemożliwe jest, by w dowolnej technice przekazu wizualnego zaprezentować tylko jedną linię. Postawiona na płaszczyźnie będzie zawsze piątą linią, ukształtowana w rzeźbie — zawsze kolejną” (Władyka-Łuczak, 2018a: 89).

Przykładów ilustrujących zjawisko ingerencji linii w płaszczyznę można podać bardzo wiele. Tutaj ich liczba została ograniczona do trzech przypadków: linii dzielącej kwadrat na dwie części (ryc. 55A), centralnego układu przecinających się linii (B) oraz acentralnego układu linii względem płaszczyzny (C). Ostatnie dwa przykłady zostały zaczerpnięte z książki Kandyńskiego *Punkt i linia a płaszczyzna*.

Pierwszy przykład to podział kwadratu na dwie części. Jego przestrzeń została podzielona na górę i dół. Linię narysowano w takim miejscu, że obie powierzchnie są sobie równe. Obrót obiektu o 180° nie wprowadza zmian do kompozycji. Układ ten jest zrównoważony, żadna z wyodrębnionych płaszczyzn nie jest dominująca. Wzrok oglądającego rysunek przeskakuje z jednej płaszczyzny na drugą. W stosunku do płaszczyzny kwadratu czas oglądu grafiki zostaje nieznacznie wydłużony.

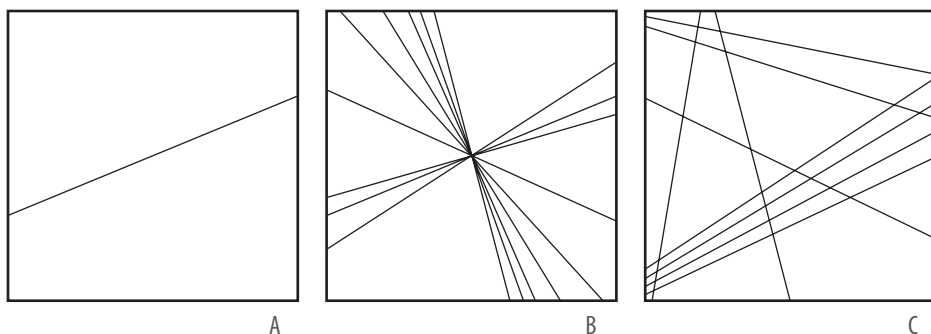
Kandyński wyjaśnia:

Podstawowe linie proste (poziom, pion, przekątna, a szczególnie dwie pierwsze) przejawiają swe napięcia na płaszczyźnie i nie wykazują

najmniejszych tendencji od odrywania się od niej. W wypadku swobodnych linii prostych, a szczególnie położonych acentralnie, widać ich luźny związek z płaszczyzną: nie leżą one dobrze na płaszczyźnie i zdają się niekiedy przebijać ją. To właśnie różni je mocno w płaszczyźnie siedzącego punktu; [w przeciwieństwie doń – przyp. Z.W.-Ł.] są wyjątkowo mało statyczne (Kandyński, 1986: 62).

Dołączone do opisu grafiki (ryc. 55B i C) zbudowane są na podstawie celowego układu swobodnych linii na kwadratowej płaszczyźnie¹⁰. Na pierwszej Kandyński ułożył je w taki sposób, że przecinają się w centralnym punkcie kwadratu. Linie nie są rozłożone wobec siebie w jednakowych odległościach. Tworzą mniej lub bardziej zwarte grupy kresek. Wykonując drugą grafikę, przyjął odmienną strategię kompozycyjną. Linie ułożył tak, by tworzyły acentralny układ podziału płaszczyzny. Również w tym przypadku linie tworzą rytmiczne powtórzenia, formułując wizualne akcenty grafiki. Linie w poszczególnych grupach rozchodzą się wobec siebie promieniście. Centrum ich przecięć wykracza poza obszar grafiki.

Zaprezentowane na rycinie 55B linie ułożone centralnie wywołują dwa główne wizualne zdarzenia: 1) wirujący ruch dookoła centralnego punktu przecięcia linii oraz 2) podzielenie kwadratu na trójkątne płaszczyzny. Uwaga widza koncentrowana jest naprzemiennie, raz na wirującym ruchu, a raz



Rycina 55.

Przykładowe kompozycje: A. Podział kwadratu na dwie płaszczyzny, B. Swobodne proste położone centralnie, C. Swobodne proste położone acentralnie

Źródło: A. Opracowanie własne, B, C kopie rysunków W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej *Punkt i linia a płaszczyzna* (Kandyński, 1986: 61)

10 Zagadnienie linii swobodnych poruszono na stronie (74)

na statycznych powierzchniach trójkątnych płaszczyzn spiętych statycznym centralnym punktem. W stosunku do gładkiej płaszczyzny kwadratu czas oglądu grafiki zostaje znacznie wydłużony.

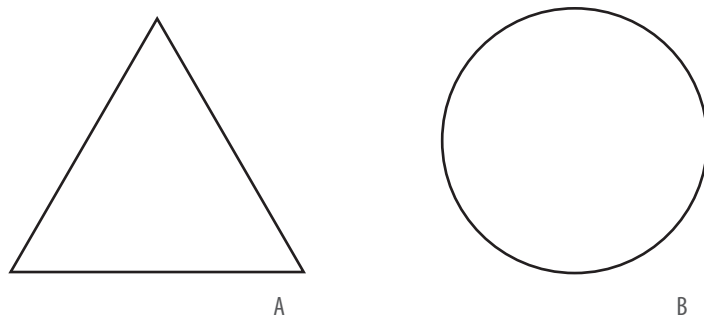
Zadania, jakie realizują linie naszkicowane na rycinie 55C, to: 1) akcentowanie dynamiki linii poprzez rytmiczny układ ich wzmocnień (powtórzeń) oraz 2) wyznaczanie kształtu płaszczyzn przez miejsca przecięć linii. W podanym przykładzie, podobnie jak w poprzednim, uwaga widza koncentruje się naprzemiennie: raz na liniach, raz na płaszczyznach. Uwaga widza wzmocniona jest poprzez zastosowany na grafice rytmiczny układ elementów. Również w tym przypadku czas oglądu grafiki zostaje znacząco wydłużony w stosunku do gładkiej płaszczyzny kwadratu.

Pojedyncza linia prosta nie jest w stanie samodzielnie zbudować płaszczyzny, jest jej „całkowitym zaprzeczeniem” (Kandyński, 1986: 85). Budowana na podstawie poruszającego się punktu uderzonego jedną siłą kierunkową rozciąga się w nieskończoność. Dodatkowe uderzenie zmienia tor jej biegu, uaktywniając zdolność do zarysowania płaszczyzny. Dopiero trzecie uderzenie jest w stanie zmusić ją do zamknięcia sylwety – utworzenia płaszczyzny.

Przeciwieństwem linii prostej jest linia krzywa, a zwłaszcza jej szczególny rodzaj – łuk. Linia ta, poruszana dwoma punktami jednoczesnych uderzeń, ma w swą naturę wpisana zdolność formowania płaszczyzny.

Kandyński zjawisko to przedstawia w następujący sposób:

Prawdą mówiąc, także i linia prosta, obok innych właściwości, nosi w sobie – aczkolwiek głęboko ukryte – pragnienie przerodzenia się w płaszczyznę, przekształcenia się w formę bardziej zwartą i bardziej zamkniętą w sobie. Jest też w stanie to uczynić, choć dla utworzenia płaszczyzny potrzebne są trzy uderzenia siły. Tym właśnie różni się od łuku, który może utworzyć płaszczyznę pod działaniem dwóch sił (Kandyński, 1986: 86).



Rycina 56.

Podstawowa para kontrastujących figur: A. Trójkąta, B. Koła

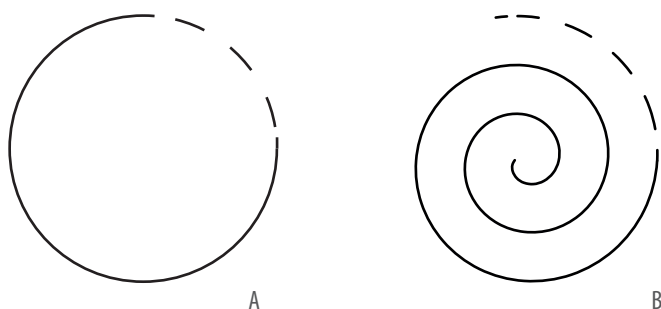
Źródło: kopia rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej *Punkt i linia a płaszczyzna* (Kandyński, 1986: 87)

Za przykład płaszczyzny utworzonej przez linię prostą uznać trójkąt, natomiast przez linię łuku – koło. Przeciwstawił je sobie jako podstawowe figury kontrastujące (ryc. 56).

Cechą płaszczyzny utworzonej przez linie proste są nagromadzone mniej lub bardziej agresywne *napięcia* w kątach figury. Płaszczyzna łuku – koła tworzy *napięcia* charakterystyczne dla linii łagodnych (falistych). Są to siły o łagodnym, nieustannym działaniu.

Linia nie musi być linią zamkniętą, by tworzyła płaszczyznę. Ludzka zdolność odczytu kształtów i form płaszczyzn nie wymaga ich rzeczywistego, konturowego domknięcia. Psychofizjologia widzenia drogę postrzegania interpretuje jako „proces komunikacji pomiędzy różnymi częściami układu nerwowego” (Mączyńska-Frydryszek, Jaskólska-Klaus, Maruszewski, 1991: 27). W procesie tym:

Informacja docierająca do człowieka podlega co najmniej dwukrotnej transformacji. Raz w narządzie zmysłowym, kiedy bodziec wzrokowy w postaci fal elektromagnetycznych o określonej długości przekształcany jest na serię impulsów nerwowych w nerwie wzrokowym, drugi raz – gdy ta seria impulsów jest w mózgu przekształcana w dostępny świadomości obraz danego przedmiotu (Mączyńska-Frydryszek, Jaskólska-Klaus, Maruszewski, 1991: 27).



Rycina 57.

Powierzchnie figur: A. Koła, B. Elipsy

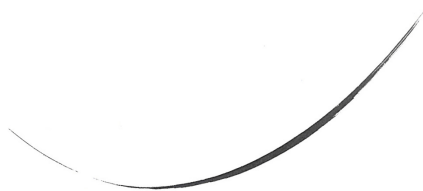
Źródło: A. kopia rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej *Punkt i linia a płaszczyzna* (Kandyński, 1986: 86),

B. Opracowanie własne

Rysownicy często wykorzystują opisany proces, stosując w swych pracach swoistego rodzaju niedomknięcia, niedorysowania, wiedząc, że mózg „dorysuje” za nich brakujący fragment przedstawianego obiektu.

Przykładów opisanego zjawiska istnieje nieskończenie wiele. Od najprostszych, poprzez linię łamaną, fragment łuku, aż po bardzo złożone układy linii. Kandyński naturalną zdolność do tworzenia płaszczyzny przypisuje liniom zakreślającym łuk. Linie te tworzą koło lub układają się w spiralę. Obie figury powstają na skutek jednoczesnego nacisku dwóch *sił*. O tym, która z linii powstanie (zostanie narysowana), decyduje kierunek uderzeń *sił*. Na rycinie 57 za pomocą linii przerywanej pokazano wybrane fragmenty koła (A), elipsy (B), które poprzez zdolności percepcyjne ludzkiego aparatu widzenia mogą zostać zinterpretowane jako dalsza część fragmentu figury kształtującej zajmowaną powierzchnię.

Linia łuku (ryc. 58) została narysowana jednym pociągnięciem narzędzia, jednym ruchem ręki. Przerwa w jej ciągłości powstała na skutek lekkiego uniesienia narzędzia. Interpretacja linii jako ciągłej nie przysparza trudności. Zanik śladu narzędzia na powierzchni kartki ani pogubienia linii nie wpływają na odbiór jej kształtu.



Rycina 58.

Przykład linii

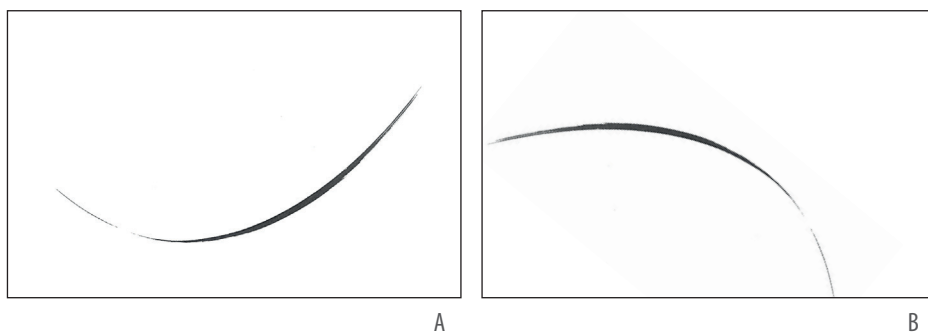
Źródło: Opracowanie własne

Obserwując linię, instynktownie, dokonujemy podziału płaszczyzny na dwa obszary: górny (osadzony nad linią) i dolny (pod linią). Górny obszar stanowi wewnętrzną przestrzeń linii, przynależy do niej. Zaopatrzony w narzędzia percepcyjne ludzki mózg domknie linię „niewidzialną” kreską.

Każda linia wygięta na kształt łuku aktywuje wizualnie znajdującą się wokół niej przestrzeń. Stopień, moc występujących *napięć* zależna jest nie tylko od samej linii, ale również od kontekstu przestrzeni, w której została osadzona. Na rycinie 59 zaprezentowano dwa przykłady ułożenia omawianej linii.

Analizując przykłady, zauważamy współpracę występujących *napięć* pomiędzy liniami a wytworzonymi przez nie płaszczyznami. Ich koncentracja występuje w miejscach najmocniejszego wygięcia linii. Ich kierunek i moc działania decydują nie tylko o kształcie linii, ale i o dynamicznym potencjale obszaru wokół niej. W pierwszym przykładzie (A) zakreślony wygięciem linii obszar, jako największy w kompozycji, wymusza rozprężenie *napięć*. Linia zdaje się powoli opadać, jednocześnie zachowując potencjał wzrostu w górę, w prawą stronę. W drugim przykładzie (B) *sily* napięć ograniczone niewielkim obszarem niszy nie znajdują miejsca do rozproszenia się. Dochodzi do kierunkowego naporu, linia mu ulega – wygina się w górę.

W niniejszej publikacji zostało już powiedziane, że postawiona na prostokątnej płaszczyźnie linia nie jest pierwszą, lecz piątą. Cztery pierwsze linie to granica kadru płaszczyzny, na którym pracuje artysta. Na grafice 60 umieszczono kopię linii z ryciny 59A na znacznie większej płaszczyźnie. Zachowano proporcje oraz odległość linii w stosunku do górnej oraz lewej krawędzi linii kadru.



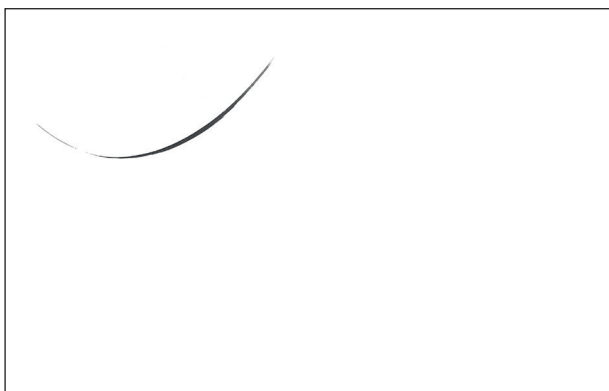
Rycina 59.

Przykłady ułożenia linii na płaszczyźnie: A. Uaktywniający linię, B. Uaktywniający płaszczyznę

Źródło: Opracowanie własne

Układ *napięć* zmienił się radykalnie, linia utraciła zdolność do organizowania płaszczyzny. Stanowi odrębny element umieszczony na płaszczyźnie. Zakres oddziaływania linii w stosunku do płaszczyzny ograniczony został do obszaru lewego górnego rogu kartki. Rolę organizatora kompozycji przejęła płaszczyzna.

Odmienna długość czasu potrzebnego do poznania grafik z przykładu z ryciny 59 oraz grafiki z ryciny 60 to kolejna konsekwencja zmiany proporcji tła. W pierwszym przykładzie ludzki wzrok jest „związany” z linią, podąża za poruszającym się po jej torze punktem, od jej początku aż do końca. W drugim przykładzie opisany proces jest zbędny, linię rozpoznajemy jednorazowym, punktowym spojrzeniem na rysunek.



Rycina 60.

Przykład neutralnego ułożenia linii na płaszczyźnie

Źródło: Opracowanie własne

W rozdziale zatytułowanym *Strategia punktu* wyjaśniono, że postrzeganie obrazu polega na rozpoznaniu zachodzących związków pomiędzy elementami umieszczonymi w danej przestrzeni. Wyjaśniono również, że wzrok przeskakuje z jednego punktu (wzmocnienia wizualnego) na drugi i kolejny. Powstające w ten sposób linie postrzeżeniowe wytyczane są po liniach prostych, zgodnie z sakkadowym przeskokiem gałek ocznych. Zasada ta nie zawsze znajduje zastosowanie w przypadku linii rzeczywistych. Tu poruszający się punkt, rysujący linię, wymusza koncentrację wzroku na sobie, nakazuje podążać za sobą.



Rycina 61.

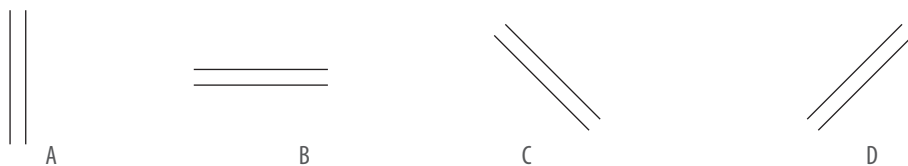
Dwie linie

Źródło: Opracowanie własne

Zestawienie na rysunku dwóch linii stwarza sytuację, w której jednocześnie wykorzystywane są obydwie strategie: śledzenia za kształtem linii (poruszającego się punktu) oraz ruchu sakkadowego.

Na rycinie 61 umieszczono dwie linie. Prawie niemożliwe jest, aby śledzić je obie wzrokiem w sposób synchroniczny. Przyjęta przez odbiorcę strategia wyboru linii jako pierwszej przeznaczonej do oglądu nie ma w rozpatrywanym przypadku większego znaczenia. Istotny jest punkt, w którym linie się przecinają (tzw. samotworzący). Punkt zawsze jest elementem nieruchomym. W omawianym przykładzie pełni funkcję organizatora spojrzeń na narysowane linie. Stanowi początkowe lub końcowe miejsce, na którym spoczywa wzrok. Do tego punktu widz powraca po śledzeniu poruszającego się punktu rysującego wybraną linię grafiki.

Pomiędzy narysowanymi liniami zawsze powstają płaszczyzny. Im więcej jest linii, tym struktura płaszczyzn staje się bardziej skomplikowana. Na rycinie 62 pokazano przykłady występowania obok siebie dwóch linii prostych, podstawowych, ułożonych względem siebie równolegle.

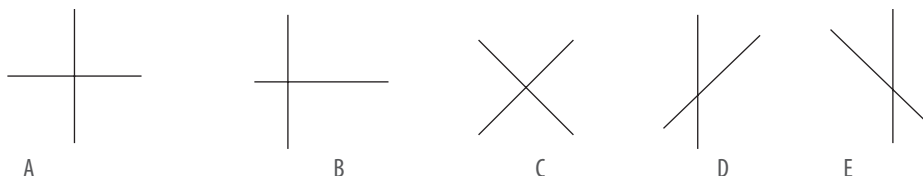


Rycina 62.

Płaszczyzny pomiędzy liniami prostymi równoległymi: A. Pionowe, B. Poziome, C, D. Przekątne

Źródło: Opracowanie własne

Płaszczyzny, które znajdują się pomiędzy liniami, przejmują ich cechy¹¹. Podążając za liniami, rozciągają się w nieskończoność. Ułożone pionowo (62A) przejmują formę, którą Kandyński określił jako ciepłą, ułożone poziomo (B) – zimną, po przekątnych (C, D) – zimno-ciepłą.



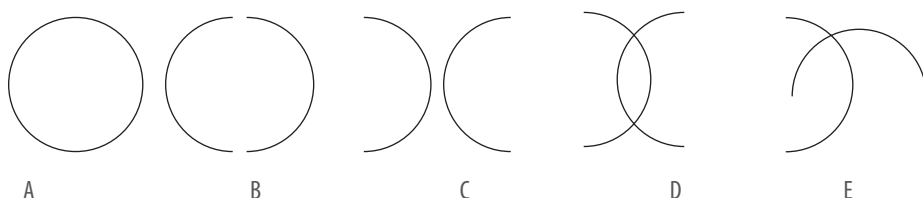
A
Rycina 63.

Płaszczyzny pomiędzy przecinającymi się liniami prostymi: A, B. Proste prostopadłe, C. Przekątne, D, E. Przecięcia swobodne

Źródło: Opracowanie własne

Kolejne przykłady płaszczyzn utworzonych za pomocą linii prostych zaprezentowano na rycinie 63. Linie te przecinają się, tworząc powierzchnie o trójkątnej formie.

Łuk połowy okręgu to linia, którą wykorzystano do przedstawienia kilku możliwych kompozycji złożonych z dwóch krzywych. Nie sposób wyliczyć, a tym bardziej zaprezentować wyczerpującego katalogu możliwych układów linii. Na rycinie 64 pokazano najbardziej oczywiste ich wystąpienia.



A
Rycina 64.

Płaszczyzny pomiędzy dwoma łukami: A. Przylegającymi, B. Nieznacznie oddalonymi, C. Nieznacznie oddalonymi w odbiciu lustrzanym, D. Nachodzącymi na siebie w odbiciu lustrzanym, E. Przecinającymi się

Źródło: Opracowanie własne

Przykład A to zespolone ze sobą dwie linie łuku. Tworzą one płaszczyznę koła. Następny przykład (B) to te same linie, nieco oddalone od siebie. Płaszczyzna pomiędzy nimi straciła na gwarantowanej przez koło regularności. Tworzy figurę o dominujących poziomych *siłach* kierunkowych. Dwa

¹¹ Cechy omówiono w rozdziale na stronie 38.

łuki odwrócone od siebie (C) to podział na trzy płaszczyzny: dwie wewnątrz łuków i jedną pomiędzy nimi. Łuki nachodzące na siebie (D) tworzą pięć płaszczyzn: trzy pionowe i dwie poziome. Cztery płaszczyzny to wynik układu przecinających się linii zaprezentowanych na ostatnim rysunku (E).

Powtórzenia, repetycje, rytm to kolejne narzędzia w strategii tworzenia płaszczyzn przez linie. Kandyński nie pozostawił pełnego opracowania omawianego zagadnienia, przedstawił jedynie kilka możliwych wystąpień linii połączonych w zespoły rytmicznych kompozycji. Zaznaczył:

Używanie większej ilości linii, ich wzajemne na siebie oddziaływanie, podporządkowanie pojedynczych linii większym grupom lub zespołom są to zagadnienia kompozycyjne przekraczające moje chwilowe zamierzenia. Mimo to uważam za konieczne zwrócić uwagę na parę charakterystycznych przykładów, ponieważ mogą one rzucić nieco światła na naturę poszczególnych linii (Kandyński, 1986: 99).

Przykłady podane przez Kandyńskiego zostały zebrane i zaprezentowane w tabeli 1. Umieszczone rysunki są kopiami oryginałów z rozdziału *Linia* książki *Punkt i linia a płaszczyzna*. Zachowano oryginalną kolejność zaprezentowanych grafik. Niestety, Kandyński podał dość ogólnikowe wyjaśnienia. Wszystkie zebrane są w kolumnie tabeli zatytułowanej *Opis za Kandyńskim*.

Tabela 1. Przykłady grup linii za Kandyńskim

Przykładowy rysunek	Opis za Kandyńskim	Metoda repetycji linii	Rodzaj płaszczyzny
	„Powtórzenie prostej ze zróżnicowaniem ciężaru”	powtórzenie	otwarta
	„Repetycja linii łamanej”	powtórzenie	otwarta

Przykładowy rysunek	Opis za Kandyńskim	Metoda repetycji linii	Rodzaj płaszczyzny
	„Powtórzenie i odwrócenie linii łamanej, tworzenie się płaszczyzny”	powtórzenie i lustrzane odbicie	zamknięta
	„Powtórzenie łuku”	powtórzenie	otwarta
	„Repetycja i lustrzane odbicie łuku, wielokrotne tworzenie się płaszczyzny”	powtórzenie i lustrzane odbicie	zamknięta
	„Centralne rytmiczne powtórzenie prostej”	centralne powtórzenie	otwarta
	„Centralne rytmiczne powtórzenie krzywej”	centralne powtórzenie	otwarta
	„Powtórzenie linii krzywej akcentowanej przez krzywą jej towarzyszącą”	powtórzenie	otwarta i zamknięta
	„Repetycja i lustrzane odbicie krzywej”	powtórzenie i lustrzane odbicie	otwarta i zamknięta

Źródło: Opracowano na podstawie: Kandyński, 1986: 100–101

Podane przykłady linii należy rozpatrywać w dwóch kategoriach, według zastosowanej metody repetycji linii oraz rodzaju płaszczyzn, które tworzą. Metoda repetycji linii narzuca trzy możliwości ich organizacji: rytmiczne powtórzenia linii, rytmiczne powtórzenia linii w ich lustrzanym odbiciu oraz rytmiczne ułożenia linii w szyku centralnym. W wyniku układu co najmniej dwóch linii

mogą zostać utworzone obiekty złożone z następujących płaszczyzn: otwartych, zamkniętych oraz mieszanych (otwartych i zamkniętych). Przedstawiona klasyfikacja dotyczy podstawowych schematów organizacji zestawionych ze sobą linii. Nie uwzględnia ułożenia przestrzennego linii, pomija takie parametry jak odległość i zastosowane skosy nachyleń względem siebie.



Rycina 65.

Repetycja linii prostej: A. prymitywna, B. O stopniowo zwiększających się odstępach,

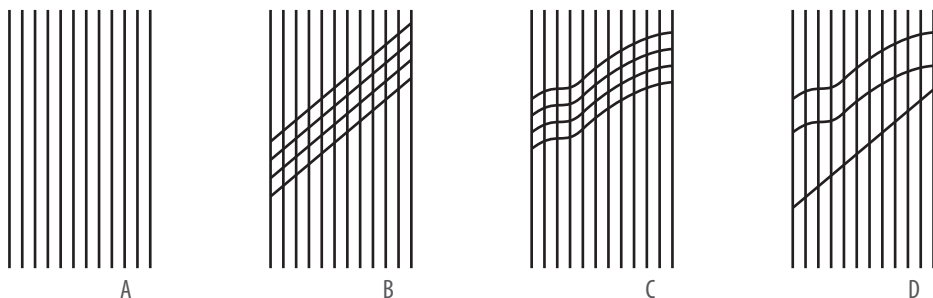
C. O niejednakowych odstępach

Źródło: A. kopia rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej *Punkt i linia a płaszczyzna* (Kandyński, 1986: 101)

Kandyński wylicza trzy przypadki powtórzeń linii prostych:

1. prymitywny rytm powtórzeń, gdzie linie oddalone są od siebie w jednakowej odległości (65A);
2. rytm powtórzeń o stopniowo zwiększających się odstępach (B);
3. rytm powtórzeń o niejednakowych odstępach (C).

Dołączenie do linii prostych ułożonych w prymitywnym rytmie (ryc. 66A) dodatkowego innego rytmu innych linii wprowadza nowe zagadnienia wizualne.

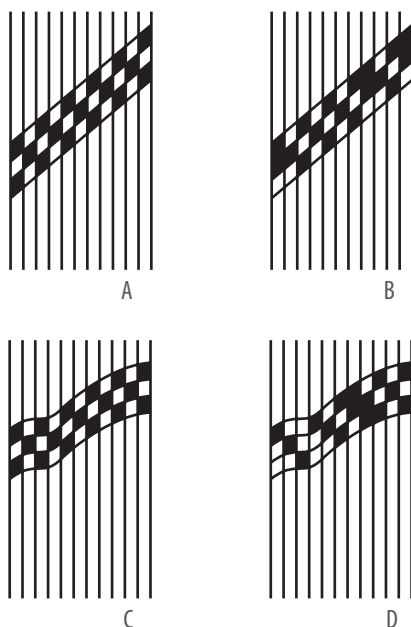


Rycina 66.

Repetycja linii: A. Prostych, B. Dwóch układów linii prostych, C, D. Układu linii prostych z krzywymi

Źródło: Opracowanie własne

W przykładzie B zestawiono wyjściową grafikę z rytmem linii prostych ułożonych pod skosem, w przykładzie C z rytmem linii typu krzywe, w przykładzie D z dwiema liniami krzywymi i jedną linią prostą. Na przedstawionych grafikach ważny jest nie tylko rytm linii, ale i wynikający z ich układu tworzący się rytm płaszczyzn.

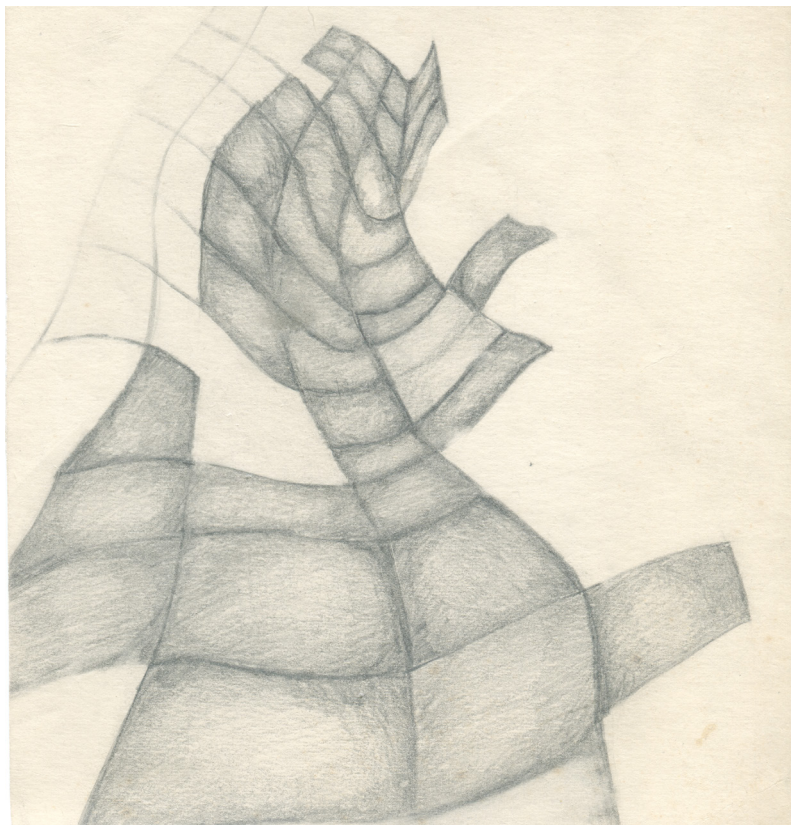


Rycina 67.

Przykłady rytmu płaszczyzn na podstawie: A, B. Repetycji linii prostych, C, D. Repetycji linii prostych i krzywych

Źródło: Opracowanie własne

Zaprezentowane na rycinie 67 schematy układu rytmu płaszczyzn są jednymi spośród wielu możliwych. Artyści z reguły nie korzystają ze wzorów wycień rachunku prawdopodobieństwa możliwych do uzyskania rytmicznych układów. Uwagę koncentrują na intuicyjnych metodach i sposobach, za pomocą których osiągają zamierzony efekt. Cel stanowi zróżnicowanie cyklu układu powtarzających się elementów. Układ płaszczyzn z rysunku A i C jest przykładem rytmu prymitywnego, czarne i białe elementy występują na przemienne. Natomiast układ płaszczyzn z rysunku B i D został utworzony poprzez zastosowanie zróżnicowanych odstępów.



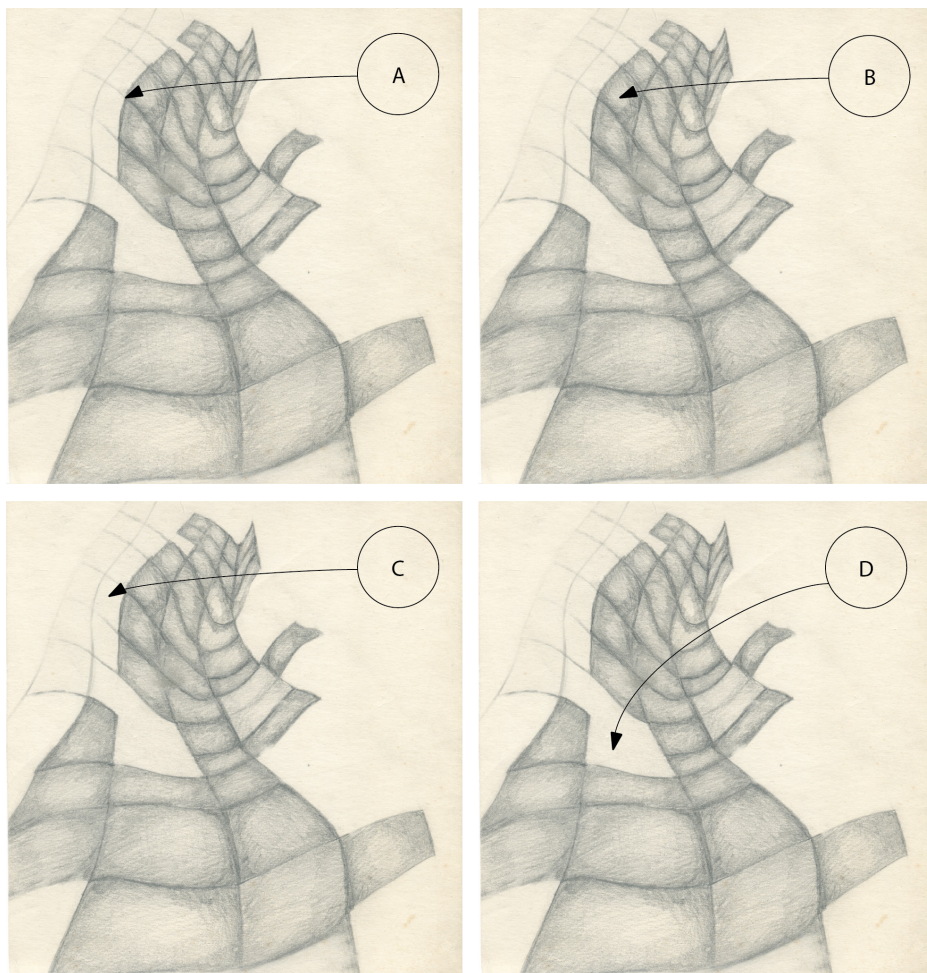
Rycina 68.

Zbigniew Władyka, *Rytm*. Rysunek ołówkiem, VI dekada XX wieku

Źródło: Archiwum prywatne

Rysunek *Rytm*, wykonany ołówkiem, to przykład obiektu skonstruowanego na podstawie rytmicznego układu powtarzających się elementów (ryc. 68). Jego budowa zgodna jest z zasadą pokazaną na schemacie oznaczonym literą D. Wyrysowane pionowe i poziome linie wyznaczają płaszczyzny, które rytmizują kompozycję.

W trakcie analizy rysunku widoczny jest czteropoziomowy szyk zespołów rytmicznych. Pierwszy poziom tworzą linie wygięte w rytmiczny układ łuków (ryc. 69A). Drugi i trzeci organizują płaszczyzny obrysowane liniami. Jako drugi należy uznać zestaw szarych płaszczyzn zarysowanych ołówkiem (B), jako trzeci niezarysowane płaszczyzny (C). Na szczególną uwagę zasługuje czwarty poziom, tworzony przez złączone płaszczyzny pochodzące z podstawowego modułu rytmu (D).



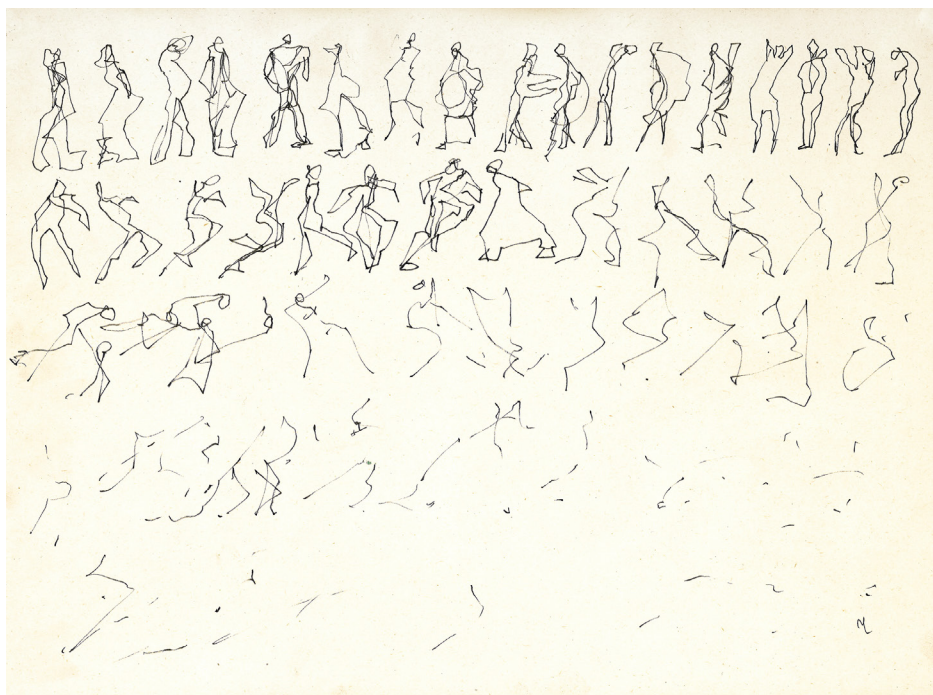
Rycina 69.

Elementy budujące poziomy zastosowanego rytmu na rysunku: A. Przykładowa linia łuku, B. Przykładowa wypełniona płaszczyzna, C. Płaszczyzna niezarysowana, D. Moduł połączonych płaszczyzn

Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki *Rytm*

Wielopoziomowy układ współistniejących grup obiektów wzmacnia dynamiczny charakter kompozycji. Przedstawiony na rysunku obiekt sprawia wrażenie „płynącego” w dal, poza granicę ram obrazu.

Kolejny przykład rysunku opartego na zasadach rytmiki to rysunek zatytułowany *Życie* Zbigniewa Władyki. Kompozycja rysunku opiera się na pasowym powtarzalnym układzie. Umieszczone w pasach postacie narysowane zostały za pomocą rytmicznie powtarzających się linii. Jest to celowy zabieg.



Rycina 70.

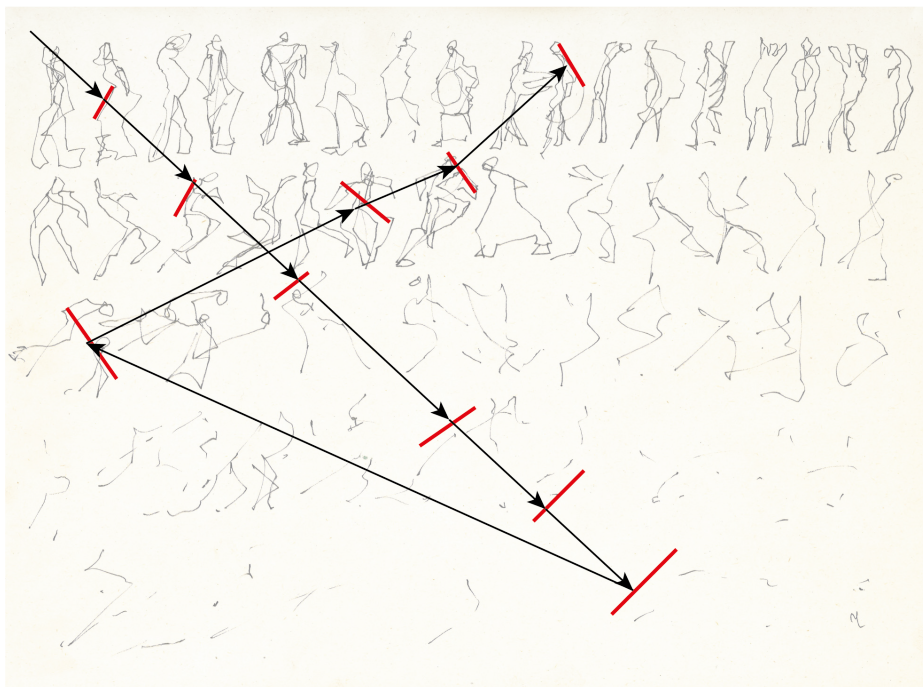
Zbigniew Władyka, *Życie*. Rysunek tuszem, druga połowa X dekady XX wieku

Źródło: Archiwum prywatne

Jeden pas to opis dekady życia dorosłego człowieka. Postacie z pierwszych dwóch dekad narysowane są wyraźną, ciągłą kreską. To oznaka siły i zdrowia. Następne, coraz częściej kreślone przerywaną linią, wskazują na upływający czas, biegnący w stronę destrukcji ludzkiego ciała. Na rysunku ukryto jeszcze jedną ideę – ideę ludzkiej myśli. Ostatnie dwie dekady życia człowieka to zdobywanie umiejętności syntetycznego postrzegania i wyrażania świata. Umiejętności, które są nam obce przez pierwsze dekady dorosłego życia¹². Zostaje linia środkowa, uniwersalna. Czyżby była ona tą najlepszą dla Władyki, do której tęsknił w swej ostatniej dekadzie życia?

Kompozycja rysunku oparta jest na dwóch warstwach układu współtistniejących rytmicznych grup obiektów. Pierwszą jest podstawowy pasowy rytm, drugą zawite kombinacje powtarzających się różnokierunkowych systemów ukośnych linii.

¹² Ze wspomnień córki Zbigniewa Władyki.



Rycina 71.

Przykładowe miejsca koncentracji wzroku w trakcie oglądania rysunku

Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki *Życie*

Układ pasowy pozostaje w zgodzie ze schematem wzoru repetycji typu prymitywnego. Widz otrzymuje jednoznaczną wskazówkę, w jaki sposób ma oglądać rysunek. Orientuje się, że ma podążać wzrokiem za kolejnymi elementami (postaciami) umieszczonymi wewnątrz tego systemu. Należy podkreślić, że mimowolne ruchy sakkadowe gałek ocznych utrudniają śledzenie postaci w porządku jedna za drugą. Wyraźnie widzimy ten znak (postać), która wypada na punkty zatrzymania wzroku, na punkty fiksacji. Nawigację po zapisie figur wyznacza wpisany w kompozycję grafiki rytm ukośnych linii. Przegląd znaków nie musi zatem odbywać się w szeregowej kolejności. Na rycinie 71 pokazano przykładową kolejność spostrzeżeń znaków.

Czerwonymi liniami zaznaczono miejsca wystąpień repetycji linii wyznaczających punkty koncentracji wzroku, a czarnymi strzałkami kierunek ich śledzenia.

Strzemiński wyjaśniał:

Jeśli patrzymy spojrzeniem ruchomym, wówczas nie ma nieruchomego przedmiotu i nie ma ani jednej ustabilizowanej linii. Nieruchome i ustabilizowane linie istnieją tylko w stosunku do jednego spojrzenia, lecz przy zmianie kierunku spojrzenia wszystkie linie wędrują, odchylają się, zmieniają położenie i kierunek (Strzemiński, 2016: 262)¹³.

Zaciera się zatem granica pomiędzy poziomami rytmów, wielopoziomość scala się w jednolity przekaz, w jedno pojmowanie dzieła sztuki.

Kontynuując analizę rysunku *Zakon* Zbigniewa Władyki, należy wskazać występujące w nim rodzaje linii:

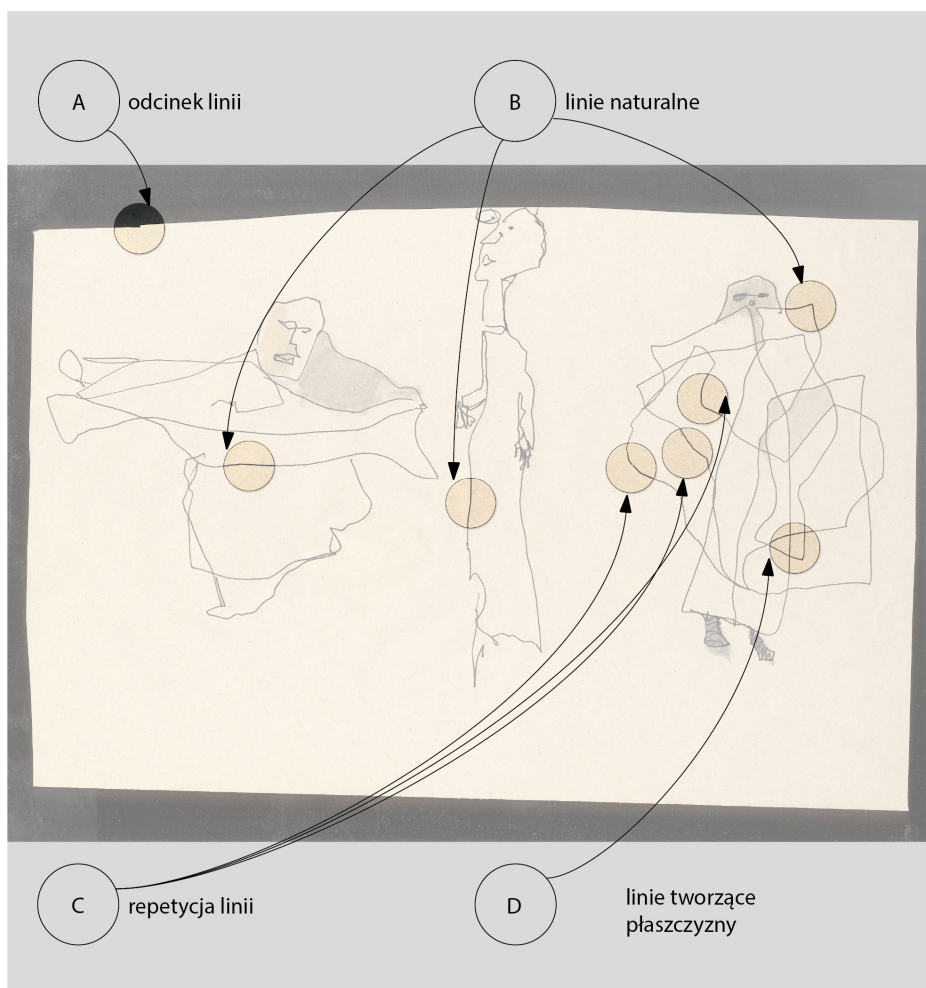
1. Linie naturalne – geometryczne rozumiane jako:
 - a. pozostawiony ślad po poruszającym się punkcie (ryc. 72, punkt B, C, D);
 - b. granica pomiędzy plamami barwnymi wyznaczona za pomocą kontrastów walorowych oraz barwnych (ryc. 72, punkt A);
2. Samotworzące się linie na skutek:
 - a. połączeń punktów wzmocnień (ryc. 37);
 - b. linii kompozycyjnych.

W omawianym rysunku dominują linie naturalne, narysowane tuszem na papierze. Wyjątkiem jest doklejona, wykonana tuszem, ciemna, czarna ramka wokół ilustracji (72A). Technika odręcznego cięcia introligatorskim nożem nadaje specyficzny charakter, linie składają się z odcinków prostych, które nie są ułożone równolegle do granicy grafiki. Praca była przeznaczona do oprawy w *passe-partout*, dlatego ramkę należy uznać za integralną część rysunku.

Zdecydowana czerń płaszczyzny, obwiedziona łamanymi prostymi liniami ramki, nadaje grafice wyrazisty charakter. Nieliczne uderzenia *sił* w obramowanie rysunku kontrastują z siatką mnogich uderzeń w linie, którymi Władysław narysował postacie. Zróznicowany układ pomiędzy obrysem ramki

13 Termin *ruchome widzenie* został omówiony na stronie 29

a rysunkiem figur zakonników autor wzmocnił odpowiednio dobranymi środkami wyrazu. Ramka otrzymana jednolite wypełnienie czarnym kolorem, natomiast sylwetki postaci narysowane zostały cienką linią o szarej barwie. Wybrane płaszczyzny, obwiedzione konturem, wypełniono jasnymi, pastelowymi barwami.

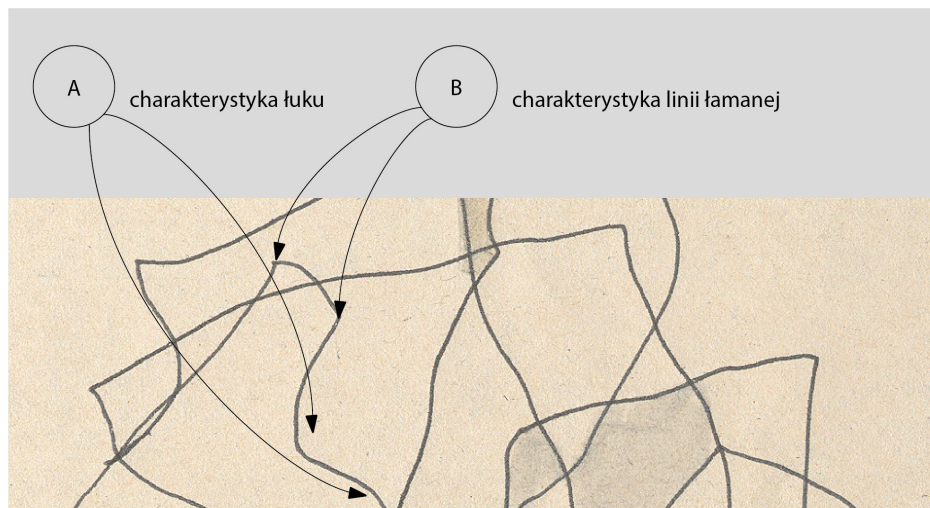


Rycina 72.

Rodzaje linii: A. Odcinek linii prostej, B. Linie naturalne, C. Repetycja linii, D. Obrys płaszczyzny

Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki Zakon

Na rycinie 72 zaznaczono miejsca przykładowych wystąpień linii naturalnej (B). Wskazano również typowe dla tego rysunku moduły: repetycji linii (C) oraz linii obrysu płaszczyzn (D).



Rycina 73.

Przykładowa linia rysunku: A. Charakterystyka łuku, B. Charakterystyka linii łamanej

Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki Zakon

Władyka nie różnicuje stylu kresek. Linie naturalne posiadają uniwersalny charakter, w każdej z nich dostrzec można elementy typowe dla linii falistych i łamanych. Wybrana linia (ryc. 73) stanowi reprezentatywny przykład.

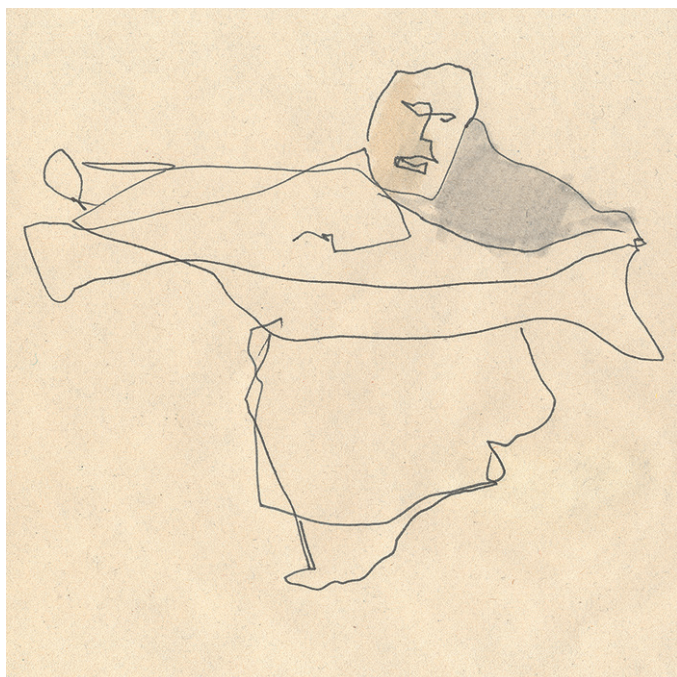
Fragmenty linii oznaczone literą A to przykłady charakterystycznego wygięcia łuku, natomiast oznaczone literą B – przykłady przetamań wielokątnych. Mieszają się tu cechy typowe dla *napięć* wywołanych naprzemiennym i jednokierunkowym uderzeniem w poruszający się po torze linii punkt. Wybrzmiewają zatem w tym utworze dźwięki wywołane *napięciami* łagodnymi, ale uporczywymi oraz impulsami głośnych uderzeń łamiących linię. Nagromadzone *napięcia* rozchodzą się po prostych odcinkach, wyciszając i porządkując nagromadzoną energię. Repetycja linii to ich rytm (72C), natomiast zamknięta przestrzeń pomiędzy nimi to wynik multiplikacji tych *napięć* (72D).

Jednolity system użytych środków formalnych sprzyja wizualnemu scaleniu rysunku. Umiejętnie stosowany nie ogranicza artysty, który nadal dysponuje szerokimi możliwościami kreacji przekazu treści oraz bogatym arsenalem perspektyw formułowania odczuć i emocji. Klucz do wielowątkowych rozwiązań różnych zagadnień stanowi nieskończona liczba możliwych układów tychże środków formalnych. Jedne linie mogą być krótsze, drugie dłuższe, mogą być mniej lub bardziej oddalone od siebie, mogą też być względem

siebie ustawione pod różnorakimi kątami. W konsekwencji katalog możliwych rozwiązań jest nieskończony.

Władyka pierwszą postać zakonnika (ryc. 74) scharakteryzował jako osobę pełną życzliwej energii. Rysując, nie odwoływał się do realizmu, nie zajmowały go szczegóły anatomiczne ani mimika twarzy. Używał narzędzi formalnego układu stosowanych środków wyrazu.

Postać zakonnika scharakteryzowana została głównie za pomocą długich poziomych linii zestawionych z ukosami krótszych kresiek (ryc. 74). Zarysowane płaszczyzny pomiędzy nimi są na tyle obszerne, że przejmują rolę dominanty kompozycyjnej. W tym miejscu warto przypomnieć, że poziome linie odwołują się do odczuć chłodu, pionowe do temperatur gorących, skośne zaś do ciepło-zimnych. Mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju paradoksem. Charakterystyka linii poziomych powinna wprowadzać do rysunku chłód i opanowanie. Jednak tak nie jest. Dlaczego?



Rycina 74.

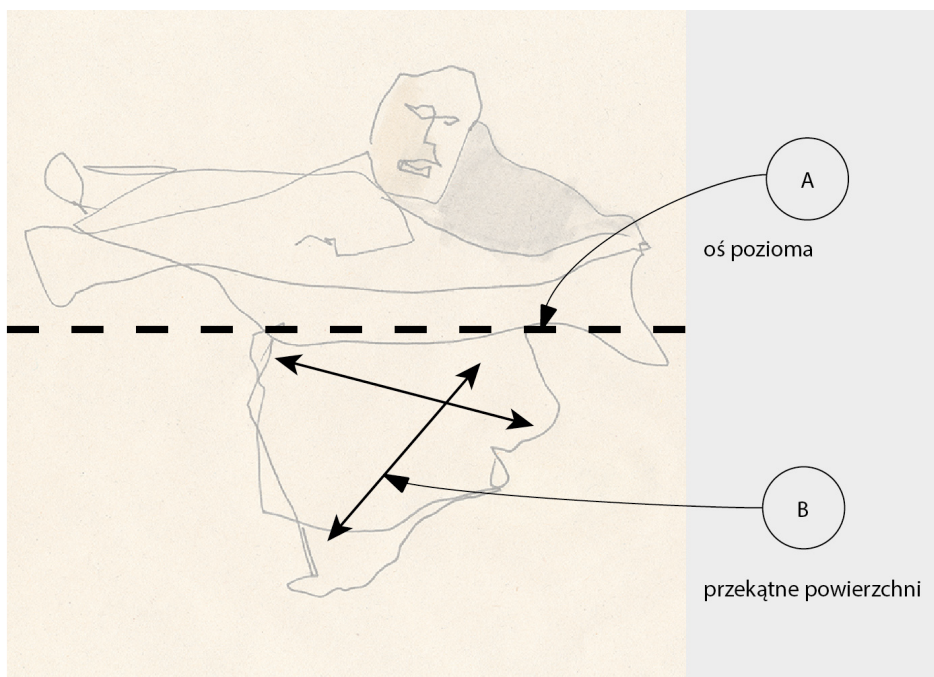
Fragment rysunku *Zakon* Zbigniewa Władyki. Rysunek tuszem, IX dekada XX wieku

Źródło: Archiwum prywatne

Linie ułożone są względem siebie równolegle. Repetycja uaktywnia cechy charakterystyczne dla pionowego porządku. Chłód linii poziomej zostaje wyciszony. Rytm powtarzających się kresek rozpoczyna ukośna dolna linia rantu habitu zakonnika. Jest to linia szczególna, spośród wszystkich najbardziej dynamiczna. To ona odpowiada za wprowadzenie do rysunku wrażenia ruchu postaci.

Jak zostało już powiedziane, płaszczyzny występujące pomiędzy liniami przejmują ich cechy. W omawianym przypadku podporządkowane są wyznaczonym regułom równowagi *napięć* pochodzących z rytmu linii poziomych i pionowych. Przebrzmiewają w nich nuty równoważących się temperatur zimnych i ciepłych. Wizualną dyscyplinę narzuconą przez repetycyjną powtarzalność zagłuszają ukośne linie, wprowadzając mocny dynamiczny element.

Wszystkie obszary rysunku, postusznie podążają za rytmiką linii, stopniowo zwiększając swą objętość z góry na dół. Główny podział kompozycji odbywa się na osi poziomej postaci – na rycinie 75A oznaczony linią przerywaną. Część górna składa się z sieci rytmicznie powtarzających się powierzchni, dolna zaś z jednej dominującej i kilku mniejszych. Zasada powtarzalności zostaje



Rycina 75.

Dynamika podstawowych płaszczyzn rysunku: A. oś pozioma, B. Przekątne przykładowej powierzchni

Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki Zakon

wzmocniona dwiema wypełnionymi barwą płaszczyznami. Większa, wyjściowa płaszczyzna zostaje podzielona na trzy: na część szarą, w kolorze papieru oraz beżową.

Dla dynamiki rysunku bardzo istotne są kierunki rozłożenia *sił* w poszczególnych płaszczyznach oraz oddziaływania tychże na siebie. W części górnej rysunku *napięcia* rozprzestrzeniają się na stronę lewą i prawą, aż do momentu zatrzymania ich przez działające z zewnątrz *siły* łamiące linie. Tak powstają krótkie pionowo ukośne kreski. W części dolnej generowane są *napięcia* po przekątnych powierzchni (ryc. 75B). Niezgodność kierunków *napięć*, wydźwięk uderzeń pochodzących ze skośnych uderzeń na proste poziome to przyczyny dynamicznego układu całego rysunku. To dzięki nim wytworzony zostaje spiralny skręt ciała zakonnika – biegnącej postaci o rozpostartych ramionach.

Kreski postawione przez Władykę nie biegną po prostym torze, lecz falują, zakreślają delikatne łuki. Należy dostrzec w nich wewnętrzny wydźwięk zachodzących *napięć*. Dla interpretacji rysunku szczególnie istotne są poziome linie wyznaczające ramiona zakonnika. Jak sugeruje Kandyński, łuki wywołują subtelne, lecz natarczywe *napięcia*. W przypadku postaci zakonnika oznacza to zaakcentowanie pozytywnych emocji. Wygięte linie ujęte są w tajemniczy, ukryty uśmiech szeroko rozstawionych ramion.

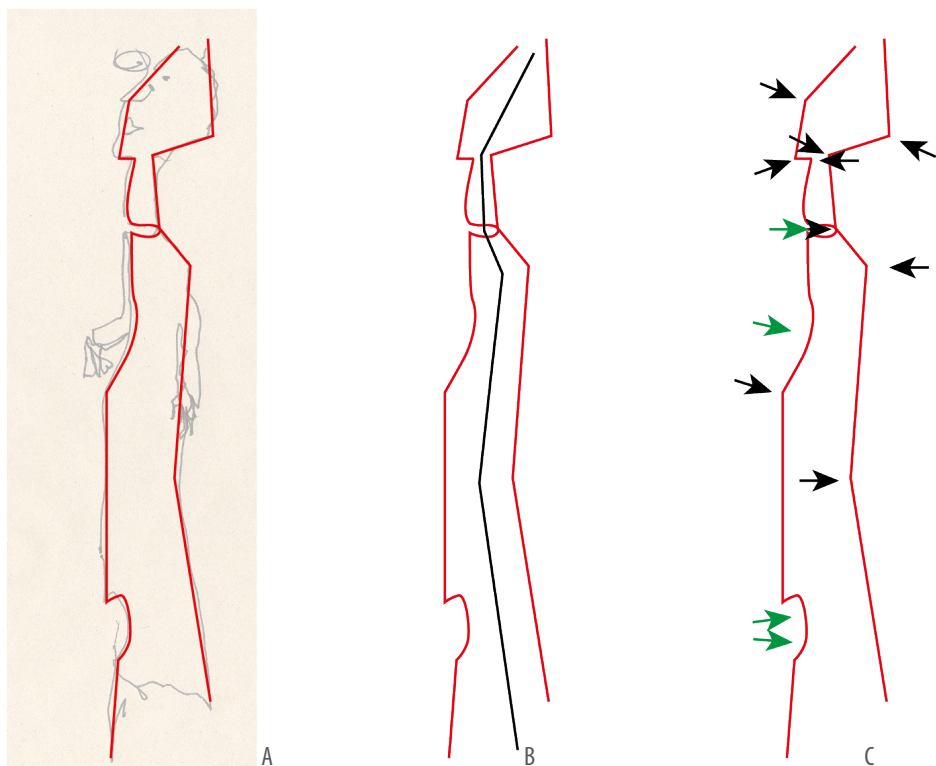
Druga figura rysunku – mistyczny zakonnik (ryc. 76) to postać, której cechy zostały zaakcentowane za pomocą dwóch planów: planu narracji semantycznej i planu formalnego. Narrator semantyczny odwołuje się do ascetycznej sylwetki, przyjętej postawy oraz uniesionej głowy. Plan formalny, podobnie jak w poprzednim przykładzie, oparty jest na układzie współgrających ze sobą linii rysunku.



Rycina 76.

Fragment rysunku Zakon Zbigniewa Władyki. Rysunek tuszem, IX dekada XX wieku

Źródło: Archiwum prywatne



Rycina 77.

Schemat kierunków linii obrysu postaci: A. Oryginalny rysunek wraz z obrysem,

B. Schemat obrysu wraz z główną osią kompozycyjną, C. Miejsca uderzeń sił zewnętrznych w linie

Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki *Zakon*

Pion to dominujące rozwiązanie kompozycyjne dla postaci mistyka. Pomiędzy dwiema pionowymi liniami obrysu figury zawarte są wszystkie wizualne zagadnienia. Płaszczyzna, która jest zarysowana za ich pomocą, przyjmuje smukłą, strzelistą formę. Na rycinie 77 przedstawiono schemat kierunków linii obrysu postaci. Na pierwszym rysunku (A) pokazano linie schematu nałożone na oryginalny rysunek. (W celu wyróżnienia linii w stosunku do oryginalnego rysunku są one w kolorze czerwonym). Na drugim rysunku (B) czarną kreską zaprezentowano główną oś kompozycyjną, a na trzecim rysunku (C) miejsca uderzeń zewnętrznych sił w linie. Czarne strzałki symbolizują silne (tęmiące) uderzenia w linie, zaś zielone – uderzenia łagodne i uporczywe.

Główna oś kompozycyjna to linia łamana, której przebieg kontrolują zewnętrzne uderzenia sił. Tworzone są łagodne szerokokątne załamania.

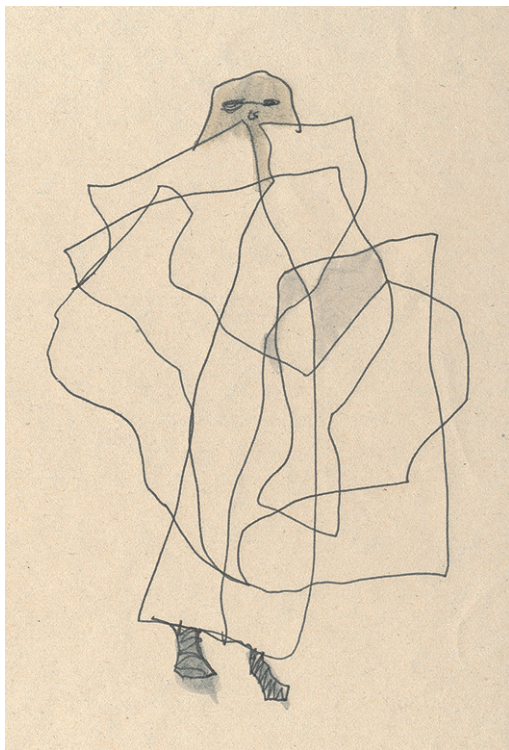
Kandyński przypisuje im cechy niezaradności, słabości oraz pasywności (Kandyński, 1986: 73). Takie właśnie jest ciało Władykowego Mistyka: niezaradne, słabe, pasywne, bezwolnie poddające się woli ducha, ducha unoszącego go ku górze.

Na rycinie 77C pokazano schemat głównych uderzeń *sił* zmieniających tor przebiegu linii obrysu postaci. Czarne i zielone strzałki wskazują miejsca zdarzeń zmieniających przebieg toru poruszającego się punktu. Linia postawiona z lewej strony złożona jest z odcinków prostych oraz z łuków, z prawej zaś strony jedynie z odcinków prostych. Zestawione obok siebie tworzą powierzchnię, na którą działają *siły* o przewadze pojedynczych uderzeń odpowiedzialnych za wytwarzanie umiarkowanych wewnętrznych *napięć*. Na rysunku są one oznaczone czarnymi strzałkami. Mniej liczne są miejsca o jednoczesnym działaniu podwójnych *sił* na poruszający się punkt, rysujący linię falistą. Na rysunku oznaczono je zielonymi strzałkami.

Płaszczyna w wyniku działania tych *sił* poddaje się deformacjom zakrzywiającym jej bieg. To dzięki nim do głosu dochodzą dźwięki dynamizujących ją napięć. Za pomocą linii łamanych autor charakteryzuje anatomiczną budowę postaci. Brzmienie wywołanych nimi *uderzeń* wycisza się dość szybko, zachęcając widza do skierowania wzroku w nowe, inne miejsce rysunku. Ich brzmienie stanowi tło dla właściwego rytmu głosu kompozycji. Ów ważny dźwięk tworzą natarczywe wygięcia łuków, w strukturze schematu kompozycji zestawione w rytm trzech uderzeń. Wyliczone *dźwięki* współgrają z kolejnymi, ukrytymi w detalach rysunków, takimi jak dłonie, usta czy spirala pukła włosów. To dzięki nim wszystkim postać sprawia wrażenie zatrzymanej w ruchu, pomiędzy jednym a drugim gestem.

Trzecia postać z rysunku to bezrefleksyjnie wszechwiedzący zakonnik (ryc. 78). Podobnie jak w dwóch poprzednich przykładach również w tym Władyka odrzucał realistyczne podejście do anatomii, wiernego odtwarzania szczegółów. Koncentrował się na formalnych rozwiązaniach konstruujących treści, które go interesowały, które chciał przekazać innym ludziom.

Zachodzi tu multiplikacja przestrzeni zamkniętej pomiędzy przecinającymi się liniami. Kluczem do rozpoznania idei jest repetycja powtarzających się linii i podążających za nimi płaszczyzn. Bezrefleksyjność to rytm powtarzanych treści, zawartych w ramach tychże linii i płaszczyzn. Wypełnione szarością



Rycina 78.

Fragment rysunku *Zakon* Zbigniewa Władyki. Rysunek tuszem, IX dekada XX wieku

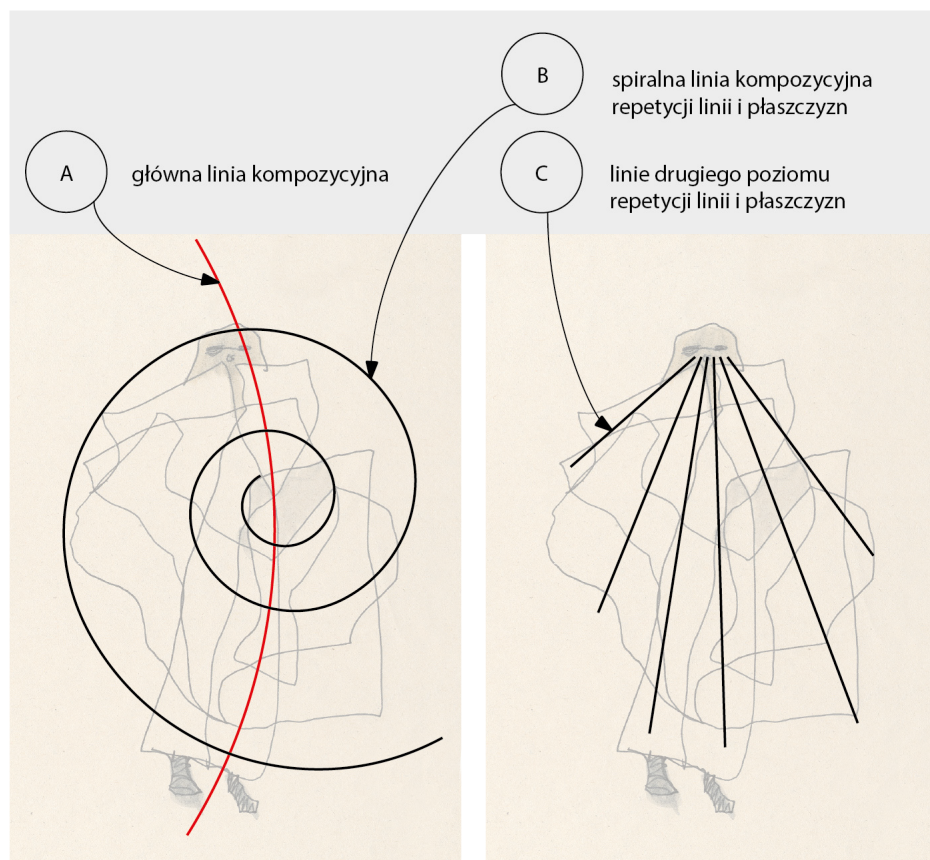
Źródło: Archiwum prywatne

plamy habitu zdają się początkiem owych myśli, owej wiedzy. Skoro pochodzą z tzw. serca, nie muszą być weryfikowane, mogą być ot tak, bezrefleksyjnie, powtarzane dalej i dalej...

Jaka to treść? Władyka zapytany nigdy nie odpowiadał.

Główna oś kompozycyjna rysunku wygięta jest na kształt łuku (ryc. 79A), krzyżuje się ze spiralną linią serii układów płaszczyzn habitu zakonnika (B) – jest to linia repetycji linii i płaszczyzn. Centra kompozycji oraz narodzin idei położone są w symbolicznym miejscu anatomicznego ułożenia serca. Oś kompozycyjna drugiego poziomu koncentruje się na plamie twarzy zakonnika. Do niej właśnie biegną linie repetycji linii i płaszczyzn symbolizujące multiplikację bezrefleksyjnie powtarzanych myśli i idei (C).

Kompozycja rysunku postaci jest otwarta. Układy linii i płaszczyzn, oparte na spiralnie i centralnie położonych liniach, prowokują do wstawiania kolejnych płaszczyzn – jeśli nie na samym rysunku, to we własnej wyobraźni.



Rycina 79.

Główne osie kompozycyjne rysunku postaci zakonnika: A. Główna linia kompozycyjna, B. Spiralna linia kompozycyjna repetycji linii i płaszczyzn, C. Linie drugiego poziomu repetycji linii i płaszczyzn

Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki *Zakon*

Strategia kompozycji

Punkt jest stabilny i koncentryczny, linia stanowi element aktywny. Punkt zatrzymuje w sobie energię *napięć*, którą sam tworzy, linia transportuje energię z jednego miejsca w inne. Jeżeli uznamy wymienione funkcje za warunek wystarczający do istnienia tych elementów, tym samym zaakceptujemy równowagę punktów i linii rodzaju rzeczywistego i spostrzeżeniowego. Należy zaznaczyć, że zachodzące relacje pomiędzy materialnymi reprezentantami punktów i linii na płaszczyźnie lub w przestrzeni a układem spostrzeżeniowych punktów i linii decydują o ostatecznym układzie kompozycyjnym przekazu wizualnego. Odpowiednio sformułowane prowadzą wzrok odbiorcy według reguł narzuconych przez artystę.

Przytoczona na stronie 23 definicja kompozycji sformułowana przez Kandyńskiego wskazuje na znaczącą rolę organizacji *napięć* i *sił* w porządkowaniu poszczególnych elementów obrazu, tak by tworzyły nierozzerwalną wizualnie całość. Co zrozumiałe, reguła ta dotyczy wszystkich rodzajów i typów elementów, zarówno tych rzeczywistych, jak i spostrzeżeniowych. Dzieje się tak przy założeniu, że owe elementy są jedynie nośnikami tego, co najistotniejsze dla osiągnięcia „celu malarskiego”, czyli osiągnięcia „ściśle prawidłowej” organizacji „żywej” energii jako wyniku układu zorganizowanych *napięć* i *sił*.

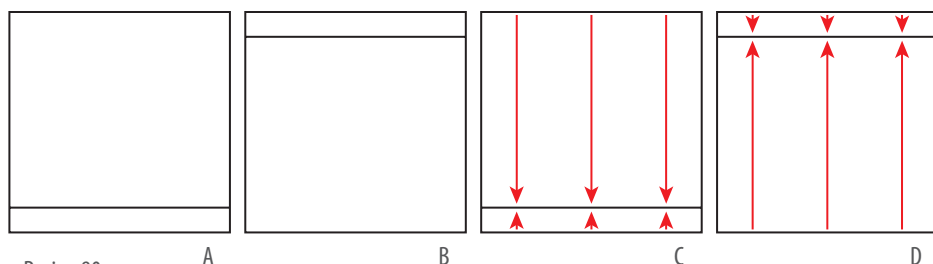
Wyznaczone dominanty ich kulminacji w przekazie wizualnym decydują o rodzaju zastosowanej kompozycji.

Przyjmuje się, że w sztukach wizualnych występują dwojakiemu rodzaju układy: statyczne oraz dynamiczne. W układzie statycznym dąży się do osiągnięcia równowagi pomiędzy wszystkimi elementami danego dzieła sztuki. Odwrotnie natomiast w dynamicznym – znajdujące się elementy winny być rozłożone w taki sposób, by jedno z nich wyróżniały się spośród pozostałych. W tym gatunku kompozycji z reguły zestawiane są ze sobą obiekty o zróżnicowanych *napięciach kierunkowych* w taki sposób, by wybrane wiodły prymat nad innymi. Przykładem ilustrującym różnice pomiędzy kompozycją typu statycznego i dynamicznego są grafiki omówione w rozdziale *Analiza przypadku*. Należy wskazać w nich na wiodącą rolę rytmicznych układów powtarzających się linii podziału płaszczyzn w stosunku do linii płaszczyzny kadru tych grafik. W pierwszym przypadku, gdy linie podziału pokrywają się z rytmem linii płaszczyzn, kompozycja nosi charakter statyczny, w przypadku drugim i trzecim, gdy dochodzi do zróżnicowania kierunków rytmów linii podziału na tle płaszczyzny, kompozycje noszą charakter dynamiczny.

Zagadnienia organizacji energii *napięć*, ich mocy i kierunków działania są nierozłączne z pojęciem *ciężaru obrazowego* (optycznego). Arnheim wyjaśnia: „W świecie naszych ciał ciężarem nazywamy siłę, z jaką ziemia przyciąga przedmioty. Podobne ciążenie w dół można zaobserwować u przedmiotów malowanych i rzeźbionych, ale ciężar obrazowy działa również w innych kierunkach” (Arnheim, 2004: 40). Za „cięższe” obiekty uznaje się z reguły te, które wyposażone są w mocniej działające systemy kierunków *napięć*. Ponownie należy zaznaczyć: intuicja to jedyny system miar, za pomocą którego dokonujemy rozeznania i oceny stopnia ciężaru danego elementu dzieła sztuki.

Na rycinie 80 (A, B) przedstawiono przykłady podziału płaszczyzn na dwa obszary: o różnej masie ciężaru optycznego i przeciwnym względem siebie działaniu *sił kierunkowych*.

Na schematach (ryc. 80C, D) za pomocą czerwonych strzałek pokazano kierunek oraz zasięg działania *sił* wewnątrz płaszczyzn podziału powierzchni grafik. Wraz z *kierunkami sił* wywołanymi przez prosty odcinek linii tworzą unikalny obszar wizualnego *napięcia*.



Rycina 80.

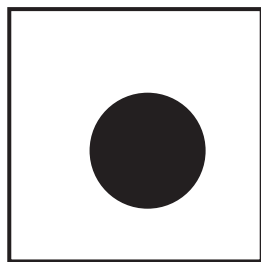
Cieężar optyczny obiektów: A. Dominacja górnej płaszczyzny, B. Dominacja dolnej płaszczyzny

Schemat kierunków i zasięgu sił kierunkowych płaszczyzn: C. Dla grafiki o dominującej roli górnej płaszczyzny, D. Dla grafiki o dominującej roli dolnej płaszczyzny

Źródło: Opracowanie własne

Prezentowane przykłady grafik różni kierunek i moc naporu działających sił. Na pierwszej obserwujemy silniejszy napór od góry, natomiast na drugiej – z dołu. Zilustrowane siły odpowiadają za wywołanie wrażenia mocniejszego lub słabszego działania masy danej płaszczyzny oraz za przesunięcie linii w dół lub w górę.

Analizy układu mas *ciężaru obrazowego* danego dzieła sztuki zawsze dokonujemy przy uwzględnieniu wszystkich obiektów występujących na płaszczyźnie lub w przestrzeni. Arnheim wyjaśnia to zjawisko, podając przykłady ułożenia czarnego krążka na kwadratowej płaszczyźnie (ryc. 81).



Rycina 81.

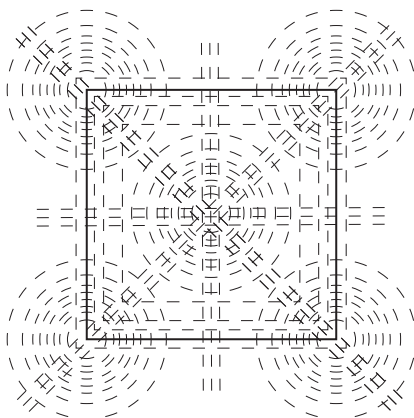
Krążek na kwadratowej płaszczyźnie

Źródło: kopia rysunku R. Arnheima z książki zatytułowanej *Sztuka i percepcja wzrokowa* (Arnheim, 2004: 27)

Przestrzega przed tym, by nie postrzegać krążka i płaszczyzny kwadratu jako osobnych elementów. „Żaden z postrzeganych przedmiotów nie jest samotny ani izolowany” (Arnheim, 2004: 28). Razem stanowią kompozycję. Razem rozporządzają występującymi układami *ciężarów optycznych*. Ten krążek nie jest położony na środku kwadratu. „Wygląda tak, jakby był kiedyś na środku i chciał tam wrócić albo – jakby chciał uciec jeszcze dalej” (Arnheim, 2004: 28). Za ten stan odpowiedzialne są masy naporu sił działających

na krążek. Dochodzi do swoistego dialogu pomiędzy krążkiem a płaszczyzną, a raczej „przedzierania” się sił pochodzących zarówno z krążka, jak i z płaszczyzny podłoża, na którym jest on ułożony.

Arnheim proponuje przeprowadzać analizę kompozycji komunikatu wizualnego na podstawie „szkieletu strukturalnego”. Dla powierzchni kwadratu przygotował szkielet, który został przedstawiony na rycinie 82. Zwraca uwagę na rozchodzenie się „siedlisk przyciągań i odpychań” wzdłuż boków kwadratu, przekątnych, osi pionowej i poziomej, oraz promienistego układu środka i narożników kwadratu. Najpełniej zaopatrzoną w napięcia strukturalne miejscem w przestrzeni kwadratu jest jego środek. Stanowi to „główne siedlisko przyciągań i odpychań, [które – przyp. Z.W.-Ł.] ustala się na przecięciu tych czterech najważniejszych linii strukturalnych” (Arnheim, 2004: 30).



Rycina 82.

Szkielet strukturalny

Źródło: kopia rysunku R. Arnheima z książki zatytułowanej *Sztuka i percepcja wzrokowa* (Arnheim, 2004: 30)

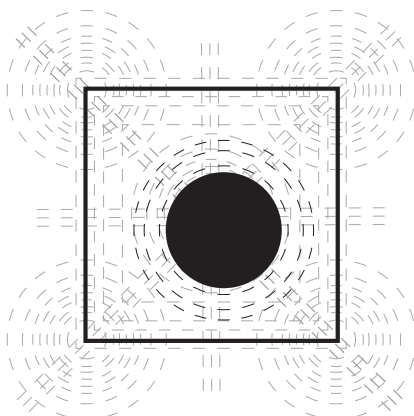
Strukturalny szkielet zaproponowany przez Arnheima należy rozpatrywać w trzech głównych aspektach stanów napięć. Są to:

- stan przyciągania;
- stan odpychania;
- stan obojętny.

Stan przyciągania aktywizuje percepcyjny system interpretacji w kierunku scalania aktywnych obszarów napięć strukturalnych, a stan odpychania w stronę rozdzielania od siebie aktywnych obszarów napięć strukturalnych,

w konsekwencji wizualnego oddalenia się od siebie obiektów lub obiektu od krawędzi płaszczyzny, na której został osadzony. Stan obojętny dotyczy oddalonych od siebie obszarów napięć na tyle, że nie są w stanie oddziaływać na siebie.

Po nałożeniu kompozycji – krążka na szkielet strukturalny oraz po dodaniu schematu struktury sił elementów wchodzących w jej skład (ryc. 83) uwidocznione zostają miejsca o najmocniejszej i najstabszej aktywności naporu mas ciężaru obrazowego.



Rycina 83.

Szkielet strukturalny krążka i powierzchni kwadratu

Źródło: opracowanie własne na podstawie kopia rysunków R. Arnheima z książki zatytułowanej *Sztuka i percepcja wzrokowa*

W przedstawionym przykładzie obszarem najbardziej gęstym od nakładających się na siebie systemów przyciągań i odpychań jest prawa dolna ćwiartka przestrzeni kadru grafiki. Oznacza to wejście sił krążka w obszar działania sił narożnika powierzchni, czego konsekwencją staje się przyciąganie krążka w prawy dolny róg kwadratu. Najluźniejszy związek krążka z płaszczyzną widoczny jest w lewym górnym narożniku. Pozostałe obszary zdają się neutralne w owym dialogu pomiędzy krążkiem a kwadratową powierzchnią.

Schemat „szkieletu strukturalnego” sugeruje, że wszystkie ćwiartki podziału powierzchni kwadratu są sobie równe. Jest to niestusna sugestia. Jak przyznaje Arnheim, doznane doświadczenia ze świata fizycznego przedostają się do naszego sposobu postrzegania kształtów, elementów, również tych narysowanych na kartce. Żyjemy w świecie przestrzeni podzielonej na górę i dół, na stronę prawą i lewą. My sami, inne istnienia

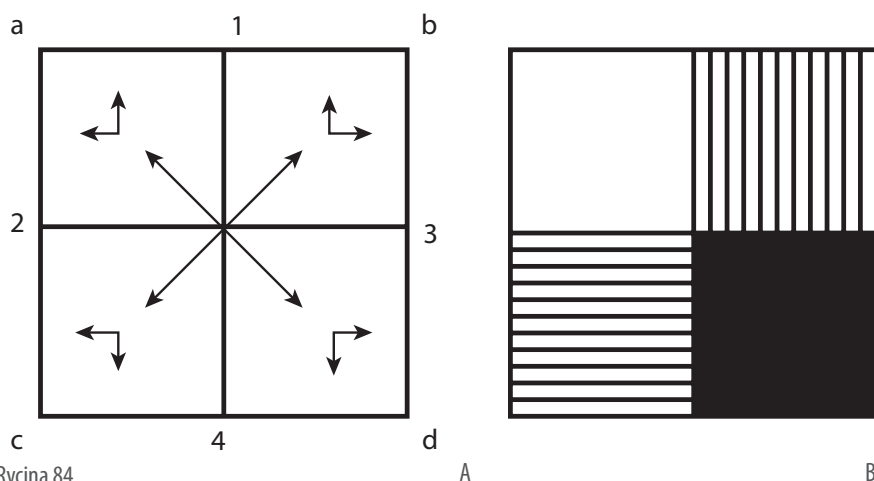
żywe oraz otaczające nas przedmioty, rzeczy podlegają prawu grawitacji. Przyzwyczajeni jesteśmy do zmieniającej się wraz z kierunkiem dynamiki ruchu. „Wzbiecie się w górę oznacza pokonanie oporu i zawsze jest zwycięstwem. Zejście na dół albo upadek są poddaniem się przyciąganiu, doznawane są więc jako bierna uległość” (Arnheim, 2004: 47). Jednakowe i tej samej wielkości rzeczy wydają się różne w zależności od miejsca ich usadowienia – zdają się inne, gdy są posadowione na dole, niż gdy są posadowione na górze. „Wzrokowo przedmiot określonej wielkości, kształtu czy koloru będzie tym cięższy, im wyżej go umieścimy. A zatem nie uzyskamy równowagi w kierunku pionowym, kładąc jednakowe przedmioty na różnych wysokościach. Przedmiot leżący wyżej musi być lżejszy” (Arnheim, 2004: 47). Podobnie postrzeganie rzeczy w poziomie nie jest sobie równe. Wszystko, co się wobec nas znajduje po prawej stronie, zdaje się cięższe, większe niż to, co znajduje się po stronie lewej (Arnheim, 2004: 47).

Podany przez Arnheima „szkielet strukturalny” dotyczy jedynie powierzchni kwadratowej. W przypadku proporcji powierzchni prostokątnych lub jakichkolwiek innych należy wykreślić odpowiedni, właściwy dla badanego przypadku nowy szkielet.

Kandyński nieco odmiennie przedstawia rozmieszczenie wrażeniowej geometrii na powierzchni kwadratu. Rozpatruje napięcia i ciężary optyczne w odniesieniu do płaszczyzny, biorąc pod uwagę występujące w niej rozluźnienia i napięcia. Podobnie jak Arnheim dzieli kwadrat za pomocą osi pionowej i poziomej na cztery ćwiartki. Na tym podobieństwo się kończy. Dla Kandyńskiego istotne są *siły napięć* rozchodzących się od środka kwadratu w różnych kierunkach. Środek kwadratu, miejsce, w którym spotykają się wierzchołki ćwiartek, to obszar o „obojętnym centrum, z którego promieniają napięcia po przekątnych” (Kandyński, 1986: 141). Na przedstawionym rysunku (ryc. 85A), który jest kopią rysunku 82 z książki Kandyńskiego *Punkt i linia a płaszczyzna*, cyfry 1, 2, 3, 4 oznaczają kierunki *sił* oporu krawędzi, natomiast litery a, b, c, d wyznaczają cztery ćwiartki kwadratu.

Zdaniem autora każdą ćwiartkę określa schemat, w którym działają, charakterystyczne właśnie dla niej, wewnętrzne *napięcia*:

- schematem „a” zarządzają *napięcia* w kierunku 1–2, wywołujące wrażenie największego rozluźnienia;



Rycina 84.

A. Napięcia promieniujące z centrum, B. Rozkład ciężarów

Źródło: opracowanie własne na podstawie kopii rysunków W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej *Punkt i linia a płaszczyzna* (Kandyński, 1986: 141, 142)

- schematem „d” zarządzają *napięcia* w kierunku 3–4, wywołujące wrażenie najsilniejszego oporu;
- schematem „b” zarządzają *napięcia* w kierunku 1–3, wywołujące wrażenie umiarkowanego *napięcia* skierowanego w górę;
- schematem „c” zarządzają *napięcia* w kierunku 2–4, wywołujące wrażenie umiarkowanego *napięcia* skierowanego w dół.

Wymienione schematy Kandyński zestawia w dwie grupy. Pierwsza z nich to grupa przeciwieństw, największego rozluźnienia („a”) i największego oporu („d”). Druga to grupa, jak ją określił Kandyński, stanowiąca umiarkowany kontrast, wykazujący ze sobą pokrewieństwo. Różnica opiera się na kierunkach działających *napięć*, a podobieństwo na mocy tych *napięć*. Rysunek oznaczony numerem 84B wizualizuje działania *sił* oporu krawędzi wraz ze schematem rozkładu ciężaru poszczególnych ćwiartek powierzchni kwadratu.

Rozmieszczenie mas *ciężaru obrazowego* poszczególnych elementów lub grup elementów decyduje o rodzaju zastosowanej kompozycji. Obszary wizualnych *napięć*, wywołanych naporem uderzeń *sił kierunkowych*, ich łączenie się, przenikanie czy krzyżowanie wraz z wyznaczoną drogą postrzegania strategicznych miejsc przez punkty spostrzeniowe¹ należy rozumieć jako klucze kompozycyjne. Jeżeli artysta dokona wyboru układu harmonijnego,

1 Zagadnienie *punktów spostrzeniowych* zostało omówione na stronie 68

dbając o równomierne rozłożenie *ciężarów mas obrazowych* oraz naporu *sił kierunkowych*, mamy do czynienia z kluczem kompozycji statycznej. Jeżeli natomiast zdecyduje się na uwydatnienie jednego z wymienionych narzędzi układów wizualnych, mamy do czynienia z kluczem kompozycji dynamicznych. Klucz to inaczej przyjęta przez artystę realizacyjna strategia układu elementów jego dzieła. Jednoznaczność działań w kierunku jego ustalenia to ważny wyznacznik podjętych przez artystę decyzji stosowanych struktur formalnych. Są to decyzje dotyczące kreowania każdej narracji odbioru dzieła sztuki, w tym spostrzeżeniowej i semantycznej, oraz poziomu i typu pojawiających się emocji. Tworząc dzieło plastyczne, autor świadomie zestawia ze sobą obszary o różnym natężeniu środków wyrazu. Niektóre z nich wywołują u widza wzmocnienie, a niektóre osłabienie koncentracji uwagi.

W publikacji wielokrotnie odnoszono się do dwóch typów kompozycji: statycznej i dynamicznej. Autorka jest zdania, że tworzą one ramy, w których mieszczą się pozostałe, szczegółowe rodzaje kompozycji. Pomimo istniejącego ryzyka, wywołanego różnorodnością metod zarządzania przestrzenią dzieła sztuki przez artystów, indywidualnego podejścia do swych dzieł, proponuje następujące przypisanie typów kompozycji:

- po stronie kompozycji statycznej: układ zamknięty, horyzontalny i wertykalny, w tym symetryczny;
- natomiast po stronie kompozycji dynamicznej: układ otwarty, w tym asymetryczny, diagonalny (dośrodkowy lub odśrodkowy).

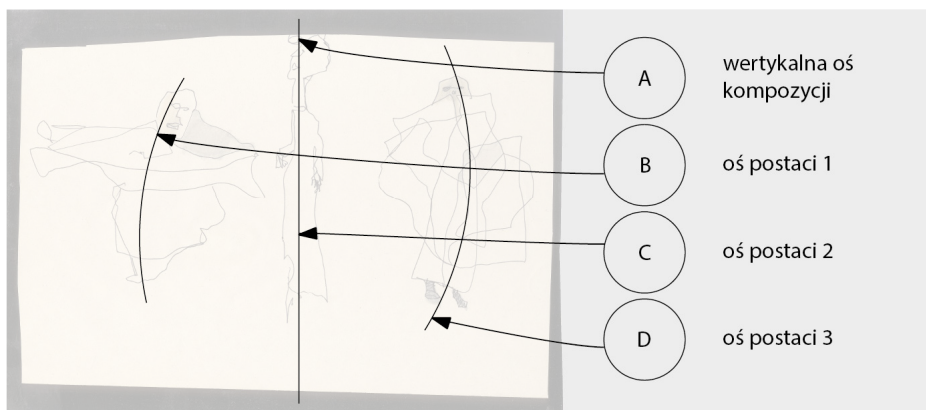
Układ zamknięty to zestaw elementów budujących płaszczyznę lub przestrzeń, których zadaniem jest wywołanie wrażenia zamkniętego kadru płaszczyzny lub przestrzeni przekazu wizualnego. Kompozycja określa całość rzeczywistości przekazu wizualnego. Układ ten najczęściej charakteryzuje kompozycję statyczną, harmonijną, koncentrującą się na kluczowych punktach wizualnych dominant. Bardzo często wyznacza porządek kompozycyjny uwzględniający równowagę wzdłuż podziału horyzontalnego lub wertykalnego, nierzadko w układzie symetrycznym.

Układ otwarty to zestaw elementów budujących płaszczyznę lub przestrzeń wizualnie wykraczających poza układ kadru. Kompozycja sugeruje ciąg dalszy obrazowanej rzeczywistości. Układ ten zwykle odnosi się do kompozycji dynamicznej, zazwyczaj o nierównomiernym rozłożeniu *napięć*

w przestrzeni dzieła plastycznego. Wykorzystuje układy diagonalne, *eksponując* ukośne osie koncentracji obiektów o tendencji kierunków deklaratywnie dośrodkowych lub odśrodkowych. Artyści często akcentują rytmiczne powtórzenia elementów układu kompozycyjnego.

Strategia kompozycji na przykładzie rysunku *Zakon* Zbigniewa Władyki

Rysunek zatytułowany *Zakon* Zbigniewa Władyki to przykład kompozycji zamkniętej, uporządkowanej według zasad symetrii wertykalnej. Decydujące są tu trzy czynniki: (ryc. 85). Symetryczny układ rysunku (A). Postacie zakonników ułożone są wobec siebie w odbiciu lustrzanym. Wyraźnie zaznaczone zostały ramy rysunku, deklaratywnie zamykające kompozycję.

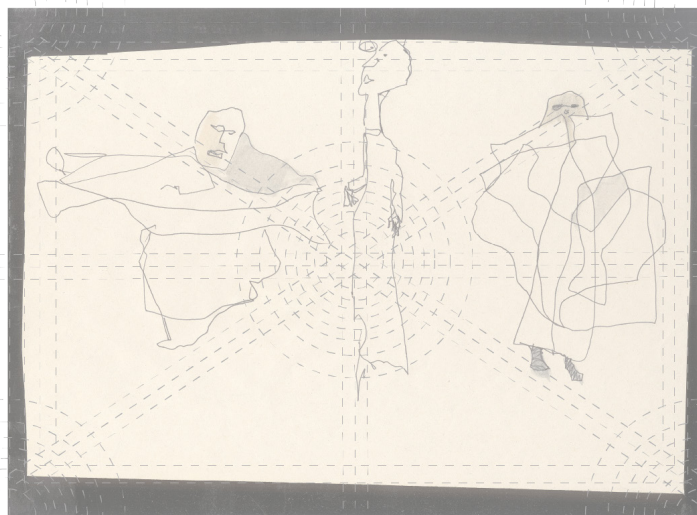


Rycina 85.

Kompozycyjny układ rysunku *Zakon* Zbigniewa Władyki

Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki *Zakon*

Środkowa postać zakonnika (C), o smukłej, wyprostowanej sylwetce, dzieli rysunek na dwie części. Symetrycznie, po jej lewej (B) i prawej (D) stronie, umieszczone są postacie, których figury zakresłają łuki skierowane do centrum rysunku. Jest to jeden z ważniejszych zabiegów stylistycznych decydujących o zamkniętym charakterze kompozycji. Do zarysowanych tą metodą łuków dołączono wewnętrzne linie ramki, które definitywnie domykają powierzchnie rysunku.



Rycina 86.

Kompozycyjny układ rysunku *Zakon* Zbigniewa Władyki według Arnheima

Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki *Zakon*

Podział rysunku na obszary tła i wypełnień dobrze pokazuje nałożony na niego szkielet strukturalny (ryc. 86).

Zauważalna jest pełna zgodność pól działania sił czynników strukturalnych z powierzchnią zajmowaną przez postacie zakonników. Równomierne rozłożenie wszystkich biorących udział w kompozycji sił przyciągań i odpychań pokrywających się ze szkieletem strukturalnym gwarantuje stabilność kompozycji. Żaden z elementów umieszczonych na rysunku nie dominuje nad innym, dzięki czemu zachowana zostaje równowaga wizualna.

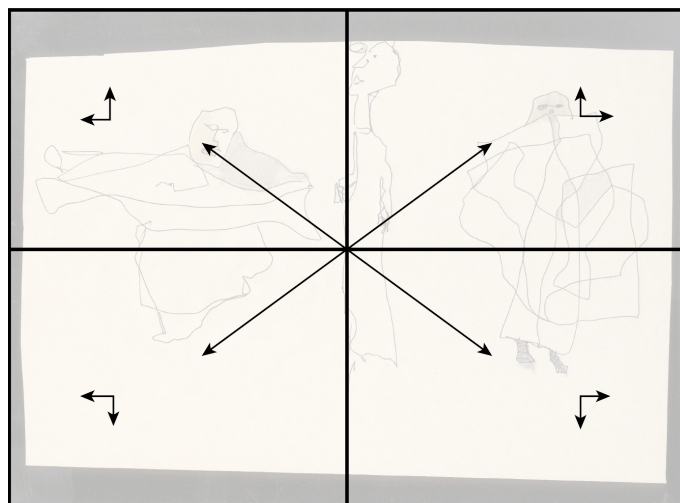
Kandyński zakłada, że schematyczna (jeszcze niezarysowana) płaszczyzna zawiera w sobie pierwiastek tętniącego życia.

Dla niewtajemniczonego może to brzmieć dziwnie; każdy jednak artysta na pewno przyzna, że odczuwa, choćby nieświadomie, żywe tchnienie nienaruszonej jeszcze PO [płaszczyzny obrazu – przyp. Z.W.-Ł.], że mniej lub więcej świadomie czuje swą odpowiedzialność w stosunku do

niej, że zdaje sobie sprawę z tego, iż lekkomyślne pogwałcenie jej ma w sobie coś ze zbrodni” (Kandyński, 1986: 129).

Ów pierwiastek tętniącego życia ograniczony jest pionowymi i poziomymi liniami granic – boków obrazu. Działające *napięcia* na płaszczyźnie przyrównuje do zestawu małych cząstek rozrzuconych po płaszczyźnie. Cząstki te nie są równomiernie rozłożone. Na dole płaszczyzny jest ich wiele, stykają i nakładają się na siebie. Są energetyczne. Na górze płaszczyzny jest ich mniej, swobodnie unoszą się one ku górze. Są lekkie i niestabilne. „Pojedyncze najmniejsze cząsteczki płaszczyzny są nie tylko bardziej od siebie oddalone, ale tracą nawet na ciężarze, tym bardziej zaś na zdolności do dźwigania obciążeń. Dlatego każda ciężka forma umieszczona w górnej części PO zyskuje na wadze” (Kandyński, 1986: 130).

Na rysunku Władyki dół rysunku jest pusty, żaden element nie zakłóca pierwotnych *napięć* płaszczyzny. Wszystkie postacie unoszą się w górę, koncentrując ciśnienie działających *sił* i *napięć* na sobie. Pozwala na to układ cząsteczek. Cechy cząsteczek, takie jak lekkość i rozluźnienie, niczym nie krępują postaci. Figury zakonników zarządzają płaszczyzną.



Rycina 87.

Kompozycyjny układ rysunku *Zakon* Zbigniewa Władyki według Kandyńskiego

Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki *Zakon*

Podążając za myślą Kandyńskiego, lewa strona spokrewniona jest z górną, a prawa z dolną częścią płaszczyzny. Wyrównanie ciężaru optycznego obydwu stron wymaga zróżnicowania formalnego umieszczanych elementów. Ten sam obiekt umieszczony po prawej stronie stanie się lżejszy, niż gdyby umieścić go po lewej. Aby zniwelować ten efekt, elementy umieszczone po lewej stronie powinny być większe(?), cięższe(?). Czy Władyka, rysując swoich zakonników, spełnia ten warunek? Umieszczając ciężką, dużą, wypełnioną szarością plamę na prawym ramieniu zakonnika – tak.

Analiza kompozycji rysunku *Zakon* wykazała zamknięty jej charakter we wszystkich omawianych aspektach – przeprowadzona zarówno na zasadach podanych przez Arnheima, jak i Kandyńskiego. Zamknięty charakter posiada również warstwa kompozycji wykreowana na podstawie punktów spostrzeżeniowych. Wyjątkiem okazał się kompozycyjny układ postaci zakonnika umieszczonego po prawej stronie rysunku.

Podsumowanie

Narzucony porządek układu materii to nic innego jak kompozycja, czyli zestawienie małego z dużym, prostego z ukośnym, kanciastego z owalnym, bliskiego z oddalonym, pojedynczego z rytmicznym, rozluźnionego z zagęszczonym itp. Treści znaczeń semantycznych swoim zakresem obejmują zestaw katalogów znaczeń i występujących między nimi współzależności, wreszcie procesów negocjowania i renegocjowania istniejących i tych nowo tworzonych.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że na końcowy efekt i ostateczny sens przekazu wizualnego wpływ mają wszystkie wspomniane aspekty. Zapożyczając od Terence’a Hawkesa stwierdzenie, że „natura pojedynczego składnika w danej sytuacji nie ma znaczenia sama w sobie, bowiem w rzeczywistości określają ją związki ze wszystkimi innymi elementami składającymi się na tę sytuację” (Hawkes, 1988: 16), przyjmujemy rygor ich nierozzerwalności. Jednak publikacja *Język komunikatów wizualnych w praktyce* nie porusza wszystkich ważnych kryteriów składających się na przekaz wizualny. Autorka koncentruje się przede wszystkim na aspektach związanych z formalnym układem przekazu

wizualnego. Punkt ciężkości położony jest na zagadnieniach związane z kompozycją, rozmieszczeniem i uporządkowaniem tworzących ją elementów.

Pojawia się tu pytanie: czy można oddzielić strukturę graficzną od pozostałych struktur interpretacji komunikatów wizualnych? Otóż nie! Jeżeli występuje w nim „coś”, to to coś istnieje i wpływa na pozostałe struktury. Można natomiast wyodrębnić poszczególne, przenieść je do „poczekalni”, by po przeanalizowaniu pozostałych szukać nici powiązań. W niniejszej publikacji do „poczekalni” odłożono wiele wątków i aspektów.

Myślenie w kodzie wizualnym,

czyli w jaki sposób wykorzystujemy strategię linii, strategię punktu i zasady kompozycji obrazu do tworzenia wyobrażeń wizualnych

Celem punktu jest trwać, celem linii jest toczyć czas. Te dwie podstawowe funkcje ludzkiego widzenia - poprzez punkty i linie - kształtują odbiór dzieła sztuki, ale także zarządzają organizacją widzenia przestrzennego i powstających na jego podstawie wyobrażeń.

Brak jest w naukach społecznych jednoznacznej definicji wyobraźni. Nie wiele jest również badań empirycznych, pozwalających nam w jednoznaczny sposób - na poziomie biologicznym - zrozumieć, jak nasz umysł, od procesów percepcji, poprzez pamięć, przechodzi do tworzenia nowych jakości czyli wyobrażeń. W naukach humanistycznych, oraz na styku tychże ze społecznymi (kognitywistyka), dominuje myślenie w kategoriach modeli gromadzenia wiedzy i doświadczeń w umyśle i przechowywania ich w formie zgeneralizowanych pojęć (koncepcja schematów poznawczych), podejmowane są próby wyjaśnienia, w jaki sposób to, co widzimy (percepcja) i przechowujemy w umyśle (pamięć) prowadzi do twórczości, rozumianej jako generowanie nowych treści czy sensów (koncepcja stopień mentalnych).

Psychologiczne badania nad wyobraźnią i wyobrażeniami akcentują z jednej strony zdolność do tworzenia wyobrażeń, z drugiej zaś kładą nacisk na specyfikę funkcjonowania naczelnych wyższego rzędu, możliwą dzięki procesom korowym zdolność do hipotetyzowania, tworzenia przypuszczeń, wizualizowania czy udawania (Flew 1979). Wyobraźnia bywa opisywana jako pole, w którym pojawiają się wyobrażenia (Thimas 1999), ekwiwalent pamięci operacyjnej (Tulving 1956) czy pozostałość tego, co Strzemiński nazywał powidokami (z perspektywy psychologii: obrazy rzeczywistości, jakie po niej pozostają, gdy obiekty postrzegania nie są już w polu widzenia). Klasyczne, z perspektywy dziś, prowadzone w latach dwudziestych ubiegłego wieku badania Jaenescha nad obrazami ejdetycznymi i ich trwałością (badani przez czterdzieści sekund obserwowali obiekt, a następnie opisywali go, kiedy zniknął) wskazywały, iż przed upływem minuty od zniknięcia obiektu większość uczestników potrafiła niemal z fotograficzną dokładnością opisać widziany przedmiot. Powyższe, a także kolejne badania nad obrazami ejdetycznymi (m.in. Allporta) wskazywały, iż zdolność do tworzenia obrazów eidetycznych w większym stopniu dotyczy dzieci, aniżeli dorosłych, a także nie koreluje z żadnymi zdolnościami poznawczymi kształtującymi się w wyniku rozwoju komunikacji werbalnej (np. symbolizacją) czy występowaniem zaburzeń organicznych i czynnościowych w obrębie układu nerwowego (Maruszewski 2001). Na tej podstawie przyjmowano, że tworzenie obrazów ejdetycznych jest pierwotną funkcją mentalną, prymarną chociażby wobec myślenia werbalnego. Choć badania nad obrazami ejdentycznymi były krytykowane za nadmierne opieranie się na danych fenomenologicznych, Stromeyer i Psotka (1970) wykorzystując bezsensowne układy kropek, dowiedli, iż badani tylko na podstawie ekspozycji jednego układu po drugim, łączyli to co pierwotnie bezsensowne w obrazy rzeczywistych przedmiotów. Połączenie obu zbiorów wymuszało na uczestnikach przechowywanie pierwszej sekwencji dopóty, dopóki w ich polu widzenia nie pojawiła się kolejna – inaczej nie byłoby możliwe połączenie widzianych zbiorów w nową jakość, istniejącą wyłącznie mentalnie. Jaką rolę zatem, w perspektywy tworzenia wyobrażeń mają opisywane w niniejszej pracy praelemenety obrazu, tj. punkty i przyłożone do nich siły czyli linie? Powyższy rozdział jest próbą opisaną, w jaki sposób formalne struktury układów wizualnych: rozpoznanie pojedynczych elementów

formalnych na obrazie (punktu i linii), wyznaczenie kierunku i rozkładu sił pomiędzy powyższymi oraz powstawanie w ich wyniku całościowych układów kompozycyjnych odzwierciedla odpowiednio podstawowe funkcje mentalne człowieka: pracę percepcji (wokół punktów i linii), pamięci roboczej (dostrzegania i interpretacji kierunku i dynamiki sił pomiędzy punktami i liniami na obrazie) oraz twórczego myślenia tj. wyłaniania się w efekcie współdziałania dwóch pierwszych – nowych treści. Z tej perspektywy, znajomość zasad formalnej organizacji obrazu pozwalałaby nam opisać mechanizmy myślenia dokonującego się nie poprzez słowa (jak w sposób szczegółowy opisują to badania na gruncie psychologii poznawczej czy językoznawstwa kognitywnego), ale w kodzie wizualnym.

System wizualny człowieka (zarówno na poziomie biologicznym – od oka, po wyższe partie kory czołowej – jak i funkcjonalnym) odgrywa znaczącą rolę w tworzeniu reprezentacji poznawczej świata w umyśle. Dominujący ponad słuchem, węchem, smakiem czy dotykiem zmysł widzenia odpowiada za zdominowanie ludzkiego myślenia przez opieranie się w przeważającej mierze danych wizualnych. Jak twierdzą Lakoff i Johnson (1988) u podłoża większości tworzonych przez nas pojęć leżą metafory przestrzenne. U podłoża tego, co werbalne, jest więc to, co wizualne. Także z perspektywy rozwojowej (o ile nie przychodzimy na świat z uszkodzonym lub dysfunkcyjnym systemem widzenia oko-mózg, posługujemy się zmysłem wzroku od pierwszych minut życia, podczas gdy rozwój mowy biernej, wymagający od nas kontaktu fizycznego z posługującymi się nią osobnikami, rozpoczyna się około dziewiątego miesiąca życia, a umiejętność posługiwania kodem werbalnym w sposób czynny, kształtuje się zazwyczaj dopiero około drugiego roku życia).

Fakt, iż metaforycznie *wspinanie się po szczeblach kariery* czy *zajmowanie wysokiej pozycji* związane jest z wywodzącego się z naturalnej predyspozycji człowieka do postrzegania *góry* jako bardziej pożądanej, zaś *pogrążanie się w smutku* lub *podupadanie na duchu* z postrzeganiem *dołu* jak mniej pożądanego, Lakoff i Johnson wiążą z procesami ewolucyjnymi, które doprowadziły do wyprostowania postawy człowiekowatych. Z perspektywy orientacji w świecie i przestrzeni, to co *na górze* zyskało więc, na skutek procesów ewolucji, większe znaczenie niż to, co *na dole*. To co widziane (pierwotnie biologiczne), podyktowało sens temu, co rozumiane i finalnie – zrozumiałe.

W jaki sposób znajomość zasad formalnej organizacji obrazu pozwala nam zrozumieć jak zorganizowany jest proces wizualnego myślenia (od percepcji po wyobraźnię wizualną)?

Podstawą jednostką konstrukcyjną obrazu wizualnego jest, w myśl założeń formalistów, punkt. Przyłożenie narzędzia pracy artysty do płaszczyzny pozostawia po sobie na płaszczyźnie podstawowy ślad w postaci punktu właściwie. To w jaki sposób owo przyłożenie wygląda, skutkuje geometrycznymi własnościami punktu, a więc jego wielkością, kształtem czy fakturą. Od wielkości punktu w stosunku do przestrzeni, na jakiej został umieszczony, zależy jej organizacja. Punkt stanowi wyjściowy element procesu percepcji, ponieważ przyciąga uwagę odbiorcy, stabilizuje ją i koncentruje.

Linia, podobnie jak punkt, jest zdaniem Kandyńskiego, praelementem obrazu, ale w procesie percepcji wydaje się pełnić odmienną od punktu funkcję: ukierunkowuje uwagę wprost, wzdłuż, po łuku lub po przekątnej, wprowadzając w statyczny obraz ruch (od punktu do punktu), czas oraz podział przestrzeni na płaszczyzny. Im większa liczba punktów połączona zostaje za pomocą linii, tym więcej kątów i załamań płaszczyzny powstaje na obrazie. Przyłożone do linii siły powodują zmianę jej biegu, w zależności od kierunku i natężenia, z jakim są przykładane. Układ punktów, linii, rozłożonych pomiędzy nimi sił i napięć tworzy specyficzny dla danego obrazu układ kompozycyjny. Powyższe, choć korzeniami sięga teorii sztuki, jest w gruncie rzeczy opisem mechanizmów procesów percepcji i pracy pamięci z perspektyw roli, jaką w tworzeniu reprezentacji poznawczej odgrywa system wizualny.

Podobnie jak Kandyński czy Witkiewicz, również i psychologowie zwracają uwagę na możliwość istnienia wielu poziomów w wizualnym przetwarzaniu informacji. W badaniach Marra (1982) dowiedziono, iż nie istnieje bezpośrednie odwzorowanie rzeczywistości przestrzennej od pobudzenia receptorów siatkówki do układów generujących zrozumiałą dla nas przestrzeń trójwymiarową. Marr wyodrębnił, idąc za tą myślą, trzy różne układy tworzące hierarchiczne poziomy reprezentacji informacji w języku wizualnym. Pierwszy poziom nazwał szkicem pierwotnym, utworzonym z pobudzeni pochodzących z siatkówki (w języku formalistów funkcję tę pełniłyby punkty na płaszczyźnie), które następnie tworzą ogólny, jednowymiarowy zarys liniowy (w języku formalistów funkcję tę pełniłyby linie na płaszczyźnie). Drugi

poziom Marr nazywa szkicem $2\frac{1}{2}$ D (od *dimension* – z angielskiego wymiar), w którym powstaje obraz więcej niż dwuwymiarowy, a mniej niż trójwymiarowy. Obiekt percypowany na tym poziomie nabiera kształtów, ustalają się relacje przestrzenne, W szkicu $2\frac{1}{2}$ D uwzględniane są wskaźniki głębi – cienie, gradienty, nakładanie się konturów (w języku formalistów funkcję tę pełniłyby siły i napięcia powstające pomiędzy punktami i liniami na płaszczyźnie oraz zbudowane w ich wyniku układy kompozycyjne). Podobnego rozróżnienia – na odrębne poziomy percepcji – dokonują, w swoich pracach także i Witkiewicz (gdy pisze o *formach dotykowych i formach estetycznych*) czy Kandyński (gdy pisze o *formach zewnętrznych i wewnętrznych*). Trzeci poziom tworzenia wizualnej reprezentacji poznawczej Marr nazywa modelem 3D, w którym to widziane obiekty dwuwymiarowe stają się trójwymiarowymi, kształtują się pojęcia stałości wielkości czy kształtu przedmiotu niezależnie od warunków jego obserwacji (np. częściowo zasłonięty przedmiot lub inaczej doświetlony nadal widziany jest – i rozumiany – jako ten sam przedmiot). Na tym poziomie praca mechanizmów percepcji przenika się z pracą pamięci i wyobraźni (Chlewiński 1999: 26). Obraz zmysłowy stanowi więc, zarówno z perspektywy formalistów, jak i psychologów poznawczych, wynik procesu konstruowania nowych sensów, w którym wykorzystywane są trojakiemu rodzaju dane: dane sensoryczne (linia i punkt), dane pamięciowe i dane będące wynikiem eksploracji dwóch powyższych (układy kompozycyjne).

Na rolę procesu eksploracji (w języku teoretyków sztuki – odnajdywania pośród układów punktów i linii wzorców kompozycyjnych) w spostrzeganiu zwraca uwagę koncepcja cyklu percepcyjnego Neissera. W myśl jej założeń, postrzeganie ma charakter cykliczny, w równym stopniu zorganizowany wokół pobierania informacji z otoczenia, co poszukiwania informacji. Poszukiwaniem informacji kierują pewne oczekiwania i hipotezy obserwatora, formułowane na podstawie wcześniej uzyskanych danych. To w jaki sposób na obrazie rozłożone są napięcia i siły, wyznaczałoby z perspektywy koncepcji cyklicznego postrzegania Neissera – kierunek i zakres samego postrzegania. Percepcja, sama w sobie, jest więc procesem konstrukcyjnym: to, co konstruowane nie jest obrazem umysłowym pojawiającym się świadomości. W każdym momencie obserwator tworzy bowiem oczekiwania dotyczące się pojawiania się pewnych informacji, oczekiwania te zaś umożliwiają mu przyjęcie

nowych informacji, które pojawiają się w otoczeniu (a odrzucenie innych). W ten sposób oczekiwania (w języku formalistów – układy kompozycyjne – stają się planem pozyskania większej ilości kolejnych informacji (Neisser 1976: 20). Jeśli założyć, że przedmiotem percepcji jest dzieło sztuki, to uzgadniając perspektywę psychologii poznania i założenia formalistów – można by przyjąć, iż układy kompozycyjne kierują procesami eksploracji obrazu. Postrzeganie jest czynnością ciągłą, przebiegającą od punktu do punktu w czasie i przestrzeni (realizowane są więc obie strategie komunikacyjne podstawowych elementów obrazu: punktu tj. trwania i linii tj. toczenia czasu), bez wyraźnego początku i końca. Postrzegane są nie poszczególne, wyizolowane praelementy obrazu, ale całe układy kompozycyjne, jakie one tworzą.

Neisser zwracał uwagę, iż schematy eksploracyjne (w języku formalistów – układy kompozycyjne) mogą mieć zróżnicowany charakter i podporządkowane są procesom uczenia się jednostki specyficznych sposobów pobierania informacji z otoczenia. Do takich sposobów należą techniki przeszukiwania wzrokowego. Precyzyjne sterowanie ruchami oczu pozwala na utrzymanie obiektu w polu najostrejszego widzenia. Z drugiej strony trajektoria ruchów gałki ocznej pozwala na uzyskanie dodatkowych informacji na temat obiektu. Gałki oczne poruszają się bowiem w taki sposób, że obwodzą kontur przedmiotu (Maruszewski 2001: 64). Układ kompozycyjny, z tej perspektywy, nie tylko zarządza procesami percepcji, ale też wyznacza kierunek procesów eksploracji obrazu.



Rycina 88.

Percepcja układu kompozycyjnego na przykładzie kompozycji figury prostokąta

Źródło: Opracowanie własne

Powyższe staje się zrozumiałe, jeśli postużyć się przykładem analizy przebiegu percepcji w procesie czytania. Kiedy już potrafimy czytać, nie koncentrujemy uwagi na pojedynczych literach, lecz na całych słowach czy nawet frazach. Oczy wodzą po czytany tekście skokowo, zaś skoki te są precyzyjne

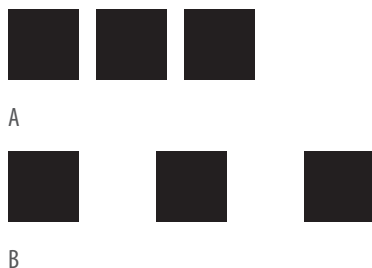
zaplanowane. Hebb (1969) uważa, iż w spostrzeganiu występuje aktywność zespołów komórkowych i sekwencji fazowych. Zespoły komórkowe są wyspecjalizowanymi grupami neuronów, odpowiedzialnych za wykrywanie poszczególnych elementarnych cech przedmiotu. W odniesieniu do ryciny 88 można by powiedzieć, iż postrzeganie prostokąta zaczyna się od skupienia wzroku na jednym z wierzchołków. W tym momencie jest więc, przez pewien czas, aktywizowany system komórkowy odpowiedzialny za spostrzeganie kąta prostego. Potem wzrok kieruje się w kierunku następnego wierzchołka, po obwodzie figury, aż do napotkania następnego wierzchołka. Procedura powtarzana jest tak długo, aż oko trafi ponownie na wierzchołek, w którym rozpoczęło się spostrzeganie. Seria ruchów pojawiających się w określonej kolejności, przerywanych w specyficznych miejscach postrzeganego obiektu (np. ich załamaniach), w których pobierana jest informacja o specyficznych jego cechach, to tzw. sekwencja fazowa. Na sekwencję fazową w przypadku omawianego prostokąta składałyby się więc następujące aktywności systemu wizualnego: czterokrotna rejestracja kąta prostego oraz rejestracja ruchów: w prawo, w lewo, w górę i w dół. Przywołany układ kompozycyjny – dla figury prostokąta – odpowiednio rozszerzałby się wraz z rosnącym poziomem skomplikowania kompozycji (np. dwa prostokąty wymuszałyby na obserwatorze dwukrotne wkonanie tej samej sekwencji fazowej).

Psychologia *gestalt*, Z Wertheimerem jako jej przedstawicielem na czele, próbowała opisać układy kompozycyjne przy pomocy kilku zasad rządzących organizacją percepcji wzrokowej obrazu (zakładano, iż to jak elementy obrazu łączone są w całość warunkuje aktywność zespołów komórkowych i sekwencji fazowych). Opisywano szereg reguł eksploracji danych sensorycznych na obrazie, m.in.:

1. reguła grupowania w odniesieniu do bliskości przestrzennej, tj. sąsiedztwa w polu widzenia (obiekty położone w niewielkiej odległości od siebie postrzegane są łącznie; rycina 89)
2. reguła grupowania na podstawie podobieństwa (obiekty podobne pod względem wielkości, kształtu czy koloru postrzegane są łącznie; rycina 90)

3. reguła grupowania na podstawie kierunku ruchu (obiekty poruszające się w tym samym kierunku postrzegane są łącznie; rycina 91)
4. reguła grupowania według wielkości obiektów (łatwiej wyodrębnić obiekty gdy są zróżnicowane pod względem wielkości; rycina 92)
5. reguła grupowania według jednolitej zasady (łatwiej wyodrębnić obiekty gdy są zbudowane według jednolitej zasady, aniżeli wtedy, gdy zasady są różne; rycina 93)
6. reguła grupowania według zasady symetrii (łatwiej wyodrębnić obiekty gdy są w równym stopniu rozmieszczone względem dominującej linii podziału płaszczyzny; rycina 94)
7. reguła zgodności z nastawieniem percepcyjnym tzw. *primingiem* (z angielskiego torowaniem) tj. pojawienie się pewnego układu bodźców uprzednich warunkuje oczekiwanie percepcyjne względem nadchodzących; rycina 95)

To co postrzegane łącznie, psychologia *gestalt* nazywa figurą, tj. takim elementem obrazu, który jest ważniejszy i wyraźniej wyodrębniony z tła, często przyjmuje formułę kształtu, jest wysunięty ku przodowi, silniej nam się percepcyjnie narzuca, jest łatwiej zapamiętywany i nierzadko sensowny. Podobny podział pola percepcyjnego obserwujemy z resztą nie tylko w odniesieniu do kodu wizualnego, ale też w eksploracji danych audialnych (w muzyce: akompaniament występuje w funkcji tła, zaś melodia w funkcji figury). Przedstawione poniżej zasady organizacji obrazu, choć nie wolne od krytyki, do dziś wykorzystywane są w projektowaniu i komunikowaniu wizualnym.

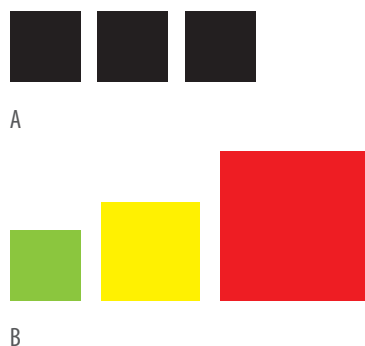


Rycina 89.

Grupowanie w odniesieniu do bliskości przestrzennej: A. jeden obiekt złożony z trzech kwadratów versus

B. trzy kwadratowe obiekty

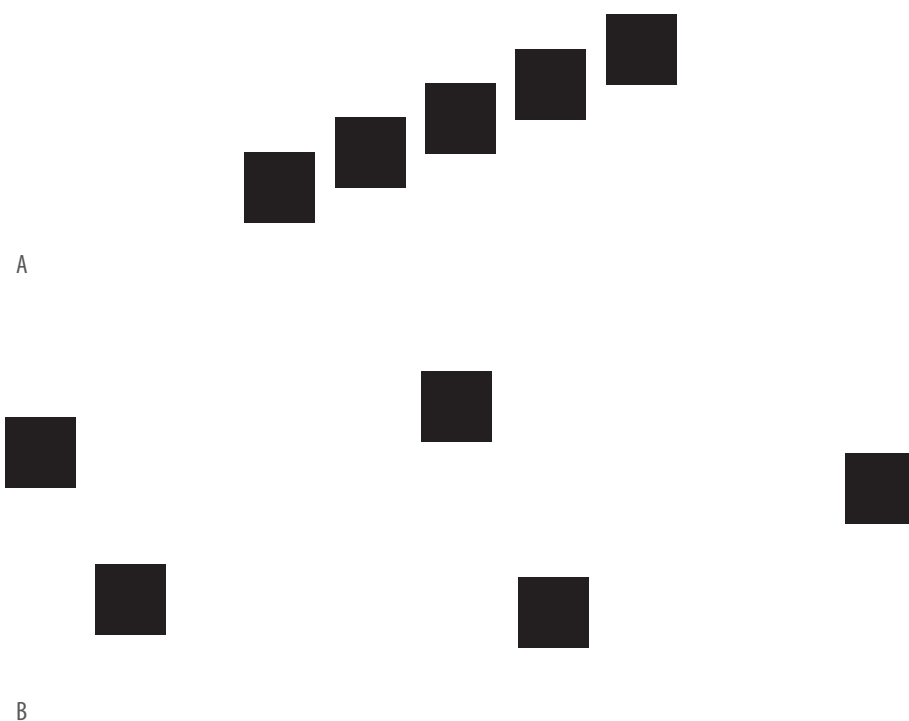
Źródło: Opracowanie własne



Rycina 90.

Grupowanie na podstawie podobieństwa: A. jeden obiekt złożony z trzech kwadratów versus B. trzy kwadratowe obiekty

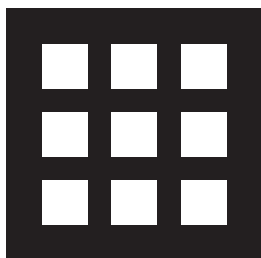
Źródło: Opracowanie własne



Rycina 91.

Grupowanie na podstawie kierunku ruchu: A. jeden obiekt złożony z pięciu kwadratów versus B. pięć kwadratowych obiektów

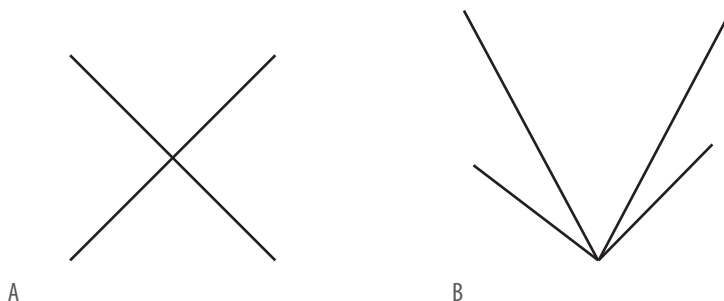
Źródło: Opracowanie własne



Rycina 92.

Grupowanie według wielkości obiektów: postrzeganie zorganizowane jest wokół białych, mniejszych kwadratów, nie zaś dużego czarnego, kwadratowego pola (tła)

Źródło: Opracowanie własne



Rycina 93.

Grupowanie według jednolitej zasady: dzięki zasadzie „jednakowa odległość między następującymi po sobie literami alfabetu”, spostrzegamy raczej przecinające się linie: AB i CD (A), niż dwa kąty: AEC i DEB, połączone wierzchołkami (B)

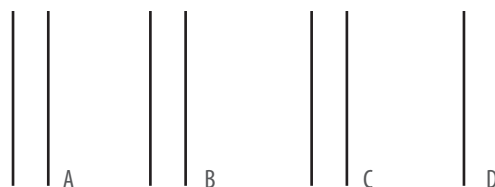
Źródło: Opracowanie własne



Rycina 94.

Grupowania według zasady symetrii: łatwiej wyodrębnić 2 figury zorganizowane na płaszczyźnie, A, gdy są ułożone symetrycznie niż B, asymetrycznie

Źródło: Opracowanie własne



Rycina 95.

Zgodność z nastawieniem percepcyjnym: A, B, C. powtarzanie sekwencji dwóch pionowych linii trzykrotnie warunkuje postrzeganie obrazu, D. jako niedokończonego

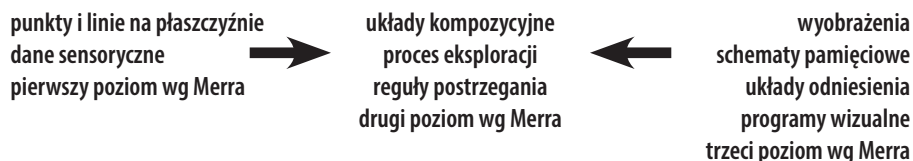
Źródło: Opracowanie własne

Także w modelu postrzegania Selfridge znaleźć można wiele zbieżnych z założeniami formalistów o praelementarnym charakterze punktu i linii myśli. Wychodząc z założenia, iż organizmy żywe odbierają bodźce z otoczenia w ściśle uporządkowany sposób, początkowo biologowie, a z czasem psychologowie, rozpoczęli badania pozwalające wykryć, jakimi zasadami owo spostrzeganie się rządzi. Jeśli przychodzące ze świata informacje kodowane są przez wyspecjalizowane w odbiorze poszczególnych cech grupy komórek (inne dla barwy, inne dla wielkości, inne dla ruchu czy położenia w polu widzenia), zlokalizowane w narządach zmysłowych (jak wyspecjalizowane do widzenia jasności pręciki na siatkówce oka lub rozróżniania długości fali świetlnej czopki) lub wyższych piętrach ośrodkowego układu nerwowego, to zapewne informacje te są funkcjonalnie zróżnicowane.

Badania nad procesami widzenia żaby (Lettvin i Maturana 1959) pozwoliły zrozumieć, dlaczego żaby różnicują reakcje motoryczne w zależności od tego, czy w ich obszarze percepcji pojawia się owad (pożywienie), czy bocian (zagrożenie). Drobny, ruchomy obiekt w polu widzenia żaby pobudzał komórki zwojowe w siatkówce oka żaby, które to komórki wysyłały impuls do mózgu, zaś częstotliwość impulsu wzrastała w miarę jak obiekt przesuwiał się w centrum pola widzenia. Reakcja ta nie występowała, gdy w polu widzenia żaby umieszczano owady nieruchome. Reakcja ucieczkowa (na widok bociana) generowana była odmiennie: w odpowiedzi na zmianę położenia przesuwającego się w polu widzenia cienia ptaka. Podobnie wyjaśniano ewolucyjnie ciekawe rozwiązanie stereofonicznego słyszenia sowy. Z uwagi na nocny tryb życia, który ogranicza możliwości posługiwania się zmysłem wzroku przez ptaka w tych warunkach, a który to tryb z kolei wymusza poszukiwania pożywienia po zmroku, natura wyposażyla sowy w umiejętność oceny

położenia gryzonia na podstawie oceny różnicy czasowej pomiędzy bodźcami docierającymi do prawego i lewego ucha. Jeśli sygnał obecności myszy (np. pisk) dociera najpierw do lewego ucha, mamy do czynienia z informacją wskazującą, iż obiekt znajduje się po lewej stronie. Jeśli zaś sygnał słuchowy dociera jednocześnie do obu uszu, to informacja, iż poszukiwany obiekt jest dokładnie naprzeciwko sowy. Z perspektywy ewolucyjnej Selfriege dowodził w ten sposób również znaczenia detekcji kilku podstawowych kształtów (linii poziomych, pionowych i ukośnych, tworzących kąty proste i ostre oraz krzywych otwartych i zamkniętych – praelementów obrazu) np. dla detekcji twarzy, rozpoznanie której jest istotne dla człowieka z perspektywy przeżycia od pierwszych minut po urodzeniu (młode ludzkie nie przetrwa bowiem bez opieki dorosłego osobnika).

Oczywistym jest fakt, iż człowiek dysponuje wieloma systemami służącymi do odbioru informacji z otoczenia (werbalne, słuchowe, wzrokowe czy haptyczne, które nasz system poznawczy następnie integruje tworząc całościowe rozumienie świata. W jaki sposób zachodzi wymiana informacji pomiędzy tymi systemami? Wydaje się, że system systemu wizualnego pełni w powyższym procesie nadrzędną rolę.



Rycina 96.

Myślenie w kodzie wizualnym. Próba modelowego ujęcia strategii linii i punktu w służbie procesów widzenia i myślenia

Źródło: Opracowanie własne

Dane wizualne, w myśl założeń teorii przetwarzania informacji Palmera (1983) stanowią tzw. punkt odniesienia dla obserwującego rzeczywistość człowieka (*reference frames*), który pozwala na organizację rzeczywistości w taki sposób, jak to opisuje *psychologia gestalt*. Reguły spostrzegania, opisane na rycinach 89 – 95 obowiązują wówczas, gdy zostanie wybrany dominujący układ odniesienia maksymalizujący niezmienność figury w trakcie jej transformacji wzrokowych. Zdaniem Ullmana (1985) człowiek tworzy całe

programy (*visual routines*) organizujące spostrzeganie wzrokowe i sposób przetwarzania informacji przez człowieka, dzięki czemu możliwe jest automatyczne i intuicyjne myślenie (np. postrzeganie figury jako zamkniętej czy otwartej, grupowanie zjawisk percepcyjnych, odczytywanie relacji do wewnątrz lub na zewnątrz). Z jednej strony więc struktury poznawcze powstają na skutek procesów widzenia, z drugiej – określając kierunek oczekiwań wobec rzeczywistości proces widzenia determinują. Utworzona w umyśle poznawcza mapa orientacji w rzeczywistości umożliwia orientację w otoczeniu, z drugiej zaś – powstaje na skutek doświadczeń eksplorowania go. Tym samym, w procesie nieustającej korespondencji systemów zmysłowego odbioru rzeczywistości (z nadrzędną rolą systemu wizualnego), dokonuje się transformacja jednostki i jej myślenia w oparciu o to, co widziane i w odniesieniu do tegoż. Powyższa publikacja jest próbą adaptacji założeń formalistów, dla których idea przekształcania rzeczywistości, kiedy jej przedstawianie w sztuce przestało być wystarczające dla tworzenia *nowego*, do opisu mechanizmów komunikowania wizualnego.

Indeksy

Indeks ilustracji

Kompozycja komunikatu wizualnego – wprowadzenie

Rycina 1. Przykłady układów kompozycyjnych złożonych z jednakowych elementów: przykład

A – kojarzący się z ludzkim okiem, przykład B – przywodzący na myśl głowę ptaka.....7

Źródło: Opracowanie własne

Kształt a forma

Rycina 2. Linia na płaszczyźnie: A – przykład pierwszy, B – przykład drugi24

Źródło: Opracowanie własne

Rycina 3. Schemat naporu mas kierunkowych na linię graficzną. Ilustracyjna analiza przykładu linii

z ryciny 2B25

Źródło: Opracowanie własne

Rycina 4. Schemat dynamiki linii. Ilustracyjna analiza przykładu linii z ryciny 2B26

Źródło: Opracowanie własne

Rycina 5. Linia z punktem. Ilustracyjna analiza przykładu linii z ryciny 2B27

Źródło: Opracowanie własne

Analiza przypadku

Rycina 6. Kwadrat na płaszczyźnie	31
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 7. Kwadrat na płaszczyźnie. Wstępna analiza podziału płaszczyzn grafik.....	34
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 8. Kwadrat na płaszczyźnie. Analiza podziału płaszczyzn – przykład pierwszy: A. Układ pionowy, B. Układ poziomy, C. Układ pionowy i poziomy	37
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 9. Podział kadru grafiki na wizualnie aktywne obszary	38
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 10. Schemat rozłożenia działających sił na linię	39
Źródło: na podstawie rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej <i>Punkt i linia a płaszczyzna</i> (Kandyński, 1986: 70);	
Rycina 11. Kwadrat na płaszczyźnie. Analiza podziału płaszczyzn – przykład drugi: A. Układ pionowy, B. Układ poziomy, C. Układ pionowy i poziomy	41
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 12. Analiza poziomego podziału płaszczyzn – przykład drugi	42
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 13. Analiza pionowego podziału płaszczyzn – przykład drugi	43
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 14. Analiza podziału płaszczyzn – przykład drugi: A. Kwadrat na płaszczyźnie, B. Układ pionowy i poziomy, C. Podział kadru grafiki na wizualnie aktywne obszary	43
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 15. Podział kwadratu na pola aktywności wizualnej: A. Po przekątnych, B. Układ <i>sił ściągających</i> w wyniku podziału kwadratu po przekątnych, C. W wyniku podziału wyznaczonego osią pionową i poziomą, D. Układ <i>sił rozprężających</i> w wyniku podziału wyznaczonego osią pionową i poziomą	44
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 16. Podział kwadratu – dynamika linii podziału: A. <i>Siły ściągające</i> , B. <i>Siły rozprężające</i> , C. <i>Siły ściągające i rozprężające</i> , D. <i>Siły ściągające i rozprężające</i> wraz z obrysem	45
Źródło: Opracowanie własne	

Rycina 17. Podział kwadratu obróconego o 6° w stosunku do osi pionowej pola widzenia – dynamika linii podziału: A. Z liniami podziału osi pionowej i poziomej, B. Z liniami podziału osi pionowej i poziomej oraz przekątnymi, C. Z liniami podziału osi pionowej i poziomej oraz podziału kwadratu na cztery równe części	47
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 18. Figury ukształtowane w wyniku podziału kwadratu obróconego o 6° w stosunku do osi pionowej pola widzenia: A. Na podstawie dzielenia liniami osi pionowej i poziomej, B. Na podstawie dzielenia przekątnych, C. Na podstawie dzielenia za pomocą osi pionowej i poziomej kwadratu	47
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 19. Figura ukształtowana w wyniku podziału kwadratu obróconego o 6° w stosunku do osi pionowej pola widzenia.....	48
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 20. Figura ukształtowana w wyniku podziału przekątnych kwadratu obróconego o 6° w stosunku do osi pionowej pola widzenia	50
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 21. Schemat układu wewnętrznych <i>sił</i> i <i>napięć</i> przykładowego trójkąta wg Kandyńskiego	50
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 22. Schemat układu zewnętrznych <i>sił</i> i <i>napięć</i> przykładowego trójkąta wg Kandyńskiego	51
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 23. Figura ukształtowana w wyniku podziału za pomocą osi pionowych i poziomych kwadratu obróconego o 6° w stosunku do osi pionowej pola widzenia	51
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 24. <i>Kierunkowe siły</i> kwadratu: A. Wewnątrz kwadratu, B. Na zewnątrz kwadratu.....	52
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 25. Przykłady powierzchni zajmujących wizualnie wspólny obszar dla części kwadratu i płaszczyzny kadru: A. Na podstawie dzielenia liniami osi pionowej i poziomej, B. Na podstawie dzielenia przekątnych, C. Na podstawie dzielenia za pomocą osi pionowej i poziomej kwadratu	54
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 26. Dynamika kompozycji przykładu trzeciego: A. Układ pionowy, B. Układ poziomy, C. Układ pionowy i poziomy	56
Źródło: Opracowanie własne	

Rycina 27. Dynamika kompozycji przykładu trzeciego: A. Układ pionowy, B. Układ poziomy, C. Układ pionowy i poziomy	56
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 28. Analiza <i>sił naporu</i> płaszczyzny na kwadrat: A. Układ pionowy, B. Układ poziomy, C. Układ pionowy i poziomy	57
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 29. Podział kwadratu obróconego o 20° w stosunku do osi pionowej pola widzenia. A. Z liniami podziału osi pionowej i poziomej, B. Z liniami podziału osi pionowej i poziomej oraz przekątnymi, C. Z liniami podziału osi pionowej i poziomej oraz podziału kwadratu na cztery równe części	58
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 30. Kierunki działania dynamiki płaszczyzny na kwadrat obrócony o 20° w stosunku do osi pionowej pola widzenia: A. Na podstawie dzielenia liniami osi pionowej i poziomej, B. Na podstawie dzielenia przekątnych, C. Na podstawie dzielenia za pomocą osi pionowej i poziomej kwadratu	59
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 31. Dynamika figur ukształtowanych w wyniku podziału kwadratu obróconego o 20° w stosunku do osi pionowej pola widzenia na płaszczyznę: A. Na podstawie dzielenia liniami osi pionowej i poziomej, B. Na podstawie dzielenia przekątnych, C. Na podstawie dzielenia za pomocą osi pionowej i poziomej kwadratu	59
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 32. Podział płaszczyzny wyznaczony przez przekątne oraz linie równoległego podziału kwadratu: A. <i>Silnie ściągające</i> , B. <i>Silnie rozprężające</i>	60
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 33. Analiza dynamik kompozycji grafik przykładów: A – pierwszego, B – drugiego, C – trzeciego	62
Źródło: Opracowanie własne	

Strategia punktu i linii

Rycina 34. Przykłady kształtów punktów: A. punkt o kształcie trójkąta, B. punkt o kształcie małego koła, C. punkt o kształcie koła	66
Źródło: Opracowanie własne	

Rycina 35. Przykłady nie punktów: A. powierzchnia koła, B. czarne koło na ciemnoszarym tle, C. zbiór kółek	67
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 36. Zbigniew Władyka, <i>Zakon</i> . Rysunek tuszem, IX dekada XX wieku	70
Źródło: Archiwum prywatne	
Rycina 37. Rodzaje punktów: 1. Punkt naturalny, 2. a, b, c. punkty samotworzące się	71
Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki <i>Zakon</i>	
Rycina 38. Punkty spostrzeżeniowe	72
Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki <i>Zakon</i>	
Rycina 39. Zaproponowana kolejność odbioru punktów spostrzeżeniowych	73
Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki <i>Zakon</i>	
Rycina 40. Podstawowe linie: A. linia ciepła, B. zimno-ciepła, C. zimna	75
Źródło: na podstawie rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej <i>Punkt i linia a płaszczyzna</i> (Kandyński, 1986: 58)	
Rycina 41. Przykłady linii łamanej: A. linia pod kątem prostym, B. z linia pod kątem rozwartym, C. linia pod kątem ostrym, D. linia pod kątem prostym o nieznacznym zachwianiu do kąta ostrego	78
Źródło: kopia rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej <i>Punkt i linia a płaszczyzna</i> (Kandyński, 1986: 71)	
Rycina 42. Napięcia płaszczyzny: A. Wytwarzany dźwięk i skłonność wytwarzania napięć linii łamanej, B. Wytwarzany dźwięk i skłonność wytwarzania napięć linii łamanej w stosunku do płaszczyzny	79
Źródło: kopia rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej <i>Punkt i linia a płaszczyzna</i> (Kandyński, 1986: 72)	
Rycina 43. Pierwszy przykład linii łamanej: A. Schemat miejsc uderzeń sił skierowanych na linię, B. Kolejność uderzeń sił na linię, C. Linia łamana	80
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 44. Drugi przykład linii łamanej: A. Schemat miejsc uderzeń sił skierowanych na linię, B. Kolej- ność uderzeń sił na linię, C. linia łamana	81
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 45. Przykłady linii wielokątnych (zygzakowatych): A. Linia o kątach ostrych, B. Linia o kątach rozwartych	82
Źródło: Opracowanie własne	

Rycina 46. Przykłady linii: A. Linia prosta, B. Linia wielokątna, C. linia krzywa (łuk)	82
Źródło: kopia rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej <i>Punkt i linia a płaszczyzna</i> (Kandyński, 1986: 85)	
Rycina 47. Napięcia w liniach prostych i w łuku: A. linii łamanej, B. prostej i w łuku	83
Źródło: kopia rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej <i>Punkt i linia a płaszczyzna</i> (Kandyński, 1986: 84)	
Rycina 48. Przykłady linii falistych: A. linia złożona z wycinków koła, B. linia swobodnie falująca	84
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 49. Przykład regularnej linii krzywej (falistej), złożonej z regularnych odcinków koła	85
Źródło: Opracowanie własne na podstawie rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej <i>Punkt i linia a płaszczyzna</i> (Kandyński, 1986: 90)	
Rycina 50. Linia krzywa swobodnie falująca	85
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 51. Linia krzywa swobodnie falująca. Wykaz sił kierunkowych działających na pierwszy segment linii	86
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 52. Przykłady linii: A. Linia rzeczywista, B. Linia rzeczywista oraz linie wyobrazeniowe – typu krawędź, C. Linie wyobrazeniowe – typu krawędź	89
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 53. Rysunek tuszem (Władyka-Łuczak, 2022)	90
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 54. A. Etapy rysowania linii, B. Ułożenie dłoni w trakcie rysowania (szkic ołówkiem) (Władyka-Łuczak 2022)	91
Źródło: A. (Władyka-Łuczak, 2018: 81), B. Opracowanie własne	
Rycina 55. Przykładowe kompozycje: A. Podział kwadratu na dwie płaszczyzny, B. Swobodne proste położone centralnie, C. Swobodne proste położone acentralnie	95
Źródło: A. Opracowanie własne, B, C kopie rysunków W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej <i>Punkt i linia a płaszczyzna</i> (Kandyński, 1986: 61)	
Rycina 56. Podstawowa para kontrastujących figur: A. Trójkąta, B. Koła	97
Źródło: kopia rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej <i>Punkt i linia a płaszczyzna</i> (Kandyński, 1986: 87)	
Rycina 57. Powierzchnie figur: A. Koła, B. Elipsy	98
Źródło: A. kopia rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej <i>Punkt i linia a płaszczyzna</i> (Kandyński, 1986: 86), B. Opracowanie własne	

Rycina 58. Przykład linii	98
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 59. Przykłady ułożenia linii na płaszczyźnie: A. Uaktywniający linię, B. Uaktywniający płaszczyznę.....	99
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 60. Przykład neutralnego ułożenia linii na płaszczyźnie	100
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 61. Dwie linie.....	101
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 62. Płaszczyzny pomiędzy liniami prostymi równoległymi: A. Pionowe, B. Poziome, C, D. Przekątne	101
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 63. Płaszczyzny pomiędzy przecinającymi się liniami prostymi: A, B. Proste prostopadłe, C. Przekątne, D, E. Przecięcia swobodne	102
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 64. Płaszczyzny pomiędzy dwoma łukami: A. Przylegającymi, B. Nieznacznie oddalonymi, C. Nieznacznie oddalonymi w odbiciu lustrzanym, D. Nachodzącymi na siebie w odbiciu lustrzanym, E. Przecinającymi się	102
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 65. Repetycja linii prostej: A. prymitywna, B. O stopniowo zwiększających się odstępach, C. O niejednakowych odstępach.....	105
Źródło: A. kopia rysunku W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej <i>Punkt i linia a płaszczyzna</i> (Kandyński, 1986: 101)	
Rycina 66. Repetycja linii: A. Prostych, B. Dwóch układów linii prostych, C, D. Układu linii prostych z krzywymi	105
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 67. Przykłady rytmu płaszczyzn na podstawie: A, B. Repetycji linii prostych, C, D. Repetycji linii prostych i krzywych	106
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 68. Zbigniew Władyka, <i>Rytm</i> . Rysunek ołówkiem, VI dekada XX wieku	107
Źródło: Archiwum prywatne	

Rycina 69. Elementy budujące poziomy zastosowanego rytmu na rysunku: A. Przykładowa linia łuku, B. Przykładowa wypełniona płaszczyzna, C. Płaszczyzna niezarysowana, D. Moduł połączo- nych płaszczyzn	108
Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki <i>Rytm</i>	
Rycina 70. Zbigniew Władyka, <i>Życie</i> . Rysunek tuszem, druga połowa X dekady XX wieku	109
Źródło: Archiwum prywatne	
Rycina 71. Przykładowe miejsca koncentracji wzroku w trakcie oglądania rysunku	110
Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki <i>Życie</i>	
Rycina 72. Rodzaje linii: A. Odcinek linii prostej, B. Linie naturalne, C. Repetycja linii, D. Obrys płaszczyzny	112
Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki <i>Zakon</i>	
Rycina 73. Przykładowa linia rysunku: A. Charakterystyka łuku, B. Charakterystyka linii łamanej	113
Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki <i>Zakon</i>	
Rycina 74. Fragment rysunku <i>Zakon</i> Zbigniewa Władyki. Rysunek tuszem, IX dekada XX wieku	114
Źródło: Archiwum prywatne	
Rycina 75. Dynamika podstawowych płaszczyzn rysunku: A. oś pozioma, B. Przekątne przykładowej powierzchni	115
Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki <i>Zakon</i>	
Rycina 76. Fragment rysunku <i>Zakon</i> Zbigniewa Władyki. Rysunek tuszem, IX dekada XX wieku	116
Źródło: Archiwum prywatne	
Rycina 77. Schemat kierunków linii obrysu postaci: A. Oryginalny rysunek wraz z obrysem, B. Schemat obrysu wraz z główną osią kompozycyjną, C. Miejsca uderzeń sił zewnętrznych w linie	117
Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki <i>Zakon</i>	
Rycina 78. Fragment rysunku <i>Zakon</i> Zbigniewa Władyki. Rysunek tuszem, IX dekada XX wieku	119
Źródło: Archiwum prywatne	
Rycina 79. Główne osie kompozycyjne rysunku postaci zakonnika: A. Główna linia kompozycyjna, B. Spiralna linia kompozycyjna repetycji linii i płaszczyzn, C. Linie drugiego poziomu repetycji linii i płaszczyzn	120
Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki <i>Zakon</i>	

Strategia kompozycji

- Rycina 80. Ciężar optyczny obiektów: A. Dominacja górnej płaszczyzny, B. Dominacja dolnej płaszczyzny
Schemat kierunków i zasięgu sił kierunkowych płaszczyzn: A. Dla grafiki o dominującej roli górnej płaszczyzny, B. Dla grafiki o dominującej roli dolnej płaszczyzny 123
Źródło: Opracowanie własne
- Rycina 81. Krążek na kwadratowej płaszczyźnie. 123
Źródło: kopia rysunku R. Arnheima z książki zatytułowanej *Sztuka i percepcja wzrokowa* (Arnheim, 2004: 27)
- Rycina 82. *Szkielet strukturalny* 124
Źródło: kopia rysunku R. Arnheima z książki zatytułowanej *Sztuka i percepcja wzrokowa* (Arnheim, 2004: 30)
- Rycina 83. *Szkielet strukturalny* krążka i powierzchni kwadratu 125
Źródło: opracowanie własne na podstawie kopii rysunków R. Arnheima z książki zatytułowanej *Sztuka i percepcja wzrokowa*
- Rycina 84. A. Napięcia promieniujące z centrum, B. Rozkład ciężarów 127
Źródło: opracowanie własne na podstawie kopii rysunków W. Kandyńskiego z książki zatytułowanej *Punkt i linia a płaszczyzna* (Kandyński, 1986: 141, 142)
- Rycina 85. Kompozycyjny układ rysunku *Zakon* Zbigniewa Władyki 129
Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki *Zakon*
- Rycina 86. Kompozycyjny układ rysunku *Zakon* Zbigniewa Władyki według Arnheima 130
Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki *Zakon*
- Rycina 87. Kompozycyjny układ rysunku *Zakon* Zbigniewa Władyki według Kandyńskiego 131
Źródło: Opracowanie własne, na podstawie rysunku Zbigniewa Władyki *Zakon*

Myślenie w kodzie wizualnym...

- Rycina 88. Percepcja układu kompozycyjnego na przykładzie kompozycji figury prostokąta 139
Źródło: Opracowanie własne
- Rycina 89. Grupowanie w odniesieniu do bliskości przestrzennej: A. jeden obiekt złożony z trzech kwadratów versus B. trzy kwadratowe obiekty 141
Źródło: Opracowanie własne
- Rycina 90. Grupowanie na podstawie podobieństwa: A. jeden obiekt złożony z trzech kwadratów versus B. trzy kwadratowe obiekty 142
Źródło: Opracowanie własne

Rycina 91. Grupowanie na podstawie kierunku ruchu: A. jeden obiekt złożony z pięciu kwadratów versus B. pięć kwadratowych obiektów.....	142
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 92. Grupowanie według wielkości obiektów: postrzeganie zorganizowane jest wokół białych, mniejszych kwadratów, nie zaś dużego czarnego, kwadratowego pola (tła)	143
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 93. Grupowanie według jednolitej zasady: dzięki zasadzie „jednakowa odległość między następującymi po sobie literami alfabetu”, spostrzegamy raczej przecinające się linie: AB i CD (A), niż dwa kąty: AEC i DEB, połączone wierzchołkami (B).....	143
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 94. Grupowania według zasady symetrii: łatwiej wyodrębnić 2 figury zorganizowane na płaszczyźnie, A. gdy są ułożone symetrycznie niż B. asymetrycznie	143
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 95. Zgodność z nastawieniem percepcyjnym: A, B, C. powtarzanie sekwencji dwóch pionowych linii trzykrotnie warunkuje postrzeganie obrazu D. jako niedokończonego	144
Źródło: Opracowanie własne	
Rycina 96. Myślenie w kodzie wizualnym. Próba modelowego ujęcia strategii linii i punktu w służbie procesów widzenia i myślenia	145
Źródło: Opracowanie własne	

Indeks tabel

Strategia punktu i linii

Tabela 1. Przykłady grup linii za Kandyńskim	103
Źródło: Opracowano na podstawie: Kandyński, 1986: 100–101	

Indeks bibliografii

- Alleva, A. d'.**, (2008), *Metody i teorie historii sztuki*. Kraków: Universitas
- Allport, G. W.**, (1924), *Eidetic imagery*. British Journal of Psychology, vol. 15, 100-120
- Arnheim, R.**, (2004), *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria
- Bagiński, D.**, (2021), *OBRAZ – zagadka wzrokowa*. Lublin: VIDE Oficyna Wydawnicza

- Block, B.A.**, (2020), *Opowiadanie obrazem: tworzenie wizualnej struktury w filmie, telewizji i mediach cyfrowych*. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec
- Chlewiński, Z.**, (1999), *Umysł. Dynamiczna organizacja pojęć*. Warszawa: PWN
- D'Alleva, A.**, (2013), *Jak studiować historię sztuki: jak czytać...* Kraków: Universitas
- Dobrosz, K., Władyka-Łuczak, Z.**, (2022), *A visual analysis of the communication persuasive function in the coverage of the Russian Federation Victory Day Parade*. Wiedza Obronna, Vol. No 3 „Wpływ wyzwań geostrategicznych na rozwój przemysłowego potencjału obronnego
- Fąka, P., Władyka-Łuczak, Z.**, (2014), *Znaczenie struktur formalnych w komunikacji wizualnej*. W: A. Kampka (red.) *Retoryka wizualna. Obraz jako narzędzie perswazji*. Warszawa: Wydawnictwo SGGW
- Flew, A.**, (1979), *Dictionary of philosophy*, London: Macmillan/Pan Books
- François J. Paul-Cavallier**, (1994), *Wizualizacja. Od obrazu do działania*. Poznań: Rebis Dom Wydawniczy
- Francuz, P.**, (2013), *Imagia. W kierunku neurokognitywnej teorii obrazu*. Lublin: Wydawnictwo KUL
- Frutiger, A.**, (2010), *Człowiek i jego znaki*. Kraków: D2d.pl
- Grabowska, A.**, (2021), *Percepcja w: Mózg a zachowanie*. Warszawa: PWN
- Hawkes, T.**, (1988), *Strukturalizm i semiotyka*. Warszawa: PWN
- Hebb, D.O.**, (1969), *Podręcznik psychologii*. Warszawa: PWN
- Hochuli, J.**, (2009), *Detal w typografii*. Kraków: d2d.pl
- Kalat, J.W.**, (2011), *Biologiczne podstawy psychologii*. Warszawa: PWN
- Kandyński, W.**, (1986), *Punkt i linia a płaszczyzna przyczynek do analizy elementów malarskich*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy
- Kandyński, W.**, (1996), *O duchowości w sztuce*. Łódź: Państwowa Galeria Sztuki
- Kubalska-Sulkiewicz, K.** (red.), (2020), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Warszawa: PWN
- Lakoff, G., Johnson, M.** (1988) *Metafory w naszym życiu*. Warszawa: PIW
- Lettvin, J.Y., Maturana, H. R.**, (1959), *What's the frog's eye tells the frog's eye. Proceeding of the Institute of Radio Engineering*, vol. 47, 1940-1941
- Marr, D.** (1982), *Vision*, San Francisco: Freeman
- Maruszewski, T.**, (2001), *Psychologia poznania. Sposoby rozumienia siebie i świata*. Sopot: GWP
- Mączyńska-Frydryszek, A., Jaskólska-Klaus, M., Maruszewski, T.**, (1991), *Psychofizjologia widzenia*. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu
- Palmer, S.**, (1983), *Fundamental aspects of cognitive representations*. W: *Cognition and categorization*, (red.) E. Rosch, B. B. Lloyd, Hillsdale, Erlbaum
- Porębski, M.**, (1986), *Kubizm: wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe
- Read, H.**, (1973), *O pochodzeniu formy w sztuce*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy

- Stromeyer, C.F., Psotka, J.,** (1970), *The detailed texture of eidetic images*, Nature
- Strzeмиński, W.,** (2016), *Teoria Widzenia*. Łódź: Muzeum Sztuki
- Szymczak, M.** (red.), (1982) *Słownik języka polskiego*. 1: A - K. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe
- Tatlin W.E.,** (1990), *Zasłużennyj diejatel iskusstwa RSFSR 1885-1953*. Katalog wystawy, Moskwa 1977, s. nlb., w: A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe
- Tulving, E.** (1956), *Episodic and semantic memory*. W: E. Tulving, *Organizations of memory*, New York: Academic Press
- Ullman, S.,** (1985), *Semantic universals*. W: J. Greenberg *Universals of language*, Cambridge, MA, MIT Press
- Wimmer, M.B.,** (2021), *Marian Wimmer: przestrzeń jako tworzywo sztuki*. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzeмиńskiego w Łodzi
- Wiśniakowska, L.,** (2014), *Słownik synonimów PWN*. Warszawa: PWN
- Witkiewicz, S.I.,** (1932), *O czystej formie*. Warszawa: Drukarnia Nowogrodzka (Biblioteka Zet)
- Witkiewicz, S.I.,** (2003), *O czystej formie i inne pisma o sztuce*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy
- Witkiewicz, S.I.,** (1974), *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe
- Władyka-Łuczak, Z. (a),** (2018), *Praca twórcy w relacji ze światem*. Kraków: AT Wydawnictwo
- Władyka-Łuczak, Z. (b),** (2018), *Przestrzeń tworzenia*. Kraków: AT Wydawnictwo
- Wölfflin, H.,** (2017), *Podstawowe pojęcia historii sztuki: problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria
- Zwolińska, K., Malicki, Z.,** (1993), *Mały słownik terminów plastycznych*. Warszawa: Wiedza Powszechna

[...] Wszystkie zawarte w tomie analizy posiadają istotne znaczenie dla badań zarówno sztuki, jak i komunikacji, gdyż syntetycznie ujmują i w sposób całościowy prezentują znane nam oraz dodatkowe - wypracowane przez Autorki - funkcje, jakie obydwie te obszary spełniają w aspekcie komunikacyjnym na materiale sztuki. Tu jako centralny punkt podkreślić trzeba wyróżnienie funkcji teoretycznych i praktycznych, wskazujących na znaczenie komunikacji wizualnej dla obszarów nie związanych bezpośrednio z materiałem językowym, lecz wychodzących, by tak rzec, poza tradycyjnie rozumiany obszar *langue* czy *parole*. Szczególne znaczenie ma także funkcja obrazowa, zwracająca uwagę na charakter języka sztuki, jego specyficzną kompozycję i układ, o czym w badaniach stosunkowo często się zapomina, koncentrując się jedynie na manifestacjach języka naturalnego i języka sztuki, a pomijając sposób funkcjonowania samej komunikacji. Jakkolwiek zatem komunikacja wizualna będzie czy byłaby widziana, nie obejdzie się w nauce bez uwzględnienia jej funkcji, generującej w istotnych aspektach odbiór.

Generalnie materiał zaproponowany przez Autorki dotyczy trzech podstawowych zagadnień, odnoszących się do funkcji komunikacji, a mianowicie: po pierwsze, analiz koncepcji dotyczących sztuki, formułowanych przez samych jej twórców, po drugie analiz samych dzieł sztuki, oraz, po trzecie, analizy sztuki na tle generatywnym.

Ważne i nowatorskie dla całego tomu jest bazowanie Auterek na aktualnych koncepcjach z dziedziny komunikacji i odejście od tradycyjnych punktów widzenia, na korzyść pokazania konkretnych zastosowań teorii na materiale rzeczywiście tworzonych dzieł. Podejście to wydaje mi się być najcenniejszym aspektem w tomie, gdyż kwestie w nim poruszane stanowią istotne pole zainteresowań dla prowadzonych dziś badań komunikacji wizualnej, zorientowanych na ścisły kontakt nauki ze sztuką. Jesteśmy bowiem w sytuacji, kiedy orientowanie się na język tylko jest już niewystarczające. W sytuacji, w której szeroko rozumiane media homogenizują nam scenariusze komunikacyjne, błędem byłoby nieuwzględnianie tych zmian w odniesieniu do tego, co się w tych mediach i ich otoczeniu dzieje. Znaleźć bowiem musimy nowe kryteria pozwalające na adekwatniejszy opis aktualności. I na tym polu Autorki tomu wnoszą bardzo cenne dla nas ustalenia.

Najciekawsza w omawianym tu tomie jest szerokość pola widzenia i spojrzenie na w gruncie rzeczy wąskie zjawisko, jakim jest sztuka, z wielu perspektyw. Ale właśnie w tym zawiera się wartość tego opracowania. W tym że o ważności zjawiska nie decyduje ono samo, lecz szerokość i głębokość spojrzenia na nie, możliwość dostrzeżenia wielu aspektów w wydawałoby się niewielkiej sprawie.

fragment recenzji
prof. dr hab. Michael Fleischer