

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi

**Przestrzeń i ruch w obrazie w kontekście wartości
i interakcji koloru**

Promotor:

dr hab. Małgorzata Dobrzyniecka-Kojder, prof. nadzw.

Autor:

Anna Kałamarz-Kucz

15.06.2016 r.

Spis treści

Wstęp.....	5
Cel pracy badawczej.....	5
I. Sposoby przedstawiania przestrzeni w przeszłości: rodzaje perspektyw.....	7
Ilustracje – część I.....	9
II. Przełomowe teorie i badania poświęcone problemowi koloru.....	12
1. Z punktu widzenia nauki i biologii.....	12
2. Okiem artystów.....	16
3. Optical art i jego najwybitniejsi przedstawiciele.....	18
Ilustracje – część II.....	20
III. Analiza i opis pracy składających się na zestaw tworzący przedmiot rozprawy doktorskiej.....	31
1. Metoda i praktyczne rozwiązanie problemu badawczego.....	31
2. Dzieła znaczące i inspirujące badania.....	35
3. Omówienie poszczególnych obrazów pod kątem uzyskanych efektów.....	36
Podsumowanie.....	49
Ilustracje – część III.....	55
Bibliografia.....	84

Wstęp

Opisując każdą materialną rzeczywistość, a nawet niematerialny świat, jako jedną z podstawowych właściwości wymienimy kolor.

Fenomen istnienia barw inspiruje do działania i poszukiwania nie tylko artystów-malarzy czy projektantów. Znajduje on miejsce także w dziedzinie psychologii, fizyki czy chemii. Motyw ten istnieje w świadomości człowieka od początku jego aktywności twórczej. Zrozumienie umiejętności i możliwości jego postrzegania i znaczenia w życiu człowieka wzrasta i rozwija się wraz z ewolucją kultury i postępowaniem nauki. Jako zjawisko zależne od światła należy je rozpatrywać w szerokim aspekcie i w kontekście innych terminów. Jak każde pojęcie, którego istotę chcemy poznać i zrozumieć, wymaga wielowarstwowego spojrzenia.

Zrozumienie języka koloru i świadome jego stosowanie daje możliwość pełniejszego komunikowania się z otoczeniem. Posługiwanie się i rozwijanie tej umiejętności ułatwia uzyskanie zamierzonego celu. Wiedza o świetle i jego wpływ na postrzeganie barw miało i ma swoje odzwierciedlenie w dziełach sztuki, designie i architekturze.

Zgłębianie znaczenia koloru kształtowało również moją świadomość plastyczną i twórczość. Jest to wiodący temat moich poszukiwań artystycznych. Wnikliwa obserwacja – analiza natury, a przede wszystkim relacji barwnych w otaczającej mnie rzeczywistości, w późniejszym okresie mojej twórczości stała się głównym podmiotem moich działań.

Niezwykle interesujące jest wykorzystanie koloru jako głównego komponentu budującego przestrzeń lub ruch w obrazie. Wykorzystanie kinetycznych właściwości koloru, wydaje się dzisiaj oczywiste i jest ono powszechnie stosowane. Jednak przez wiele stuleci były one niewzględniane, a przynajmniej nie w bezpośredniej formie. Rozwijająca się świadomość twórców, możliwa dzięki postępowi nauki i pogłębianiu wiedzy na temat światła, barw, interakcji koloru oraz procesu percepcji wzrokowej, stopniowo zmieniała ten fakt.

Zagadnienie to chciałabym poddać badaniom w mojej pracy doktorskiej. Podjęłam temat wnikliwej analizy przestrzeni i ruchu w obrazie w różnorodnych aspektach dotyczących fenomenu funkcjonowania i działania koloru.

Cel pracy badawczej

Celem mojej pracy badawczej jest:

- Określenie, jakie procesy oraz zjawiska mają wpływ na wrażenie przestrzeni i ruchu w kontekście interakcji koloru.
- Wykazanie zależności pomiędzy przedstawianiem i odczuwaniem przestrzeni oraz ruchu w przykładowo wybranych dziełach sztuki, a świadomością stosowania koloru

i jego roli w budowaniu przestrzeni obrazu, wynikającą z wiedzy na temat światła oraz jego wpływu na postrzeganie barwne.

- Badania mają również na celu określenie interakcji koloru potęgujących wrażenie przestrzeni i ruchu w obrazie.
- Analiza wybranych dzieł sztuki i odpowiedzi na pytania – jak starano się przedstawić przestrzeń?

Jak rozwijała się wiedza i badanie nad światłem i związanym z nim postrzeganiem koloru?

Pierwotnym zamiarem moich badań było jedynie pogłębienie wiedzy na temat koloru i przestrzeni jako głównych składników dzieła plastycznego oraz określenie ich wzajemnych relacji i zależności.

Badania teoretyczne miały jednak bezpośrednie przełożenie na moją pracę artystyczną, w której wykorzystałam zdobytą i uporządkowaną wiedzę na temat uwarunkowań biologicznych, psychologicznych i fizycznych oraz postrzegania optycznego barw. Spożytkowałam ją do własnych działań twórczych. Posłużyły mi jako ogromne źródło inspiracji i pomoc teoretyczna w trakcie pracy nad moją autorską kolekcją obrazów malarskich, która w trakcie pracy rozwijała się i ewoluowała.

I. Sposoby przedstawiania przestrzeni w przeszłości: rodzaje perspektyw

Przedstawienia przestrzeni

Próby przedstawienia przestrzeni i odzwierciedlenia rzeczywistości na obrazie towarzyszyły artystom od początku ich aktywności twórczej. Dążenie do odtworzenia otaczającego świata w sposób jak najbardziej zbliżony do rzeczywistości, wymagało na płaszczyźnie dwuwymiarowej stworzenia iluzji trzeciego wymiaru. Trójwymiarowe wrażenia przestrzenne próbowano uzyskać już w czasach malarstwa naskalnego.

Jedną z pierwszych zastosowanych perspektyw była perspektywa kulisowa. Polegająca na tym, że elementy dalsze są częściowo zasłonięte przez elementy bliższe, pierwszoplanowe postacie przysłaniają te znajdujące się głębiej. Kompozycja kulisowa przez człowieka pierwotnego często była stosowana równocześnie z kompozycją rzędową.

1. W perspektywie rzędowej elementy kompozycji ułożone są w następujące po sobie rzędy, z których najniższe położone są najbliżej obserwatora. Perspektywa ta występuje szczególnie w sztuce bizantyjskiej.
2. Mówiąc o pierwszych próbach odzwierciedlenia przestrzeni, należy wspomnieć też o perspektywie topograficznej. Perspektywa ta przypomina prymitywną mapę, na której obiekty są przedstawione z góry – z lotu ptaka.
3. W przedstawieniach średniowiecznych stosowana była głównie perspektywa hieratyczna, zwana też intencjonalną. Zasada ta polegała na przedstawieniu osoby o wyższej pozycji społecznej w skali większej niż inne osoby i otoczenie. W średniowieczu też pojawiły się też pierwsze próby tworzenia perspektywy zbieżnej, między innymi w malarstwie Giotto di Bondone.
4. Dopiero w renesansie włoski artysta Filippo Brunelleschi (1377–1446) oraz Masaccio (1401–1428) po raz pierwszy w malowidle powstałym w czasach nowożytnych wykreślili poprawną perspektywę zbieżną w obrazie „Trójca Święta” (Il.1.1.). Początkowo perspektywa ta respektowała tylko jeden punkt zbiegu.

Koncepcję siatki perspektywicznej opartej na kwadratach stworzył Leon Battista Alberti (1404–1472). Elementarną zasadą jest pozorne zmniejszanie się wielkości przedmiotu w miarę oddalania od widza oraz zbieżność ku horyzontowi wszystkich linii biegnących od oka widza do przedmiotu. Zasady i prawa perspektywy zbieżnej lub inaczej linearnej kształtowały się stopniowo, na ich usystematyzowanie i dokładne opracowanie mieli wpływ również inni artyści i uczeni. Leonardo da Vinci (1452–1519) w swoich traktatach zawarł wiele komentarzy dotyczących perspektywy. Wyjaśniając, czym jest perspektywa, posługiwał się przykładem dwóch odwrotnie ułożonych piramid – wierzchołek jednej znajduje się w oku, a podstawa sięga aż po horyzont, druga natomiast zwrócona jest podstawą do oka, a wierzchołek dotyka horyzontu.

5. Leonardo rozpowszechnił również inny sposób przedstawienia przestrzeni. Pomysł tworzenia głębi poprzez grę kolorów znany był od dawna jako perspektywa

powietrzna. Perspektywa powietrzna wykorzystuje fakt, że barwy przedmiotów, które są dalej od nas – ich nasycenie czy kontrast, są mniej intensywne. W tym przypadku wykorzystano kolor, aby pokazać zmieniające się odległości (Il. 1.2.).

6. Właściwości koloru wykorzystano jeszcze w jednym wariancie perspektywy – perspektywie malarskiej. Perspektywa malarska, zwana też barwną, wykorzystuje zjawisko optyczne, polegające na złudzeniu, iż kolory wydają się być bliżej lub dalej od obserwatora, choć w rzeczywistości są znajdują się w tej samej odległości. Obserwując pejzaż lub przedmioty w świetle słonecznym kolory zimne wydają się oddalać, a ciepłe zbliżać. (Il. 1.3.) Odwrotne wrażenie odnosimy we wnętrzu.
7. Interesującym rodzajem perspektywy pokazującej przestrzeń i ruch jednocześnie jest perspektywa krzywoliniowa, zwana też perspektywą sferyczną. Jest to forma odwzorowania przestrzeni na płaszczyźnie stosowana do przedstawienia obiektów trójwymiarowych w dwóch wymiarach, linie w rzeczywistości proste wydają się być krzywe.

Perspektywa krzywoliniowa formalnie została ustalona w 1968 r. przez historyka sztuki i artystę Alberta Flocona i Andre Barre'a. Duży wkład w rozpowszechnienie tej iluzji przestrzeni miał holenderski artysta Maurits Cornelis Escher (Il. 1.4.).

Kreowanie głębi w obrazie uzyskiwano nie tylko poprzez stosowanie perspektywy, ale również poprzez inne zabiegi kompozycyjno-formalne wynikające z percepcji wzrokowej. Analizuje je Rudolf Arnheim w książce *Sztuka i percepcja wzrokowa*¹.

Jednym ze sposobów uzyskiwania wrażenia przestrzeni jest nakładanie się na siebie kształtów, stosowanie przezroczystości, którą analizuje i wykorzystuje również Jozef Albers. Arnheim, zauważa iż skutecznie można kreować przestrzeń poprzez zniekształcenia, stosowanie gradientu, jak i wykorzystywanie światła i cienia w obrazie. Szerzej wszystkie te elementy kreowania przestrzeni omówię w dalszej części pracy poświęconej analizie moich prac.

Badanie perspektywy i iluzji przestrzeni nie zakończyło się i trwa nadal. Wyzwaniem jest poprawne odwzorowanie obrazu na płaskich ekranach, zwłaszcza w grafice komputerowej oraz w kinowych efektach specjalnych.

W procesie poszukiwań właściwych przedstawień przestrzeni na dwuwymiarowym podłożu kolor odgrywał drugorzędna rolę. Tylko w dwóch przypadkach miał istotne znaczenie: w budowaniu perspektywy malarskiej i powietrznej.

Wraz z pogłębianiem się wiedzy na temat światła, postrzegania barw, wzajemnych relacji kolorystycznych wzrosła rola koloru. Staje się on głównym czynnikiem tworzącym wrażenie przestrzeni i ruchu w obrazie.

Ważnym aspektem jest też zmiana świadomości i roli twórcy. Zaryzykuję twierdzenie, że malarstwo uwolniło się ze służalczej funkcji przedstawiania rzeczywistości i ilustrowania życia, religii, idei dopiero na przełomie XIX i XX w. Na ten okres przypada też największy rozwój stylów malarskich oraz ogłoszonych manifestów, teorii, w tym teorii na temat koloru.

¹ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa: Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Oficyna, Łódź, 2014.

Ilustracje – część I

Sposoby przedstawiania przestrzeni w przeszłości: rodzaje perspektyw



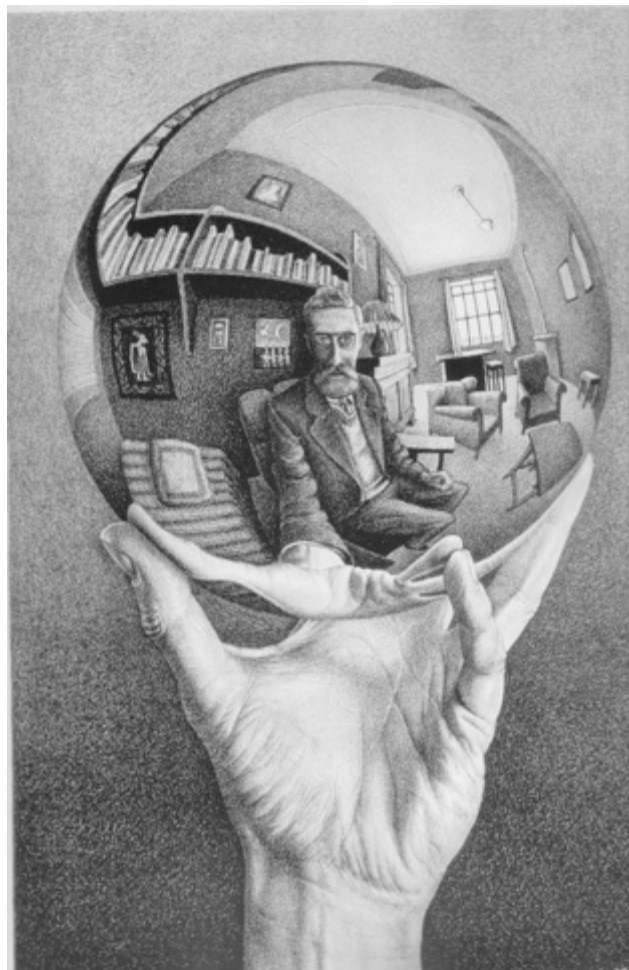
Il. 1.1. Masaccio i Brunelleschi, „Trójca Święta”, ok. 1425 r.



Il. 1.2. Leonardo da Vinci, „Madonna w grocie”, 1491–1508 r.



Il. 1.3. Paul Cézanne, „Góra Świętej Wiktorii”, około 1886 r.



Il. 1.4. Maurits Cornelis Escher, „Autoportret w kulistym zwierciadle”, 1935 r.

II. Przelomowe teorie i badania poświęcone problemowi koloru

„Aby dokonać czegoś nowego trzeba powrócić do źródeł”

Paul Gauguin

1. Z punktu widzenia nauki i biologii

Na czym polega fenomen widzenia koloru i czym jest kolor?

Jak wykorzystano zdobytą wiedzę w malarstwie?

Badania naukowe nad zjawiskiem psychofizycznym związanym ze zdolnością do widzenia koloru tak naprawdę miały początek się dopiero pod koniec XVII w. Do tego czasu cała wiedza była nieusystematyzowana i w większości oparta na obserwacji natury i intuicji badaczy i artystów.

Po raz pierwszy zjawisko rozszczepienia światła zostało odnotowane około 150 r. przez **Klaudiusza Ptolemeusza** (100 n.e.–168 n.e.) astronoma, matematyka greckiego pochodzenia.

W XIII w. **Roger Bacon** (1214–1292) próbował wyjaśnić zjawisko rozszczepienia światła białego i tęczy. Podobnie w XVII w. holenderski astronom **Willebrord van Roijen Snell** (1580–1626) i **Kartezjusz** (1596–1650) formułowali zasady tworzenia i pochodzenia koloru.

Najważniejsze i przełomowe jednak okazały się wyniki eksperymentów prowadzonych przez **Izaaka Newtona** (1642–1726). Newton odtworzył zjawisko tęczy. W tym celu zamknął się w całkowicie ciemnym pokoju. Przez małeńki otworek wpuścił pojedynczy promień słoneczny, pozwalając mu przejść przez trójścienny kryształowy pryzmat i tak rozłożył światło białe na widma. Światło białe przechodzące przez pryzmat dało następujące barwy: purpurową, czerwoną, żółtą, zieloną, niebieską cyjanową, niebieską ciemną (II.2.1.). Rozszczepienie światła białego pryzmatem i badania nad tym zjawiskiem pozwoliły Newtonowi wywnioskować, że dowolny kolor można uzyskać, mieszając w różnych proporcjach tylko kilka podstawowych kolorów. Stworzył też tzw. koło kolorów, gdzie graficznie przedstawił kolory podstawowe i pochodne oraz zależności pomiędzy nimi. Newton systematyzuje kolory: podstawowe (czerwony, żółty i niebieski); pochodne (pomarańczowy, zielony i fioletowy) (II. 2.2.). Swoje odkrycia i teorie opublikował w 1704 r. W dziele *Optyka*.

W niedługim czasie w skutek jego odkryć rozwinięto metody druku kolorowego. W 1725 r. Jacob Christoph Le Blon drukował metodą opartą na trzech kolorach podstawowych. W ten sposób powstał model kolorów RYB (Red, Yellow, Blue) (II. 2.3.).

Następne znaczące odkrycie należało do **William Herschela** w 1800 r. Udowodnił istnienie promieniowania podczerwonego, a w 1802 r. **Johann Wilhelm Ritter** odkrył istnienie promieniowania ultrafioletowego.

Bardzo ważną postacią związaną z badaniami światła był **Johann Wolfgang von Goethe** (1749–1832). W 1810 r. opublikował pracę pt. *Nauka o kolorze*, w której polemizował z Newtonem w kwestii tworzenia kolorów. Spór był bezcelowy, gdyż obaj mieli rację, Newton poruszał kwestię mieszania subtraktywnego koloru, a Goethe mieszania addytywnego.

Zasadniczy wkład Goethego do nauki dotyczył psychofizycznych aspektów zjawiska kolorów. Twierdził, że kolor posiada nie tylko obiektywne mierzalne parametry, ale w psychice ludzkiej nabiera także wymiaru etycznego. Podkreślał udział środowiska fizycznego i powierzchni, na które napotyka światło, biegnące od źródła do oka (Il. 2.4).

Dopiero filozof Artur Schopenhauer (1788–1860), (idąc za radą swojego mistrza Goethego zajął się teorią barw) przewidział rolę reakcji siatkówkowych oka w tworzeniu doznania barwy.

Na początku XIX w. dokonano ciekawego odkrycia. W 1830 r. **Michel Eugene Chevreul** (1786–1889) napisał rozprawę *Prawo kontrastu symultanicznego*. Opisuje w niej zasadę kontrastu symultanicznego oraz następczego. Kontrast symultaniczny wykazuje relatywizm barwny, a kontrast następczy to nic innego jak zjawisko powidoku. Bardzo szeroko i dokładnie zjawiska te zostaną zbadane ponad sto lat później, przez Josefa Albersa i Władysława Strzemińskiego. Ponadto Chevreul rozbudował schemat kolorystyczny Newtona. Kolory podstawowe i pochodne umieścił na 72 próbkach, tworząc koło, a każdy kolor wystopniował od bieli do czerni (Il. 2.5).

Odkrycia te okazały się ważne dla rozwoju malarstwa neoimpresjonistów, orfistów, kapistów. Chevreul jako pierwszy wykazał konkretne zjawiska dotyczące własności optycznego mieszania się kolorów i udowodnił, że każdy kolor wygląda inaczej w zależności od otaczających go barw.

Następnym krokiem milowym okazały się odkrycia **Thomasa Younga** (1773–1829), wybitnego angielskiego uczonego. O ile Newton rozkładał światło, to Young składał kolory ponownie. Przeprowadził następujący eksperyment: w ciemnym pomieszczeniu umieścił trzy rzutniki wyposażone w filtry czerwony, zielony i niebieski, następnie wyświetlał wiązki światła na białym ekranie. Po włączeniu reflektora z czerwonym filtrem pojawił się krążek czerwonego światła, następnie włączył zielony reflektor i pojawił się krążek zielonego światła. Zdziwiający efekt uzyskał, nakładając na siebie częściowo dwa krążki światła zielonego i czerwonego, uzyskując kolor żółty. Włączając trzeci projektor z filtrem niebieskim pojawił się krążek światła niebieskiego. Następnie przesunął niebieski krążek na żółtą plamę. Z mieszanki czerwonego, zielonego i niebieskiego powstało całkowicie białe światło.

Nałożenie trzech wiązek światła – ciemnego niebieskiego, jasnego czerwonego i jasnego zielonego – daje czyste światło białe. Oznacza to, że promienie świetlne łączą się ponownie w światło białe.

Dla zrozumienia tego zjawiska fizycznego – faktu, że mieszanina częściowo przyciemnionych kolorów daje barwę jaśniejszą należy pamiętać, że chodzi tu o barwy widma światła. Następuje zjawisko addycji: dodanie dwóch barw widma, daje jaśniejszy intensywniejszy kolor. Young wykazał jeszcze jedną istotną rzecz: przez eliminację poszczególnych kolorów udowodnił, że sześć barw widma (purpurową, czerwoną, żółtą, zieloną, niebieską cyjanową, niebieską ciemną) można zredukować do trzech barw podstawowych. Można więc za pomocą jedynie czerwonego, zielonego i ciemnego

niebieskiego odtworzyć ponownie światło białe. Poza tym stwierdził, że przez mieszanie parami podstawowych barw widma otrzymuje się trzy dalsze barwy: niebieski cyjanowy, purpurę i żółty. Tym samym udało się ustalić trzy barwy podstawowe i trzy barwy wtórne w mieszanii barw addytywnym (Rys. 2.6.).

Young, prowadząc eksperymenty i badania nad zachowaniem ludzkiego oka, stwierdził że w oku istnieją trzy rodzaje fotoreceptorów, które są wrażliwe na światło o różnej barwie. Założenie to podzielał również pięćdziesiąt lat później w 1850 r. niemiecki uczony **Hermann von Helmholtz** (1821–1894). Na tej podstawie sformułowano teorię widzenia trójbarwnego, zwaną teorią Younga-Helmholtza, która mówi, że są trzy rodzaje sensorów znajdujących się w siatkówce ludzkiego oka. Sensory te są wrażliwe na światło czerwone, niebieskie i zielone, a mózg odczytuje te sygnały i tworzy na ich podstawie obraz – wrażenie koloru. Jasna i czytelna staje się geneza współczesnego modelu kolorów RGB.

Ważnym aspektem w wiedzy dotyczącej koloru jest teoria o falowym charakterze światła. Badania i teorie o naturze światła intrygowały uczonych i teoretyków od starożytności. Jednak najbardziej przełomowe są publikacje **Jamesa Clerka Maxwella** (1831–1879) szkockiego fizyka, który w 1873 r. wykazał matematyczny opis działania pól elektromagnetycznych. Została ona potwierdzona przez Heinricha Rudolfa Hertza.

Teoria ta mówi, że cały wszechświat wypełniony jest falami elektromagnetycznymi. Cechą fali elektromagnetycznej jest jej długość lub częstotliwość. Spektrum to pełny zakres długości fal elektromagnetycznych. Fale, które się rozchodzą, wywołują różne skutki w zależności od ich długości. Światło jest niewielką częścią promieniowania elektromagnetycznego wywołującą reakcje komórek światłoczułych w oku. Fale o różnej długości wywołują wrażenie różnych barw. Wrażenie to zależy nie tylko od długości fali, ale od wrażliwości ludzkiego oka (Il. 2.7.).

W gałce ocznej na jego tylnej ścianie znajduje się siatkówka, która zbudowana jest z fotoreceptorów. Fotoreceptory dzielą się na pręciki i czopki.

Pręcików jest około 120 mln, a czopków około 6 mln. Pręciki są rozmieszczone na całej siatkówce, poza żółtą plamką, w centrum osi wzrokowej. Pręciki są wysoce światłoczułe i głównie odpowiedzialne za wykrywanie kształtu i ruchu.

Czopki skoncentrowane są właśnie w żółtej plamce i występują dość rzadko w pozostałej części siatkówki. Czopki są mniej wrażliwe na światło, ale posiadają zdolność rozróżniania kolorów. Umożliwiają one nam również postrzeganie drobnych szczegółów. Są trzy grupy czopków, wrażliwe na fale o określonej długości:

fale o długości 420 nm wywołujące reakcję w postaci wrażenia barwy niebieskiej;

fale o długości 530 nm wywołujące wrażenie barwy zielonej;

fale o długości 700 nm odpowiadające za efekt barwy czerwonej. A zatem na podstawie reakcji czopków na padające światło mózg tworzy wrażenie zwane barwą. Barwa nie jest więc cechą światła, ale wrażeniem, jakie powstaje w mózgu pod wpływem fali o określonej długości.

Reakcje różnych oczu i wrażenia wywoływane w wielu mózgach przez falę tej samej długości są jednocześnie różne i podobne, wszyscy widzą czerwień, ale dla każdego jest ona indywidualna. Stąd biorą się różnice w odczuwaniu koloru.

Wszystkie te dotychczasowe teorie i dociekania naukowców na temat charakteru i natury światła oraz zasad postrzegania barw miały istotny wpływ na rozwój malarstwa

i sztuki. Wyjaśnienie reguł mieszania addytywnego i subtraktywnego dały początek nowym wyzwaniom. Przede wszystkim usystematyzowano pojęcie barwy i koloru.

Barwa jest definiowana tylko przez długość fali światła. Natomiast **kolor** jest pojęciem określanym przez kilka parametrów, w tym również przez barwę. A zatem barwa jest składnikiem definicji koloru. W rzeczywistości nie mamy do czynienia z barwą, tylko z kolorem którego cechą jest barwa. Opisując kolor, posługujemy się trzema zasadniczymi parametrami – fundamentalnymi częściami składowymi, które wpływają na jego wygląd, są to: odcień, walor i nasycenie.

Odcień (z ang. hue) jest zamiennie stosowany z barwą, gdyż oznacza odcień barwy. Mówiąc o kolorze, używamy jego nazwy, która odpowiada poszczególnym obszarom spektrum barw. Nazwa nadana kolorowi odpowiada jego położeniu w spektrum, w zależności od długości jego fali (Il. 2.8.).

Walor inaczej zwany jasnością (ang. Brightness/Value) oznacza relatywną jasność koloru – względne natężenie światła lub cienia w kolorze. Jest to jedyny strukturalny aspekt koloru widziany na czarnobiałej fotografii. Jej fotometryczną miarą jest tzw. luminancja. Przedstawione na ilustracji przykłady różnorodnych barw mają tę samą jasność, mimo iż próbkę o barwie żółtej odczytujemy jako „jaśniejszą”, od próbki o barwie zielonej–(Il. 2.9.). Kolejna ilustracja przedstawia próbki kolorów o czerwonej barwie. Przykład koloru z prawej strony (czarny) oznacza zupełny brak światła (ciemność). Następne próbki pokazują coraz intensywniejsze światło czerwone. Środkowy przykład to światło czerwone o całkowitej jasności, a gradacja rozjaśniania powstaje dzięki dodawaniu do barwy czerwonej dwóch pozostałych składowych światła białego (Il. 2.10.).

Nasycenie (ang. Saturation), określające czystość koloru – odnosi się do względnej czystości koloru. Im bardziej kolor przypomina czystą barwę ze spektrum rozszczepienia światła przez pryzmat, tym bardziej jest nasycony. Nasycenie bywa również nazywane intensywnością chromatyczną. Wrażenie nasycenia jest czytelne w odniesieniu do kolorów o tej samej barwie i jasności. Na ilustracji przykład z lewej strony pokazuje kolor o barwie czerwonej w pełnym nasyceniu. Próbka z prawej strony to przykład koloru o barwie achromatycznej (szarość) o tej samej jasności (Il. 2.11.).

W skali nasycenia przedstawionej w formie kontinuum nasycenia można zauważyć, że nasycenie zmniejsza się w miarę zbliżania się do środka. Kolory na końcach wydają się najbardziej rozświetlone wewnątrz (Il. 2.12.).

Kolor jest więc fenomenalnym zjawiskiem psychofizycznym. Można go zdefiniować, posługując się trzema parametrami, które są dla człowieka odrębnymi i stopniowalnymi cechami: barwa, jasność i nasycenie.

Dzięki usystematyzowaniu i scharakteryzowaniu wartości koloru można było stworzyć modele i systemy kolorystyczne. Historyczne modele kolorów: Helmholtza, Bensona, Mayera, Lamberta, Rungego, Chevreula (Il. 2.13.). Czy też bardziej współczesne systemy A. Munsella, NSC, HBS (Il. 2.14.).

Zrozumienie fenomenu światła, fizjologii widzenia, zdefiniowanie koloru stało się początkiem budowania ogromnej wiedzy dotyczącej wzajemnego współlistnienia kolorów. Wspólnych relacji i reakcji barwnych, aspektów psychologicznych, zestawień kolorystycznych, zjawisk i efektów wynikających z interakcji kolorów. W badaniach zwrócono uwagę na proces percepcji a tym samym na odbiorcę.

2. Okiem artystów

Rewolucyjne dla rozwoju malarstwa okazały się poszukiwania i eksperymenty artystów z przełomu XIX i XX w., wspomnę tutaj takie osobowości, jak Georges Seurat, Louis Hayet, Paul Gauguin czy Henri Matisse.

Skutkowało to rozwojem i powstaniem nowych kierunków w sztuce: impresjonizmu, pointyilizmu, futuryzmu, fowizmu, orfizmu. Dzieła powstałe w tych konwencjach malarskich to głos światła w obrazach.

Georges Seurat (1859–1891) rozwija technikę i styl zupełnie odmienny od tego, który przedstawiali jego poprzednicy. Seurat stosuje metodę wręcz naukową. Uważa, że niektóre aspekty sztuki koloru wytłumaczyć można, posługując się regułami matematyki i fizyki. Malarz stara się więc zrozumieć i stosować prawa naukowe pozwalające na uzyskanie efektu maksymalnej intensywności koloru. Kilkakrotnie czyta *Prawo kontrastu symultanicznego kolorów* Chevreula. Jedno z praw Chevreula mówi, że każdy kolor zasadniczy daje patrzącemu nań możliwość percepcji koloru uzupełniającego, gdyż widziane z pewnej odległości małe plamki czystych kolorów łączą się w oku patrzącego. To natchnie artystę do opracowania autorskiej, trudnej i żmudnej techniki dywizjonistycznej. Seurat umieszcza na płótnie małe plamki czystych kolorów. Przykładowo – maluje drobną niebieską plamkę, tuż obok niej podobnej wielkości żółtą. Połączenie tych kolorów następuje w oku widza patrzącego na płótno z pewnej odległości. Postrzega wtedy kolor zielony. Jak zatem widać Seurat wykorzystuje w swej twórczości badania i odkrycia naukowe (Il. 2.15.). Technikę pointyilizmu stosowali również Camille Pissarro oraz Louis Hayet (Il. 2.16.).

Paul Gauguin (1848–1903) buduje swoje obrazy poprzez przemyślane zestawienia koloru. Dobiera barwy czyste, których nie modeluje, lecz nakłada szerokimi plamami. Kształty obwiedzione są ciemnym lub jasnym konturem, który zdecydowanie zmienia wartość koloru. Ten zabieg zostanie później zdefiniowany przez Wilhelma von Bezolda – efekt Bezolda (Il. 2.17.).

Jeden z najważniejszych przedstawicieli futuryzmu, **Henri Matisse** (1869–1954), wprowadził płaskie plamy tego samego koloru, dodatkowo obwiedzone konturem. W obrazie „Taniec” zrytmizował kompozycję, uprościł formę i intensyfikował paletę. Głównym podmiotem jego prac był kolor zamknięty w uproszczonej i oczyszczonej formie. Psychologiczny aspekt koloru wzmacnia ekspresję jego prac.

Wassily Kandinsky (1866–1944) oraz jego teoria barwy i kształtu, zawarta w pracy *Punkt i linia a płaszczyzna*, stała się przełomem i początkiem sztuki abstrakcyjnej. Kandinsky twierdził, iż działanie koloru można wzmocnić lub osłabić poprzez kształt.

Dzieła, które na pierwszy rzut oka były pełne przypadkowych kształtów, sprawiały wrażenie ruchu i dynamiki, w rzeczywistości były efektem skrupulatnych eksperymentów i nieprzypadkowych działań artysty. Kolor był podmiotem jego działań malarskich i teoretycznych, Kandinsky przypisuje mu właściwości symboliczne i wręcz archetypiczne (Il. 2.18.).

Johanes Itten (1888–1967) to mistrz szkoły Bauhaus. Artysta, mistyk koloru, autor *The Elements of colors* oraz *The Art of color*. Opracowany przez niego w Bauhasie w latach 1919–1923 autorski program, stał się podstawą wielu nowoczesnych metod nauczania w szkołach artystycznych. W książce *Sztuka koloru Itten* rozszerzył i opisał zagadnienia teorii, filozofii i harmonii barwy. Usystematyzował w niej kontrasty barwne. Wymienił siedem kontrastów barwnych: kontrast odcienia, jasności, temperatury, kontrast barw dopełniających, symultaniczny, nasycenia oraz kontrast obszaru. Swoje koncepcje sprawdzał i udowadniał w obrazach. Silnie zgeometryzowane i ascetyczne w formie, powalały zestawieniami barwnymi (Il. 2.19.). Itten wykładał w szkole artystycznej Bauhausu w Weimarze pośród takich autorytetów, jak Paul Klee, Gerhard Marcks, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Josef Albers oraz wspomniany Wasilij Kandinsky.

Josef Albers (1888–1976) był jednym z najważniejszych artystów w XX w. zajmującym się teorią koloru. Artysta wszechstronny, projektant, malarz, teoretyk sztuki. Najbardziej znana jego praca *Interaction of Color*, wydana w 1963 r., do dzisiaj jest „biblią” dla wielu artystów. Albers poprzez cykl praktycznych ćwiczeń malarskich badał reakcje kolorystyczne.

Twierdził iż: „W percepcji wizualnej prawie nigdy nie widzimy koloru takim, jakim jest on rzeczywiście, jaki jest fizycznie. Fakt ten sprawia, że kolor jest najbardziej relatywnym środkiem przekazu w sztuce”².

Prace Albersa są rezultatem fascynacji kolorem i wzajemnym oddziaływaniem barw.

Jego syntetyczne kompozycje, zazwyczaj geometryczne, zgłębiają problematykę koloru. Swoimi pracami udowodnił, jak względne jest postrzeganie barw. Wpływ na odbiór koloru ma jego otoczenie i wzajemne relacje barw (Il. 2.20.).

Wykorzystywał kolor do eksperymentów z przestrzenią, starając się przekroczyć dwuwymiarową przestrzeń płótna. Nie był to nowatorski zamysł, biorąc pod uwagę choćby perspektywę powietrzną czy malarską stosowaną już od dawna. Awangardowe było szukanie rozwiązań trójwymiarowości w sztuce abstrakcyjnej. „Obok badań kombinacji barwnych pól, Albers zajmował się także analizowaniem oddziaływań czerni i bieli oraz ich potencjału w uzyskiwaniu iluzyjnych przestrzeni sprawiających wrażenie falowania i oscylowania między powierzchnią a głębią.”³

Do dziś Josef Albers jest inspiracją dla wielu artystów i twórców związanych ze sztuką i designem, jego nowatorskie i awangardowe rozwiązania są podstawą działań również dla mnie.

² J. Albers, *Interaction of Color*, Yale University Press, New Haven and London 2013, s. 1.

³ M. Smolińska, *Julian Stańczak*, Muza, Warszawa 2014, s. 50.

3. Optical art i jego najwybitniejsi przedstawiciele

Dotychczasowe, przedstawione przeze mnie, badania, eksperymenty i teorie dotyczące światła i barw zarówno z punktu widzenia naukowca, fizyka, jak i obserwowane okiem artysty miały bezpośredni wpływ na rozwinięcie się kierunków w sztuce, których podmiotem działań jest kolor, ruch i przestrzeń.

Przejawem takiej aktywności był synchronizm. Zasady synchronizmu sformułowali w 1912 r. **Stanton Macdonald-Wright** (1890–1919) i **Morgan Russel** (1883–1953), dwaj malarze amerykańscy tworzący w Paryżu. W ich pracach główną i dominującą rolę odgrywa czysty kolor, który budował stosunki przestrzenne poprzez przenikanie i nakładanie się zgeometryzowanych form, tworzący rytmy, formy i nastrój w obrazie. Artysty odwołują się również do muzyki, akordów, tempa (Il. 2.21., 2.22.).

Nowo powstałym stylem w sztuce był również, często wymieniany i stawiany na równi z synchronizmem – orfizm. Przedstawicielem tego nurtu był **Robert Delaunay** (1885–1941), który zafascynowany teorią barw Chevreula, stosując kontrast symultaniczny barw, tworzył nowe kreacje. Obrazy orficzne określano jako „głos światła w obrazie”. Metafora światła tworzona przez artystę to nowe formy i kolor (Il. 2.23.).

Najistotniejszy nurt w sztuce, dotyczący zagadnienia przestrzeni oraz ruchu w obrazie budowanego przez barwę powstał w latach 50. i 60. XX w. Początkowo nazywany optical art lub sztuką percepcyjną, rozwinął się i ugruntował w Stanach Zjednoczonych jako op-art. Nurt ten powstał na gruncie orfizmu, symultanizmu, suprematyzmu, rajonizmu, neoplastycyzmu, futuryzmu. Także wybrane prace Marcela Duchampa, Wassilego Kandinskiego oraz Johanasa Ittena i Josefa Albersa generują najistotniejsze impulsy dla przyszłych twórców op-artu. Awangardziści mają świadomość kinetycznych własności kolorów. W ich twórczości sąsiedztwa barw komplementarnych inicjują efekt ruchu powolnego, spokojnego i płynnego, zaś zestawienia barw kontrastowych i dysonansowych – wrażenie ruchu dynamicznego, pełnego energii i pędu⁴.

Pionierem i głównym przedstawicielem op-artu jest **Viktor Vasarely** (1908–1997). Ważnym aspektem jego prac była rola przestrzeni w obrazie, uzyskiwana głównie przez abstrakcyjne plamy barwne. Wykorzystywał też złożone układy wzorów i barw, tworząc iluzję trójwymiarowych figur geometrycznych (Il. 2.24.).

Ważnymi twórcami tego nurtu są **Carlos Cruz-Diez**, **Jesus Rafael Soto**, **Tadasuke Kuwayama**.

Każdy z wymienionych wypracował własny styl prac, lecz łączy je optyczne oddziaływanie na oko widza i jego emocje. Abstrakcyjne kombinacje, które dają złudzenia optyczne, efekty świetlne, wrażenia głębi i ruchu w obrazie.

⁴ Tamże.

Niebagatelny w sztuce op-artu jest też pierwiastek polski. Wiodącą rolę odegrał tu **Julian Stańczak** (ur. 1928 r.). To prawdopodobnie od jego pierwszej indywidualnej wystawy *Optical Paintings* w Marth Jackson Gallery w Nowym Jorku w 1964 r. zaczęto używać terminu op-art, obejmującego cały nurt we współczesnej sztuce. Był uczniem Albersa, w swoich pracach podejmował problematykę związków przestrzeni, światła i ruchu. Prace te charakteryzują pojawiające się liczne sploty falistych linii o jaskrawych barwach, często zestawianych ze sobą kontrastowo. Od lat 80. XX w. Stańczak rozpoczął również komponowanie dzieł z małych kwadratów, które promieniście od środka ku krawędzi obrazu zmieniają swoją barwę. Prace Stańczaka są przesycone kolorem, rytmem i optycznymi rozgrywkami, a przy tym precyzyjne i klarowne. Osobiście uważam jego ogromny dorobek twórczy za fantastyczny zbiór dzieł sztuki. Artysta do dziś pracuje i wystawia swoje dzieła w Stanach Zjednoczonych, ostatnia jego wystawa miała miejsce w 2014 r. w Nowym Jorku.

To jego prace stały się dla mnie największą inspiracją twórczą.

Obok Juliana Stańczaka ważną rolę dla światowego rozwoju sztuki op-art odegrał **Richard Anuszkiewicz** (ur. 1930 r.). Podobnie jak Stańczak związany był z Cleveland Art Institute. Swoje rozważania na temat wzajemnych powiązań przestrzeni i ruchu rozpoczął na początku lat 60. XX w. Tworzył dzieła, w których barwne, zgeometryzowane figury pozornie wprowadzane są w ruch⁵.

Wojciech Fangor (1922-2015) to ważny twórca, który, czerpiąc inspiracje z działań wzrokowych, wytworzył własny warsztat artystyczny. Jego zainteresowanie przestrzennymi relacjami w obrazie i kontrastowe zestawienia barwne doprowadziły do powstania dzieł, których warstwa wizualna działa wibrująco i pobudzająco (Il. 2.25.). Artysta opiera swoje dzieła na kompozycji pulsujących optycznie kręgów, dających złudzenia optyczne. Prace Wojciecha Fangora były indywidualnie eksponowane w nowojorskim Muzeum Solomona Guggenheina jako jedyne, jak dotychczas, polskiego artysty.

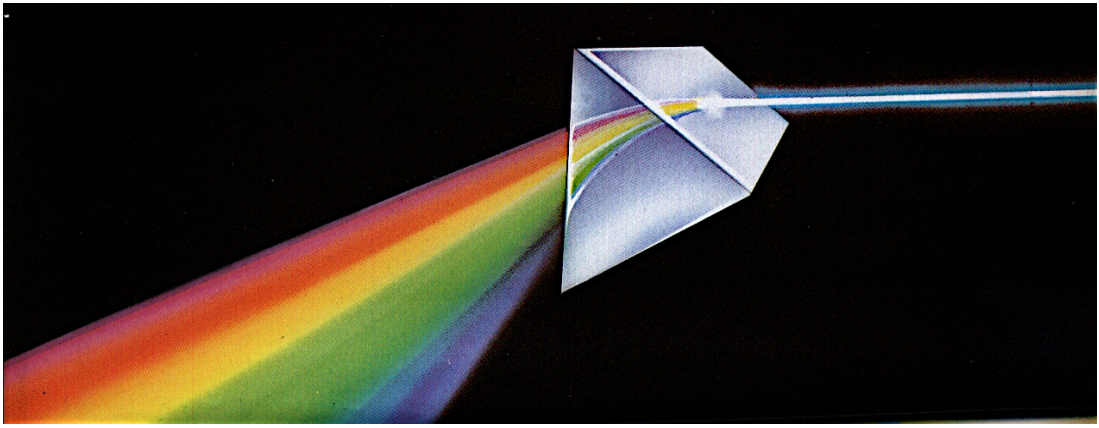
Podsumowując moje poszukiwania, analizy i badania dotyczące wybranych teorii barwnych oraz przedstawień przestrzeni, przyglądając się zmianom w stylach malarskich, stwierdzam, że był to dla mnie bardzo potrzebny etap pracy. Zdobyłam i poszerzyłam swoją wiedzę teoretyczną, którą wykorzystałam w praktycznym działaniu twórczym.

Wnioski wyciągnięte z analizy tekstów i dzieł malarskich miały wymierny wpływ na powstawanie moich kompozycji. Wykazana przeze mnie paralela między postępami nauki a transformacji w malarstwie będzie miała także znamienity wpływ na moją twórczość. Tak jak artyści, którzy ze stulecia na stulecie, a czasem z dekady na dekadę, zmieniali sposoby kreatywnej wizualizacji, wcielając w pracę twórczą wiedzę, postęp nauki i techniki, tak i ja przekulałam wiedzę na oryginalne rozwiązania malarskie. Przetworzone i przefiltrowane przez moją świadomość informacje pozwoliły mi stworzyć oryginalne i interesujące, w mojej opinii, obrazy.

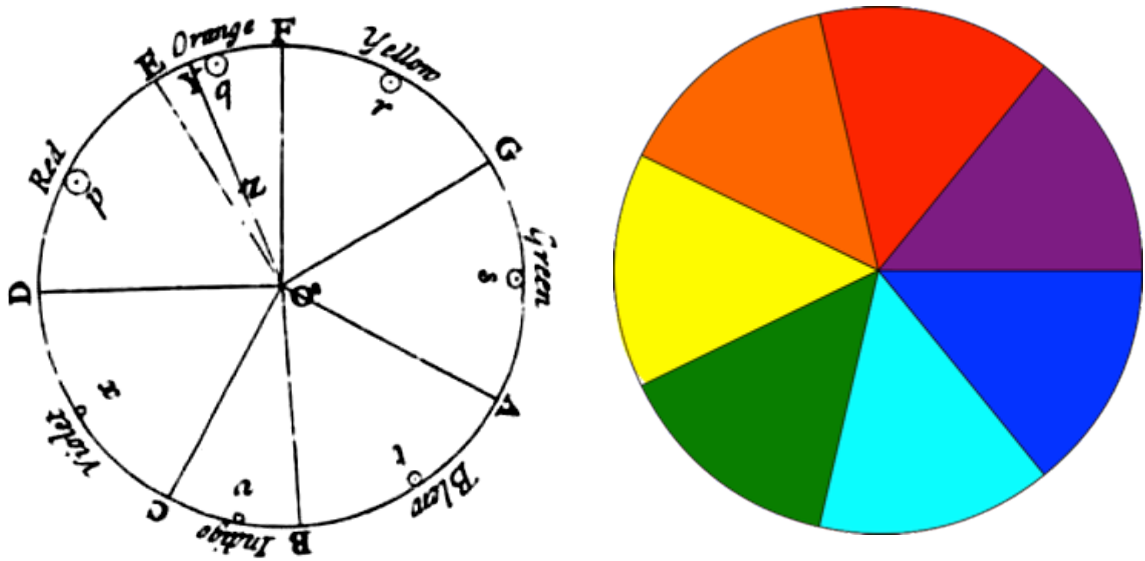
⁵ M. Bolka, *Sztuka op-art.: spektakl dla oka*, „Forbes Life” 2013; <http://life.forbes.pl/sztuka-op-art-spektakl-dla-oka>

Ilustracje – część II

Przełomowe teorie i badania poświęcone problemowi koloru



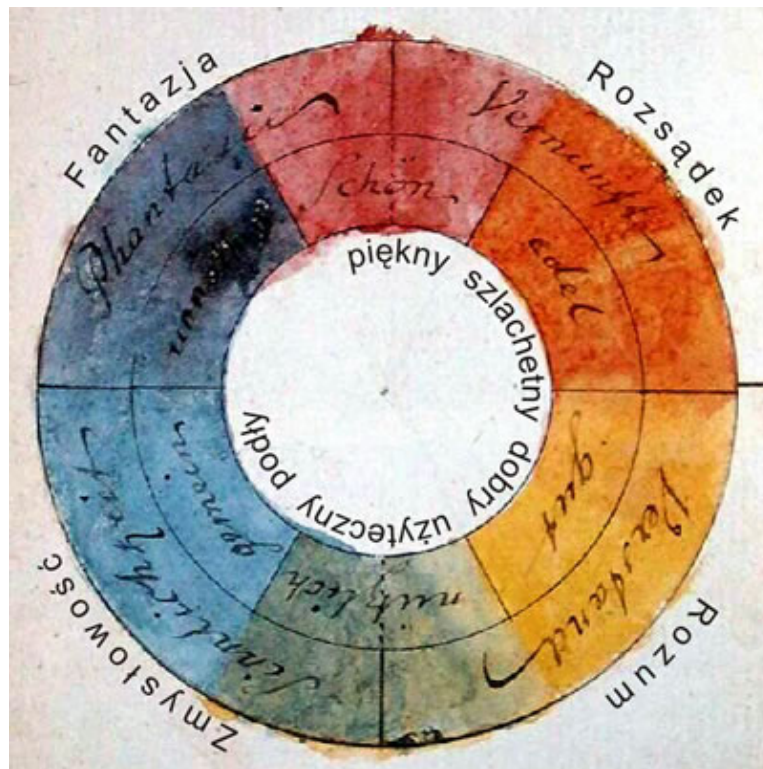
II. 2.1. Rozszczepienie światła białego wg. Newtona



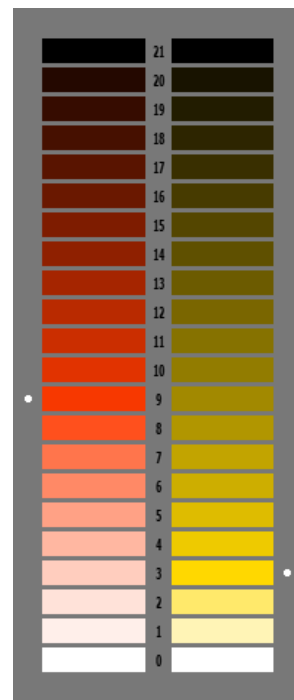
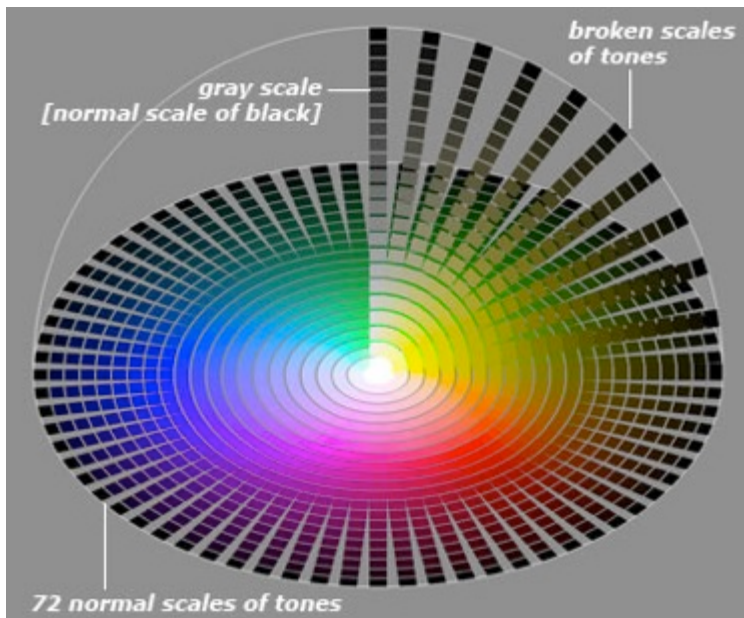
II. 2.2. Układ kolorów w poglądowej wersji tarczy Newtona



II. 2.3. Koło kolorów RYB Newtona/Le Blona z 1725 r.



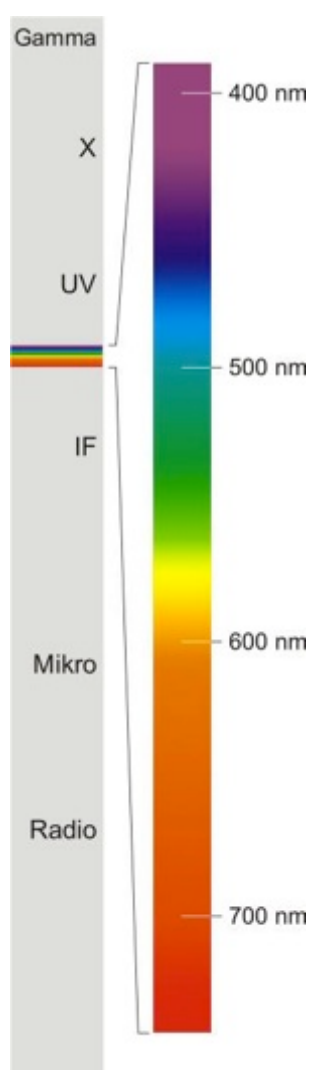
II. 2.4. Koło kolorów Goethego z 1810 r.



II. 2.5. Model Michela Eugene Chevreula



II. 2.6. Addytywne mieszanie barw



II. 2.7. Graficzne przedstawienie długości fal



II. 2.8. Spektrum barw.



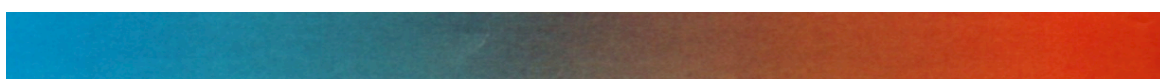
II. 2.9. Przykłady barw od czerwonej do fioletowej, wybranych z widna światła białego



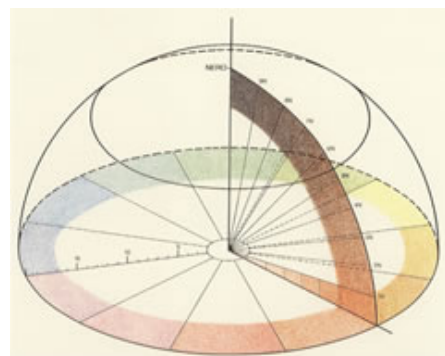
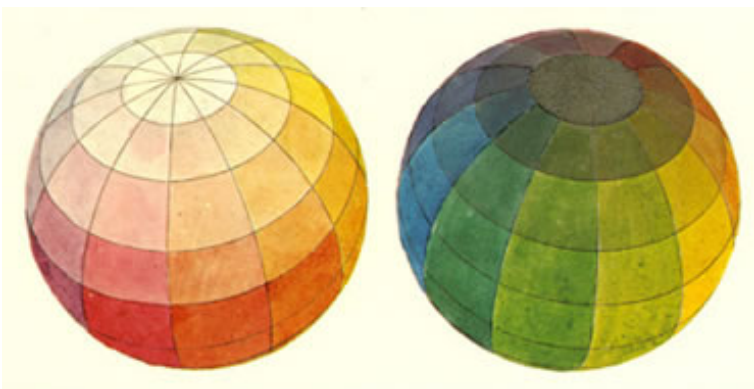
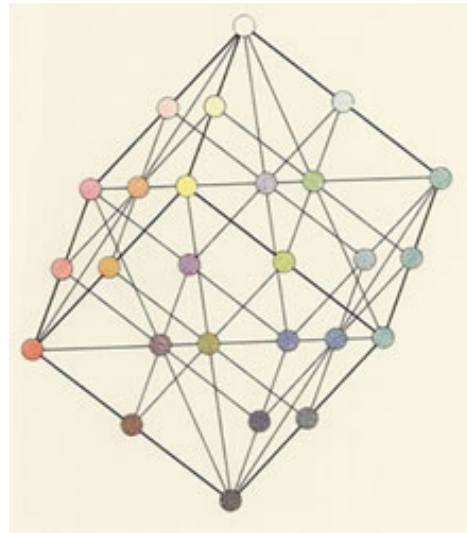
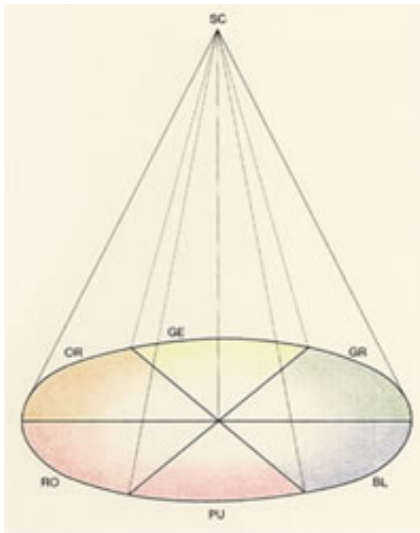
II. 2.10. Przykłady kolorów o różnej jasności i tej samej barwie



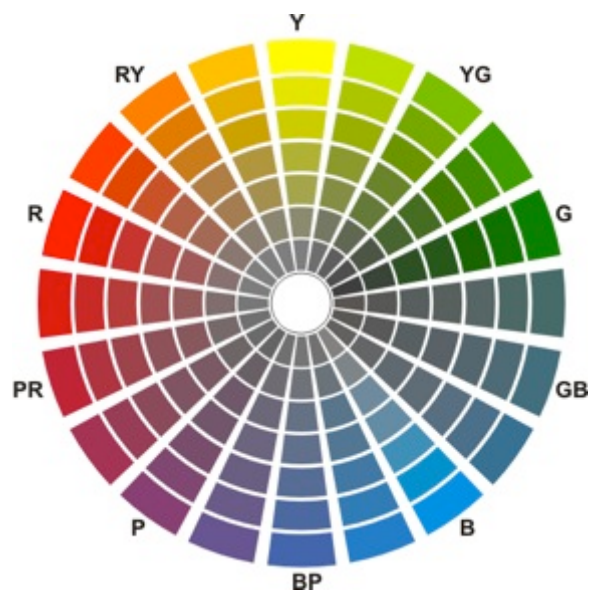
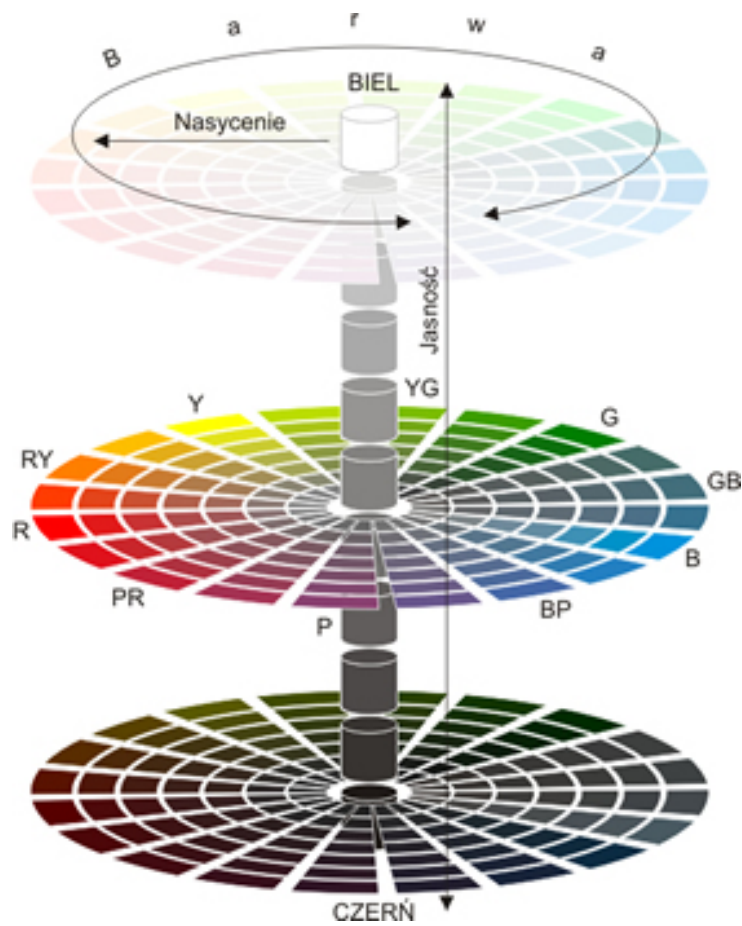
II. 2.11. Przykłady kolorów o różnym nasyceniu i tej samej barwie i jasności



II. 2.12. Kontinuum nasycenia



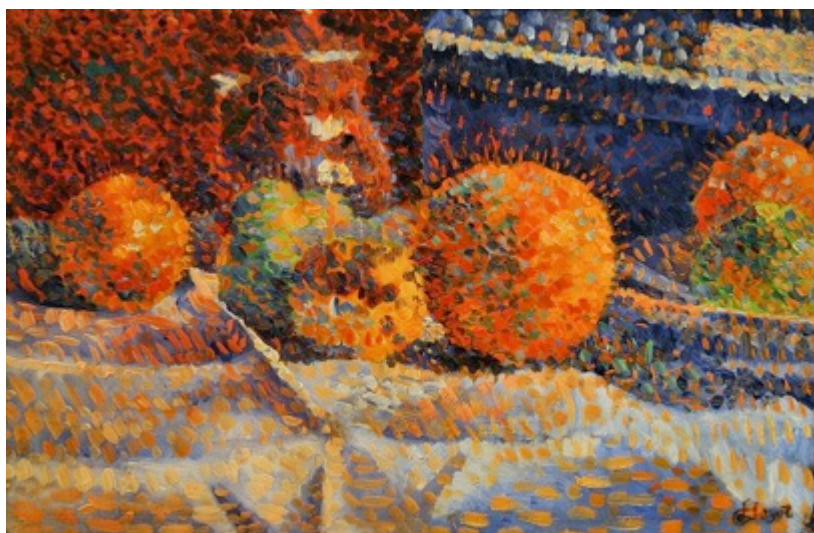
Il. 2.13. Historyczne modele kolorów (od lewej na górze): Helmholtza, Bensona, Mayera, Lamberta, Rungego, Chevreula



Il. 2.14. Model przestrzeni Munsella



Il. 2.15. Georges Seurat, „Wejście do portu Honfleur”, 1886 r.



Il. 2.16. Louis Hayet „Martwa natura”, brak daty powstania



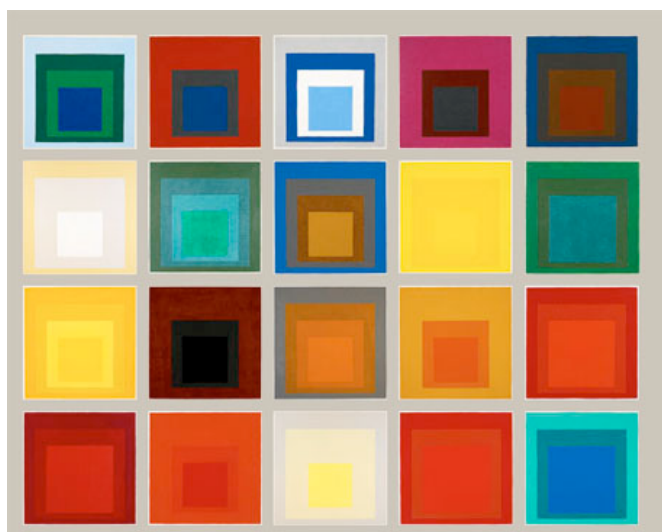
Il. 2.17 Paul Gauguin „Tahitańskie kobiety na plaży”, 1891 r.



Il. 2.18. Wassily Kandiński, “Kompozycja VIII”, 1923 r.



Il. 2.19. Johannes Itten. “Spirala”, około 1916 r.



Il. 2.20. Josef Albers, seria “Homage to Square”, rozpoczęta w 1949 r.



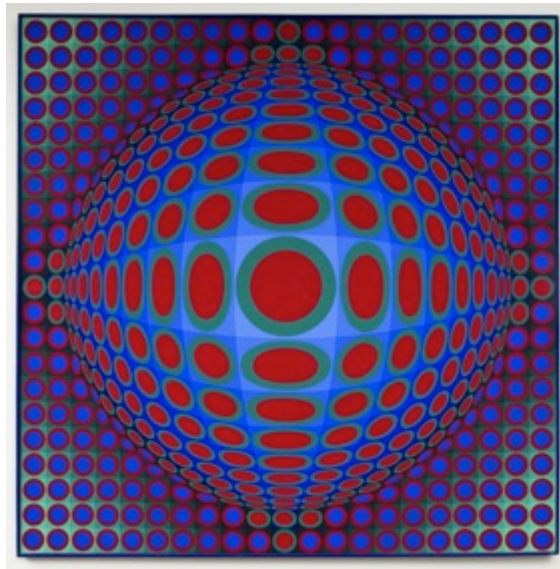
Il. 2.21. John Russell, "Cosmic Synchrony", 1914 r.



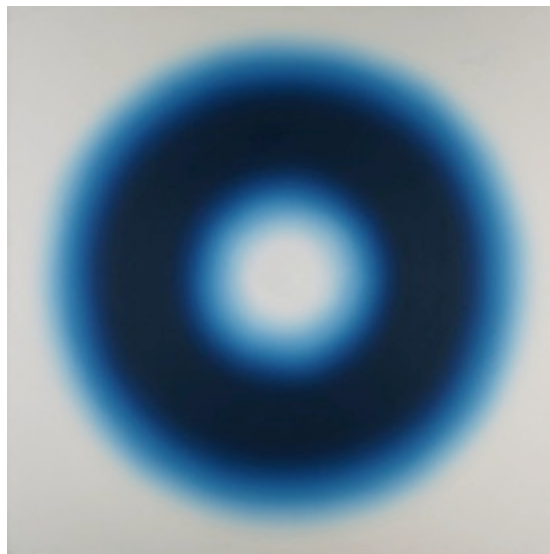
Il. 2.22. Robert Delaunay, „Symultaniczne okna na miasto”, 1912 r.



Il. 2.23. Robert Delaunay, „W hołdzie Blériotowi”, 1914 r.



Il. 2.24. Viktor Vasarely „Vega 222”, 1967 –1970 r..



Il. 2.25. Wojciech Fangor, „M75” , 1968 r.

III. Analiza i opis prac składających się na zestaw tworzący przedmiot rozprawy doktorskiej

1. Metoda i praktyczne rozwiązanie problemu badawczego

a) Technika pracy, format, skala, układ, gama, przyjęte kryteria analizy

Tworząc moje obrazy, chciałam uzyskać rozwiązanie problemu zdefiniowanego w temacie pracy doktorskiej, przy jednoczesnym wrażeniu harmonii i ładu. Harmonii tworzonej na zasadzie podobieństwa i kontrastu, który dotyczył zarówno koloru, formy i środków wyrazu. Tak, aby stworzony zestaw obrazów był nie tylko odpowiedzią na postawione zagadnienie, ale jednością w różnorodności i różnorodnością w jedności.

Pracę nad tematem podzieliłam na etapy. Pierwszy etap projektowy. Następnie poszukiwania odpowiednich materiałów. Kolejny etap prób i sprawdzanie korelacji projektu z zastosowanym materiałem. Następnie realizacja projektu, analiza efektów. Etap projektowy obejmował kluczowe decyzje dotyczące formatu, skali, układu, kompozycji i gamy.

Format

Wybierając format kwadratu i koła, kierowałam się symboliką i cechami tych figur. Z jednej strony na wskroś symetryczna i statyczna forma kwadratu cechująca się doskonałą harmonijną równowagą, z drugiej strony koło będące w ciągłym ruchu. Obie figury mają oś symetrii poziomą i pionową, obie łączą punkt centralny. Koło wpisane w kwadrat i kwadrat wpisany w koło tworzą doskonale zharmonizowane płaszczyzny, gdzie koło jest symbolem nieba i transcendencji, zewnętrżności i nieskończoności, a kwadrat przedstawia strefę wewnętrżności, tego, co związane z człowiekiem i ziemią, uosabia porządek i solidność. Obie płaszczyzny obrócone o 90 stopni nie zmieniają charakteru kompozycji na wertykalny czy horyzontalny, co będzie miało zasadnicze znaczenie w obranej przeze mnie technice pracy.

Skala

Różnorodność skali płaszczyzn związana jest z wielkością modułów i układami, jakimi się posługuję. Rozpiętość pomiędzy formatami poszczególnych prac waha się od 40 cm do 120 cm. Mniejsze formy mają charakter bardziej intymny, można by rzec kameralny, zachęcają do studiowania złożonej kompozycji z mniejszego dystansu. Pozwalają ogarnąć jednym spojrzeniem całość kompozycji, znajdują się w pierwszej strefie pola widzenia ludzkiego oka. Brak dystansu powoduje bardziej zindywidualizowany akt obcowania i analizy obrazu.

Natomiast projekty realizowane w większym formacie, mają odmienne działanie, zdają się wypełniać i rozpierać przestrzeń, aby je ogarnąć wzrokiem należy oglądać je z dystansu.

Moduł i układ

Poszukując najbardziej doskonałej, uniwersalnej i prostej formy, a jednocześnie dającej duże możliwości kreacji, wybrałam koło. Koło wielokrotnie skalowane, multiplikowane, organizowane w układy, głównie symetryczne i centralne. Powielane koła tworzą siatkę, swoisty rodzaj grid'u, raportu i nakładają się na siebie wielowarstwowo.

Inspiracją do tego typu działań była teoria pointylistyczna i optyczne mieszanie się barw.

Moje przetworzenie, powiększenie punktów z obrazów Georga Seurata do 1cm, 2 cm i 3 cm kropek, układanie wielokrotne na siebie, z różnym momentem przesunięcia, dają duży potencjał nowych możliwości.

Multiplikacje kół i okręgów były bardzo częstym motywem wielu kompozycji malarskich np. „Studium koloru” Kandiński'ego czy koliste obrazy Wojciecha Fangora.

Ja jednak wielokrotnie wykorzystuję ten sam układ, kompozycje elementów, w kilku projektach, inaczej rozwiązując ich wzajemne współdziałanie. Stosuję również inną skalę tych samych kompozycji oraz inne środki wyrazu.

Decyzja o centralnym w większości układzie kompozycyjnym jest w pewnym sensie podstępem. Łatwiej zachwiać, wprawić w ruch, kompozycję statyczną, niż zdynamizować z założenia kompozycję dynamiczną. A zatem frontalizm i symetryczność układów jest zabiegiem celowym.

W większości projektów wykorzystałam perspektywę kulisową i powietrzną. W siedmiu obrazach zastosowana została perspektywa krzywoliniowa.

Gama kolorystyczna

Największą trudność sprawiał mi wybór gamy kolorystycznej. Przeprowadzenie doświadczeń i eksperymentów w całym spektrum barwnym, w jednym ograniczonym cyklu prac, dało by mało zadowalające rezultaty i nie pozwoliłoby na wnikliwe obserwacje.

Wybrałam gamę błękitów. Barwa niebieska, obok czerwieni, pojawia się we wszystkich teoriach barwnych jako kolor podstawowy. Należy do gamy barw zimnych i raczej statycznych w porównaniu z dynamiczną gamą czerwieni, lecz w mojej opinii stanowi olbrzymi potencjał możliwości. Osobiście z większą łatwością w swojej twórczości poruszam się w chłodnej tonacji, dlatego też cały cykl prac i badań będzie oscylował wokół błękitu.

Błękit, szeroko pojęty, użyłam jako barwę spektralną. Kolor przełamany, zabarwiony, wykorzystałam w zestawach analogicznych - szarościach chromatycznych o odcieniu niebieskim, zestawiany z kolorem komplementarnym.

Oczywiście nie ja pierwsza decyduję się na pracę w pewnej ograniczonej gamie barwnej, takie zabiegi wykorzystywali inni artyści, w celu zbudowania w dziele nastroju, symboliki. Moim celem jest przeprowadzenie analizy wzajemnych relacji kolorystycznych i efektu ruchu oraz przestrzeni w obrębie tej ograniczonej palety barw.

Kolejnym założeniem w moich badaniach jest ograniczona ilość stosowanych kolorów w jednej pracy. W jednym projekcie stosuję od dwóch do maksymalnie pięciu kolorów.

Te same kolory pojawiają się wymiennie w różnych zestawach barwnych i kompozycjach w kolejnych projektach.

Materiały, medium

Ważnym aspektem w mojej pracy badawczej jest stosowanie wielowarstwowego sposobu nakładania i przenikania się koloru.

Dobór materiałów i tak zwanego podobrazia miał kluczowe znaczenie w przeprowadzonych eksperymentach. Prace tworzą pewne zamknięte zestawy, nie tylko ze względu na powtarzający się format i elementy kompozycji, ale również czynnikiem łączącym je jest rodzaj podobrazia i tworzywa twórczego, które stosuję. Drogą wielu prób i licznych działań plastycznych wybrałam trzy zróżnicowane media: płótno, pleksi i papier. Zakładałam również użycie w projektach tkaniny. Niestety, trudności z opracowaniem technologicznym i preparowaniem tego tworzywa wyeliminowały ten materiał. Zastosowane przeze mnie tworzywa o różnych parametrach i właściwościach, dały mi możliwość szerszego przeanalizowania problemu.

Jak już wcześniej wspomniałam, założenie o powtarzalności używanych kolorów i rodzaj wybranych podobrazia, zdeterminowało decyzję o stosowaniu farb akrylowych, które najlepiej sprawdziły się na tych trzech podłożach. W trzech pracach zastosowana została również transparentna folia witrażowa.

Sposób aplikacji barw zależy od rodzaju kompozycji, podłoża i efektu, jaki ma osiągnąć projekt. W zależności od cyklu stosuję tradycyjne nakładanie pędzlem, używam szablonów, sprejów i aerografu. Wykorzystuję też nacięcia i przestrzenną modyfikację papieru.

Specyficzna jest też technika pracy, którą opracowałam metodą prób i błędów. Zasłaniem szablonami przygotowanymi na samoprzylepnej folii miejsca, których nie chcę pokryć farbą, następnie usuwam szablon, odsłaniając to, co pod spodem. Proces ten może być powtarzany kilkakrotnie. Sposób ten wymaga pewnego doświadczenia i przewidywania, ale zawsze efekt pracy jest pewnym zaskoczeniem. Jeżeli zaskoczenie jest pozytywne i zgodne z zakładanymi efektami i w pełni mnie satysfakcjonuje, wykańczam obraz. W momencie, gdy efekt jest niezgodny z zakładanym celem lub nieoczekiwany, ale interesujący, pracuję nad obrazem, nakładając kolejne warstwy i szablony. W ciągu całego procesu pracy starałam się aby obraz sprawiał wrażenie, jakby powstał bez wysiłku.

Po każdym zakończonym cyklu prac analizowałam szczegółowo zrealizowane projekty. Poddając ocenie planowany i osiągnięty efekt, korygując ewentualne rozbieżności w następnych pracach. Podczas tworzenia obrazów dbałam o pewną powtarzalność działań i elementów kompozycji, powielanie motywów, kolorów. Działając w sposób przemyślany i zaplanowany, starałam się właściwie dobierać środki wyrazu. Najpierw określając szczegółowo koncepcję, szukając odpowiedniej inspiracji. Każda kolejna decyzja wiązała się z wyborem środków wyrazu i techniką realizacji. W wielu przypadkach sama realizacja projektu nasuwała mi koncepcję następnego obrazu. Bardzo często sam materiał, tworzywo, rodził następny projekt.

Pracując nad jednym obrazem, powstawało czasem kilka koncepcji kolejnych prac. Wybierałam wówczas priorytetowe zagadnienia odpowiadające badanemu tematowi

przestrzeni i ruchu w obrazie. Zastosowane rozwiązania formalne i technologiczne miały służyć użyciu minimalnych środków i zabiegów dających maksymalny efekt plastyczny. Pomimo starannie zaplanowanego działania i projektu obrazu, nie dało się wykluczyć w akcie tworzenia elementu przypadku. Właściwie wykorzystany i okiełznany, tworzył nowe rozwiązania tematu. Ważnym aspektem było też dozowanie bodźców, które odpowiednio usystematyzowane i podawane w rozsądnej dawce i kolejności będą stymulowały percepcję wzrokową i zaskakiwały w kolejnych projektach.

Geometria i forma nieprzedstawiająca

Decydując się na wykorzystanie kompozycji geometrycznej, nieprzedstawiającej, chciałam maksymalnie skoncentrować swoje badania na kwestii koloru, ruchu i przestrzeni. Uwalniając tym samym obraz od wszelkiego rodzaju skojarzeń i treści. Mogłam w ten sposób uwypuklić działania formalne i skupić uwagę na istotnym dla mnie działaniu obrazu poprzez formę plastyczną. Przedkładając uniwersalny język geometrii nad formy przedstawiające sprowadziłam do minimum odniesienia do treści, podkreślając wartość kompozycji i środków wyrazu. Chciałam uniknąć dominacji kształtu czy formy nad kolorem, czyniąc kolor i jego interakcje podmiotem swoich działań. Forma pełni tutaj funkcję pojemnika na kolor, w której muszą rozegrać się odpowiednie interakcje między barwami.

Jednak same tytuły obrazów nasuwają pewne skojarzenia i stymulują odbiór prac. Można powiedzieć, że podświadomie ukierunkowują proces percepcji i doznania. Niejednoznaczność i enigmatyczność tytułów, pozostawiają swobodę interpretacji i subiektywności postrzegania.

Omawiając kolejne obrazy i realizacje, będę koncentrować się na najważniejszych aspektach kompozycji, walorach, które najsilniej działają i są bardzo istotne dla odbioru pracy.

2. Dzieła znaczące i inspirujące moje badania

Studiując literaturę poświęconą zagadnieniu koloru i teorii barwnych, analizowałam przytaczane przykłady i dzieła sztuki, a przede wszystkim dorobek twórczy cenionych przeze mnie artystów. Wnioski w sferze teoretycznej wyciągnięte podczas badań, ułatwiły mi osiągnięcie postawionego celu w pracy artystycznej. Jednak największym bodźcem intelektualnym i twórczym było wnikliwe studiowanie prac inspirujących mnie artystów. Artystów i dzieł sztuki, które doceniałam od lat, ale też twórców, których odkryłam zgłębiając poszczególne zagadnienia.

Przedstawiam tu także obrazy, które miały pośredni wpływ na proces mojego tworzenia. Nie odnoszę się do nich dosłownie i bezpośrednio, ale ślady i wrażenie, jakie zapisały w mojej pamięci będą skutkowały w różny sposób podczas tworzenia moich prac. Reminiscencje i przefiltrowane wspomnienia nałożą się na proces twórczy.

Prace Georges'a Seurat'a są dla mnie bardzo znaczące, zapewne przez fakt możliwości oglądania ich na żywo, a szczególności "Wejście do portu Honfleur" 1886 r.

Przełomowym obrazem, a właściwie cyklem są kompozycje Wojciecha Fangora .

Ważny dla mnie stał się też cykl obrazów Viktora Vasarely'ego „Vega”.

Bardzo zainspirowała mnie również cała twórczość Josefa Alberta; tutaj przywołuję niewielki collage „Transparency”. Z kolei na nowo odkrytym przeze mnie artystą jest Julian Stańczak. Uległam całkowitej fascynacji jego pracami. Analizowane dzieła, stymulowały mnie do kolejnych prób i eksperymentów. Przykładem dzieła, które również było dla mnie inspiracją, jest praca: „Crowded with Constellation”.

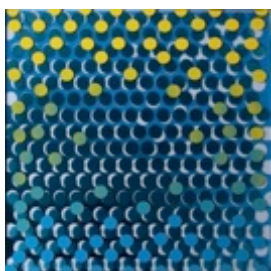
Początkowo zwróciła moją uwagę przez spójność z moimi założeniami kompozycyjnymi – koło wpisane w kwadrat. Analizując mistrzowskie wykorzystanie dynamiki punktu na płaszczyźnie, subtelne zabiegi przesunięcia centrycznej kompozycji, rozedrganie i wibracja emanująca z płótna, stały się inspiracją do powstania cyklu „Wewnętrzny rytm”. Również żywa struktura wizualna, pulsująca, złożona z autonomicznych a jednocześnie współistniejących form: „Constellation in Red”, „Constellation in Green”, dzieło to sprowokowało stworzenie poliptyku „Constans niestałości”. Przenikające się, walczące o dominację kształty w utworze „Sharing in Yellow”, dały podstawy do moich wariacji z kołem w pracach „Dominacje” i „Transformacja „.

Dużą inspiracją i źródłem były też prace wenezuelskiego artysty, jednego z największych ikon pop-artu, Carlosa Cruz-Diez.

3. Omówienie poszczególnych obrazów pod kątem uzyskanych efektów

Cykl sześciu prac o wspólnym tytule *Wewnętrzny rytm* był początkiem moich twórczych zmagania z tematem przestrzeni w obrazie. Bezpośrednią inspiracją były obrazy pointylistyczne. Swoje obrazy również buduję za pomocą punktów, w tym przypadku powiększonych do rozmiaru kropek. W tym cyklu prac zastosowałam opracowaną przeze mnie innowacyjną technikę tworzenia obrazów. Wykorzystałam jako podłoże przezroczyste tafle pleksi o formacie 40 x 40 cm, które wielowarstwowo nakładają się na siebie. Każda z warstw zawiera aplikację odpowiedniego wzoru punktów.

Wewnętrzny rytm tworzony poprzez uporządkowany powtarzający się układ punktów, jest wzmacniany lub zakłócany. Ważnym aspektem w tego cyklu prac jest, jego niejednoznaczność odbioru. Prace wyglądają inaczej z każdego punktu widzenia, przemieszczając się obok obrazu, obserwujemy jego zmieniające się oblicze.



Kompozycja I z cyklu Wewnętrzny rytm (Il. 4.1.)

Projekt ten fizycznie składa się z trzech nałożonych na siebie warstw, lecz wizualnie sprawia wrażenie większej ilości zmultiplikowanych części. Wrażenie to zostało spotęgowane dzięki nieregularnemu przesunięciu warstwy drugiej i trzeciej. W ten sposób powstaje rodzaj optycznej przestrzennej głębi. Dodatkowo wzajemne relacje kolorystyczne też ulegają zmianom. Raz obserwujemy ciemne niebieskie punkty na jasnym błękitnym tle, które płynnie przechodzą w jaśniejsze o nieco odmienionej barwie i nasyceniu punkty na ciemnym podłożu. W centrum tworzy się nieregularna płaszczyzna, która zdaje się natarczywie wysuwać do przodu w kierunku odbiorcy.

Poprzez zastosowany układ centryczny punktów na pierwszej warstwie oraz kontrast kolorów nasyconych żółcieni przechodzących stopniowo przez zielenie do błękitu skonfrontowanych z poniższymi monochromatycznymi warstwami, udało się wirtualnie wprawić te płaszczyzny w ruch. Jednoczesne zastosowanie perspektywy rzędowej i malarskiej wzajemnie rywalizuje o prymat pierwszeństwa. Czy dolne partie błękitnych plam czytać jako bliższe, czy też ciepłe żółte nasycone i jaśniejsze traktować jako te z przodu? Nie bez znaczenia jest też zastosowanie nieprzezroczystych, kryjących punktów w centrum, z przezroczystościami na obrzeżach kompozycji. Według Arnheima „Szczególnym rodzajem nakładania jest przezroczystość. Przykrycie jest tu tylko częściowe, bowiem choć widzimy, że przedmioty nakładają się na siebie, to przedmiot zakrywany prześwituje zza przykrywającego. Musimy jednak rozróżnić przezroczystość

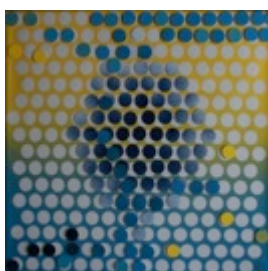
fizyczną i postrzeżeniową⁶. W tym projekcie została zastosowana przezroczystość fizyczna i postrzeżeniowa, jest to możliwe dzięki zastosowaniu warstw pleksi. Taka kondensacja na pozór prostych środków naruszyła wydawałoby się statyczną centryczną kompozycję.



Kompozycja II z cyklu Wewnątrz rytm (Il. 4.2.)

W tym obrazie również, podobnie jak w poprzednim, zastosowałam zabieg zmultiplikowania układu punktów. Są one równomiernie rozłożone, mają tę samą gęstość na całej powierzchni na wszystkich warstwach. Jednak raport układu nie jest symetryczny w osi poziomej i pionowej, co przy obróceniu jednej tafli o 90 stopni daje efekt przemieszczania się, ciągłego ruchu punktów na płaszczyznach. Poprzez zastosowanie punktowego układu mogłam uzyskać specyficzny rodzaj dynamiki, która wędruje, powtarza się, staje się rytmem. Zmiany kolorystyczne punktów powodują, że trudno zlokalizować ich położenie. Wewnętrzne światło błękitnej barwy w prawym górnym rogu kompozycji wędruje pod spód po przekątnej w dół. W rzeczywistości jest to ten sam kolor, mimo że sprawia wrażenie innej barwy. Cała kompozycja jest ustawiona w wąskiej gamie barwnej, wręcz monochromatycznej. Mimo tego zachodzi tutaj wizualne współdziałanie kolorów, bowiem jak pisze J. Albers: „Kolory jawią się nam wśród nieustannych zmian, nieustannie zmieniających się warunków, wciąż nowych, zmiennych kontekstach kolorystycznych”⁷.

Dodatkowo odczucie głębi potęguje przebijające białe tło kompozycji, na którym jawią się fizyczne cienie kropek z poszczególnych warstw (Il. 4.3.). Ten fizyczny cień uzyskałam poprzez nałożenie na siebie kilku warstw pleksi. Cień sygnalizuje istnienie trzeciego wymiaru na płaszczyźnie. W górnych partiach kompozycji jasne tło jest bardziej widoczne, tym samym padający cień odrywa i dystansuje błękitne punkty bardziej niż w dolnej części.



Kompozycja III z cyklu Wewnątrz rytm (Il. 4.4.)

Projekt zbudowany został na podstawie zestawu trzech odcieni analogicznych, (sąsiadujących ze sobą w kole barw) i bieli. Rytm powtarzających się punktów, widocznych w układzie pasowym, istnieje poprzez „nie namalowanie”, jest niejako negatywem pierwszej warstwy.

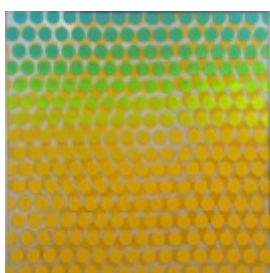
Ten sam układ punktów, wykorzystany w innych kompozycjach w tym projekcie widoczny jest jako pasowy układ sugerujący perspektywę rzędowną. Odbiór tej perspektywy zakłócony jest przez barwę. Kompozycja barw nasuwa inną kolejność planów. Na pierwszy plan wysuwa się górna, ciepła, nasycona, żółta partia obrazu, a na dalszy plan wycofuje się chłodniejszy nienasycony lekko przelamany błękit. Perspektywa rzędowna i malarska walczą o prymat, zmuszając widza do ciągłej weryfikacji planów.

⁶ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa: Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Oficyna, Łódź 2014, s. 270.

⁷ J. Albers, *Interaction of Color*, Yale University Press, New Haven and London 2013, s. 5.

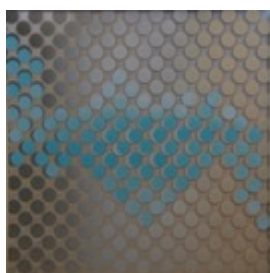
Wewnętrzny rytm powtarzających się w regularnych odstępach punktów został skontrastowany nałożonym na niego nieregularnym, rozsypującym się kształtem, wprowadza niepokój i ruch. Centralna nieregularna forma utworzona na pierwszej warstwie ewokuje ciągły ruch pojedynczych cząsteczek. Dążą one do środka kompozycji lub też się z niej wysypują.

Zastosowany gradient przy aplikacji ciemnogrnatowej barwy, sprawił iż środkowe elementy uciekają w głąb, jednocześnie kontrastują z tłem, barwą, nasyceniem i walorem co z powrotem odbija je do przodu (Il. 4.5.). Cała kompozycja wizualna zdaje się drgać i pozostaje w ciągłym ruchu dośrodkowym, lecz pojedyncze skontrastowane z tłem elementy wymykają się ku zewnętrznym krawędziom kompozycji. Tu również, jak w poprzedniej pracy, fizyczny cień wzmacnia odczucie przestrzeni.



Kompozycja IV z cyklu Wewnętrzny rytm (Il. 4.6.)

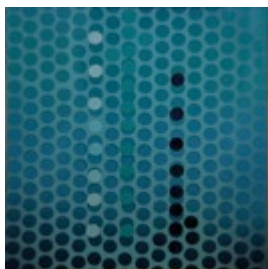
Kołujący ruch dośrodkowy, wir – to pierwsze wrażenia wzrokowe podczas kontaktu widza z obrazem *Kompozycja IV* z cyklu „Wewnętrzny rytm”. Doznania takie wywołuje interferencja obrazu, czyli nakładanie się na siebie wzoru warstwy pierwszej i drugiej. Na obie warstwy został nałożony o tej samej gęstości i układzie, różnią się one jedynie kolorem. Pierwsza warstwa koloru rozłożona jest równomiernie i przechodzi od tonów oranżowej żółci przez chłodny kolor cytrynowy aż do turkus. Druga warstwa natomiast pokryta jest jednym kolorem o zróżnicowanej gęstości warstw. Gęstość koloru najintensywniejsza jest w centrum. Przesunięcie tych dwóch warstw względem siebie dało nieoczekiwane uczucie ruchu. Punkty wirują i przesuwały się względem jednej nieruchomej cząsteczki, która otoczona jest dużą przestrzenią białego tła. Tu przechodzimy do kolejnego zjawiska a mianowicie kontrastu równoczesnego, który jest tutaj czytelny i wyraźny. Na granicy zetknięcia się dwóch kolorów, w tym wypadku żółci i bieli, widać dwa równoczesne powidoki. Żółty element otoczony jest obwódką ciemniejszej żółci, a dookoła niej jaśniejsza od bieli o odcieniu dopełnienia świetlista fioletowa pręga. Prześwietlająca biel w całej kompozycji dopełnia się do fioleto, o różnym stopniu świetlistości, w zależności od występujących na niej żółtych elementów. To powoduje rozwibrowanie i niestałość koloru odbieranego przez ludzkie oko, co wzmacnia drgania i doznanie ruchu. W całym zestawie prac ta wyróżnia się zdecydowaną przewagą odcieni żółci i żółtych pomarańczy, które są w opozycji do błękitów. To świadomy zabieg, który ma na celu wprowadzić różnorodność doznań. W tym wypadku błękity i fioleto pojawiają się jako powidoki.



Kompozycja V z cyklu Wewnętrzny rytm (Il. 4.7.)

Kompozycja V to moja kolejna wariacja na temat pointylizmu i dywizjonizmu w malarstwie. Fala błękitnych cząsteczek przepływa od lewej do prawej krawędzi obrazu, na tle złamanych nienasyconych pomarańczy i szarych ugrów. Oprócz omawianych wcześniej zabiegów budowania przestrzeni przez fizyczny cień w poprzednich kompozycjach, wykorzystałam tutaj metodę

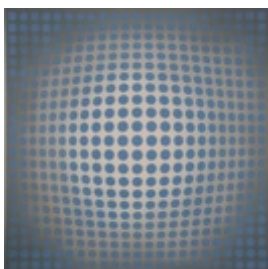
nakładania się warstw na siebie, przesunięcie względem siebie układu punktów na kolejnych płaszczyznach. Dzięki temu zachodzi tu zjawisko relatywizmu barwnego. Ten sam kolor postrzegamy jako inny, jeśli kolory tła, na którym jest umieszczony, posiadają nierówną jasność. Zastosowane przejścia tonalne na ostatniej i drugiej warstwie kompozycji sprawiają, iż element o tej samej barwie postrzegamy jako ciemny na jasnym tle, by w innym momencie obrazu wydał się jasny na ciemnym tle. Takie rozwiązanie powoduje, że cała kompozycja faluje, unosząc się do góry w kierunku widza lub też poszczególne partie obrazu oddalają się w głąb.



Kompozycja VI z cyklu *Wewnętrzny rytm* (Il. 4.8.)

W ostatniej kompozycji tego cyklu podstawowym czynnikiem kształtującym wrażenie przestrzeni jest zasada perspektywy powietrznej. Elementy, które mają znaleźć się na dalszym planie, nie kontrastują ze sobą tak wyraźnie, jak te na pierwszym planie. Kontrast walorowy zmniejsza się stopniowo ku górze, oddalając od widza te partie kompozycji. Dodatkowo, sposób rozmieszczenia pojedynczych punktów – trzy pionowe rytmy, które spadają w dół wewnętrznym ciężarem lub też wyrastają z pierwszego planu i wspinają się ku górze. Zostaje tutaj zaburzona równowaga, o której Arnheim pisze: „Wpływ na równowagę wywierają zwłaszcza dwie właściwości widzianych przedmiotów : ciężar i kierunek”⁸.

Kolejnym cyklem prac jest zestaw czterech obrazów pod wspólnym tytułem *Tętno* oraz polptyk *Naruszony konsonans*. Staram się, bazując na dotychczasowej wiedzy, uzyskać w jak najprostszy i skuteczny sposób wrażenie ruchu i przestrzeni. Tym razem odniosłam się do klasyki op-artu prac Victora Vasarely’ego i jego cyklu Vega. Te bardzo sugestywne w rozmiarze płótna epatują i pulsują feerią kolorów, tworząc gigantyczne wypukłości. Inspirująca dla mnie stała się sferyczna wypukłość, uzyskana poprzez perspektywę krzywoliniową, którą następnie zaczęłam przetwarzać, uzyskując interesujące efekty. Stosowanie powtarzalnej jednostki również pośrednio zawdzięczam obrazom Victora Vasarely’ego, który buduje swoje dzieła, stosując moduł podstawowy oparty na kolorze. Ten specyficzny system konstruowania obrazów Vasarely nazywa zasadą jedności plastycznej. Moim modułem jest koło, które podlega różnym transformacjom i zniekształceniom.



Kompozycja I z cyklu *Tętno* (Il. 4.9.)

Obraz o wyraźnej centralnej kompozycji, składającej się z kilkudziesięciu płasko namalowanych kółek na płótnie o wymiarach 100 x 100 cm. Cała kompozycja, w przeciwieństwie do multikolorowych obrazów Vasarely’ego, rozgrywa się na bazie trzech kolorów. Jednobarwne niebiesko fioletowe o nieco

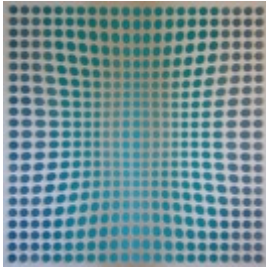
⁸ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa: Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Oficyna, Łódź, 2013, s. 34.

złamanym kolorze okręgi, zostały umieszczone na dwukolorowym podłożu, które w centralnej części ma barwę delikatnie rozbielonego nienasyconego oranżu i przechodzi gradientem w stalową szarość. Jak zwykle w przypadku kontrastu opozycyjnych barw, w procesie ich percepcji, oko gimnastykuje się i produkuje trzeci pośredni kolor. Ten proces jest bardzo widoczny w środkowej części obrazu, gdzie występuje największy kontrast barwny i walorowy. Tworzące się powidoki tętnią w oku obserwatora, zmuszając oko do ciągłej pracy i obserwacji. Dzięki zastosowanej perspektywie krzywoliniowej obraz zyskał wrażenie wypukłości, która wyrasta w kierunku widza, wibruje oraz drży. To uczucie jest potęgowane poprzez kontrast następczy i tworzące się powidoki. Dodatkowo zaburzenia w odbiorze głębi powodują narożne elementy kompozycji. Niebiesko-fioletowe koła zyskują w tej części wyjątkowe światło wewnętrzne, stają się jaśniejsze i wyraźnie zmieniają swoją barwę, co powoduje ich wysuwanie się do przodu. W obrazie tym udało się, przy zachowaniu minimalnych środków wyrazu, uzyskać bardzo sugestywną przestrzeń. Obserwując całą kompozycję, można doświadczyć zjawiska synestezji, czyli doświadczenia jednego zmysłu, w tym wypadku wzroku. Wywołuje ona również doświadczenia charakterystyczne dla innych zmysłów – tutaj słuchu, patrząc można odnieść wrażenie, że słyszymy tętno wyłaniającej się i cofającej kuli.



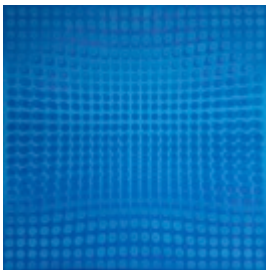
Kompozycja II z cyklu Tętno (Il. 4.10.)

Frontalizm kompozycji, perspektywa krzywoliniowa, to również, podobnie jak w obrazie poprzednim, cechy *Kompozycji II*. W tym przedstawieniu ważną rolę odgrywa rytm powtarzalnych form i powielenia identycznych elementów nachodzących na siebie, co powoduje poczucie optycznej wibracji powierzchni. Relatywnie duży format pracy angażuje widza do czynnego odbioru oraz skutkuje doznaniem efektu radiacji koloru. Radiacja, czyli promieniowanie błękitu zostało wzmocnione poprzez płynną zmianę nasycenia i jasności koloru, a także zwiększanie płaszczyzny powtarzalnych elementów. Radiacja emitowana przez barwy i formy zdaje się zaprzeczać dwuwymiarowej płaszczyźnie obrazu. Tętniące barwy penetrują bowiem przestrzeń przed obrazem, sprawiając wrażenie wibrowania koloru. Trudno odróżnić, gdzie przebiega materialna granica płótna, a gdzie zaczyna się efekt wypukłości i gry optycznej. Prowokowany jest też zmysł dotyku, gdyż w kontekście innych przestrzennych prac, chcemy sprawdzić, czy powierzchnia rzeczywiście wygina się sferycznie. Niestalość odczytu przestrzeni dotyczy całego obrazu, ale również poszczególnych jego kwart. Dzięki zastosowanemu przesunięciu zniekształconych w charakterystyczny sposób przez perspektywę krzywoliniową spodnich ciemniejszych elementów, powstał efekt działania jakby centralny element emitował światło. Tworzy się rodzaj cienia, który dzieli obraz na cztery części. (Il. 4.11.). Po chwili oko powraca do odbioru całości wypukłej kompozycji pod wpływem szarych kół ułożonych oddalających się w głąb okrągłych modułów.



Kompozycja III z cyklu Tętno (Il. 4.12.)

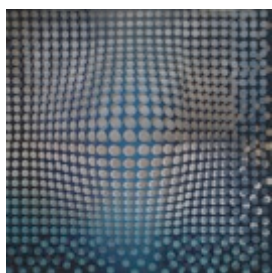
Centralna wertykalna kompozycja o pionowej osi symetrii, migocząca i drażniąca wzrok – to *Kompozycja III z cyklu Tętno*. Tu również, jak w poprzednich kompozycjach, „słychać” wewnętrzne rytmiczne pulsowanie. Perspektywa krzywoliniowa zagina do środka siatkę złożoną z rudymenarnych kolistych elementów. Oko widza musi poddać się wielokrotnej akomodacji i stopniowo odkrywać niuanse kompozycji. Wzrok oscyluje między płaskością płótna a wrażeniem głębi, między pojawianiem się i znikaniem, odbiorem całości zmultiplikowanych elementów, a skupianiem się na pojedynczych cząsteczkach. Centralna wertykalna część kompozycji wyraźnie ściąga wzrok, dzięki wewnętrznemu światłu błękitnych elementów podkreślonych i nasyconych przez oranżowy odcień tła, na którym się znajdują. W drżenie wprowadza je kontrast równoczesny, spotęgowany przez jaśniejsze elementy, które znajdują się pod spodem i są przesunięte odśrodkowo ku zewnętrznym krawędziom kompozycji. Obserwując obraz, mamy wrażenie podążania i skupiania się cząsteczek w centrum a następnie ich uciekania ze środka kompozycji i rozprzestrzeniania się na zewnątrz poza granice płótna. Wrażenie to można przyrównać do fizycznego zjawiska dyfuzji, czyli samorzutnego rozprzestrzeniania się cząsteczek.



Kompozycja VI z cyklu Tętno (Il. 4.13.)

Analogiczne wrażenie dyfuzji kierunkowej można zauważyć w *Kompozycji IV*. Z tą jednak różnicą, że o ile w *Kompozycji III* obraz rozprzestrzeniał się w osi pionowej na boki, tu rozchodzenie się cząsteczek następuje w osi poziomej: góra – dół. Ten sam układ kompozycyjny został użyty w obrazie pod tytułem *Kompozycja III i Kompozycja IV* – raz w pionie, raz w poziomie. Odmienność doznań zawdzięczamy zróżnicowanej gamie kolorystycznej. W *Kompozycji III* zastosowałam stosunkowo szeroką gamę kolorystyczną, w *Kompozycji IV* stosuję wąską paletę kolorów opartą o kolory analogiczne. Kolory płynnie przepływają, błękit znajdujący się w centrum kompozycji jako tło na obrzeżach projektu tworzy poszczególne elementy i na odwrót, to, co było na zewnątrz tłem w środku obrazu wypełnia kolistą cząsteczkę. Obraz został namalowany przy pomocy trzech kolorów, które wzajemnie się mieszają dzięki przenikaniu się i nakładaniu na siebie transparentnych warstw. Zjawisko relatywizmu barw i wzajemne relacje kolorów powoduje powstanie niezliczonych ilości odcieni i nasyceń niebieskiego koloru. Periodyczny i rytmiczny układ oraz nieregularne przesunięcia względem siebie poszczególnych warstw kompozycji wprowadzają optyczną prowokację i niepokój. Gdy jakiś rytm podlega zaburzeniu, próbujemy przywrócić porządek i usunąć drażniące zakłócenia. W tym momencie rozpoczyna się percepcyjna gimnastyka oka. Struktura obrazu staje się dynamiczna i optycznie niestabilna. Najmocniej oddziałujące są środkowe partie kompozycji, dzieje się tak dzięki zjawisku interferencji (nakładania się poszczególnych warstw obrazu) oraz wewnętrznej świetlistości błękitu, która wychodzi przed obraz. Błękit zdaje się promieniować, emitować niezwykłą energią, która rozprzestrzenia się pomiędzy fizyczną płaszczyzną

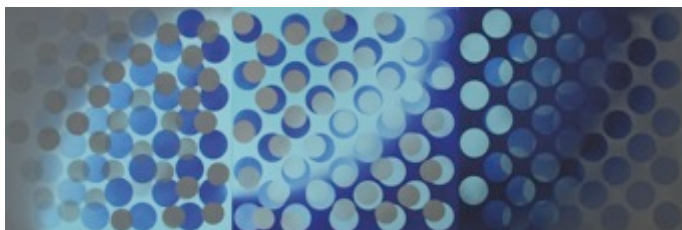
obrazu a obserwatorem. Można tu mówić o swoistej radiacji koloru, który buduje dodatkową przestrzeń obrazu.



Naruszony konsonans (Il. 4.14.)

Poliptyk składający się z sześciu części to kontynuacja wcześniejszego cyklu *Tętno*. Tworząc ten obraz chciałam zawrzeć maksymalną ilość zjawisk dozowanych we wcześniejszych kompozycjach. Jednocześnie praca składająca się z sześciu części ma tworzyć jedność, ale poszczególne części powinny być autonomicznymi obrazami. Jest to największa pod względem wymiarów kompozycja, prostokątne płótna o wymiarach 40 x 60 cm tworzą kwadratową kompozycję liczącą 120 x 120 cm. Zastosowałam ograniczoną gamę kolorystyczną, używając oranżowych ugrów i błękitów zróżnicowanych pod względem nasycenia, odcienia i waloru. Cała kompozycja sprawia jednak wrażenie multikolorowej. Jest to skutek płynnego gradientowego nakładania kolorów na kolejnych trzech warstwach obrazu. Ten sam kolor postrzegamy jako inny, gdyż zmienia się jego barwne otoczenie. Pozorne zmiany kolorów spowodowane są relatywizmem barwnym. Kolor, który pojawia się raz pod okrągłym elementem, w innym zaś miejscu jest na górze, powoduje rozedrganie powierzchni i stałe drażnienie wzroku. Z drugiej strony, powtarzalny motyw oraz przeplatająca się barwa wprowadzają rytm stabilizujący i budują ład – konsonans kompozycji. Dysonans pojawia się w centrum kompozycji, tam gdzie pojawia się wypukłość narastająca frontalnie. Obserwując krawędzie kompozycji, widzimy efekt, który fizyk nazwałby wykresem dyfuzji kierunkowej cząsteczek oraz dyfuzji chaotycznej. Koliste elementy przy górnej oraz lewej krawędzi rozprzestrzeniają się równomiernie według ustalonego porządku, wychodzą poza płaszczyznę obrazu, natomiast na przeciwległych brzegach kompozycji cząsteczki rozsypują się chaotycznie, bezwiednie uciekają z kadru. Wprowadza to efekt naruszenia stabilnej centralnej kompozycji. Dominującym zjawiskiem jest jednak interferencja, nakładanie się i przenikanie wzajemne, poszczególnych elementów.

Płaszczyzna obrazu ciągle wymyka się spod kontroli, nieustannie falując i wirtualnie poruszając obserwowaną powierzchnię kompozycji. Ponadto działa tu również efekt irradacji, czyli zjawisko, w którym jasne elementy umieszczone na ciemniejszym tle wydają się większe niż te same umieszczone na jaśniejszym podłożu. Każda z części poliptyku jest autonomiczną kompozycją, ale stanowi integralną część złożonego z nich obrazu pełnego dynamiki i wirtualnej przestrzeni.



Pomiędzy (Il. 4.15.)

Impulsem do kreatywnego poszukiwania nowych rozwiązań przestrzeni i ruchu w obrazie stał się dla mnie niewielki kolaż Josefa Albersa „Transparency”. Artysta wykorzystał tu wrażenie

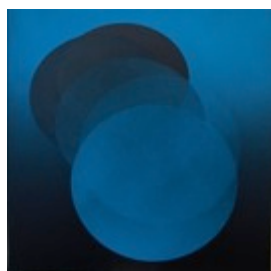
przezroczystości, gdyż w rzeczywistości stosuje nieprzezroczyste kolorowe papiery. Koła, które na siebie zachodzą, wydają się być transparentne, co różnicuje odległości między nimi. Efektem tej inspiracji jest tryptyk *Pomiędzy*.

Tryptyk składa się z trzech płócien o wymiarach 70 x 70 cm. Tak jak w poliptyku każda z części stanowi autonomiczny obraz, ale razem zestawione tworzą jedną logiczną kompozycję. W odróżnieniu od „Transparency” Albersa w całej kompozycji operuję dwiema wielkościami okręgów, a każde płótno zostało namalowane czterema kolorami. Zasadniczą różnicę stanowią przezroczystości – w moim tryptyku przezroczystość jest rzeczywista, barwy przebijają przez siebie. Kompozycja rozwija się i ulega transformacji w kierunku od lewej do prawej.

Lewa część tryptyku zbudowana jest z symetrycznego układu ciemnych, dużych kół i asymetrycznie nałożonej warstwy mniejszych. Połączenie symetrii i asymetrii zmusza widza do ciągłego poszukiwania porządku układu, który rozsypuje się i składa w całość. Doznanie to potęgują relacje barwne i wzajemne przenikanie się kolorów. Duże znaczenie ma też sposób aplikacji elementów, które są wyraźne i mają konkretne krawędzie, a farba jest płożona kryjąco co powoduje, że formy sprawiają wrażenie wychodzących do przodu. Niektóre kształty mają też miękkie krawędzie, farba jest tam położona laserunkowo i dzięki temu ostrość tych detali zaciera się (Il. 4.16.).

W środkowej części kompozycji trudno określić położenie mniejszych elementów, gdyż znajdują się one na pierwszym planie albo obserwujemy je jakby przez otwory w głębi lub też znikają, zlewając się w planie środkowym (Il. 4.17.).

Największą głębię udało się uzyskać w prawej części kompozycji. Można tu zdefiniować co najmniej pięć planów. Takie wrażenie istnienia perspektywy powietrznej w tym obrazie spowodowane jest wzajemnym przenikaniem się form i barw. Ciepła, jasna, miękka szarość konkuruje z konkretnym, ciemnym i mocnym granatem. Koliste formy mieszają się z okrągłymi otworami. Poprzez zasugerowanie przechodzenia jednego planu przed drugi, zastosowana przezroczystość wzmacnia postrzeganie głębi i przestrzeni trójwymiarowej (Il. 4.18.).



Transformacja I (Il. 4.19.)

Przezroczystość i transformacja stały się podmiotem moich badań w poszukiwaniu dynamiki i głębi przedstawień. Dwa obrazy pod wspólnym tytułem *Transformacja*, korespondujące ze sobą, powstały na skutek dalszego zgłębiania tematu. Są konsekwencją działań podjętych w tryptyku *Pomiędzy*, ale też wynikiem analizy dzieła „Udział w żółtym” Juliana Stańczaka.

Niewielki format płótna, 50 x 50 cm, ma skłonić widza do bliższej relacji i obserwacji niuansów z daleka niewidocznych.

Na kwadratowej płaszczyźnie dokonuje się transformacja koła, podzielona na pięć faz. Poszczególne fazy krążą wokół geometrycznego centrum kwadratu, omijając je skutecznie, gdyż każdy obiekt, który znajdzie się w tym newralgicznym punkcie staje się stabilny i nie dąży do zmiany położenia. Centrum kompozycyjne zostaje przesunięte w dół za sprawą najjaśniejszego świetlistego niebieskiego koła. Następnie wzrok podąża w głąb poprzez kolejne fazy zmniejszającego się okręgu. Powstało napięcie pomiędzy

geometrycznym a kompozycyjnym centrum, które zmusza do ciągłej weryfikacji hierarchii ważności. Perspektywa kulista i nałożone na siebie coraz mniejsze elementy, potęgują uczucie oddalania się. Obraz został wykonany dwoma kolorami, które poprzez gradient płynnie przenikają się w dwóch kierunkach: z dołu do góry – kierunek transformacji koła i z góry do dołu – kierunek zanikania świetlistości błękitnego koloru tła. Powoduje to naprzemienne podążanie wzroku ku górnej lub dolnej krawędzi obrazu. Transparentność kolejnych nałożonych kolistych form, a także niedomykanie kształtów poprzez zanikanie konturów jest zabiegiem celowym. Wedle zasad związanych z psychologią postrzegania, oko ludzkie ma skłonność do dopełniania, dopowiadania niepełnych figur i zamykania ich konturów. Dodatkowo wzrok widza zostaje podrażniony przez strukturę plamy barwnej, która nie jest płasko i gładko położona, ale składa się z niewielkich punkcików, wynikających z aplikacji farby sprejem. Powoduje to zmiękczenie i rozedrganie przenikających się elementów kompozycji. Inaczej jest w obrazie Stańczaka, który mnie zainspirował, rozwibrowanie obrazu uzyskane jest dzięki pionowym ledwie widocznym liniom.



Transformacja II (Il. 4.20.)

Korespondująca formatem oraz układem kompozycyjnym z poprzednią pracą *Transformacja II*, jest wzbogacona o kilka nowych aspektów oraz środków wyrazu. Podobnie jak w *Transformacji I* buduję wrażenie działania przestrzeni. Nakładające się elementy cofają się w głąb płaszczyzny obrazu. Nie następują one stopniowo po sobie, mamy wrażenie, jakby poszczególne elementy transformacji pomieszały się i przeplatały wzajemnie. Taki efekt został osiągnięty przez brak stopniowego rozłożenia gradientu kolorów na poszczególnych elementach, wprowadzenie konturu oraz kontrastowej barwy dopełniającej (Il. 4.21.).

Nałożone na siebie kolejne etapy przemieszczania się koła, nie są wyraziste, balansują na granicy widzialności i niewidzialności. Przeźroczystość, przez którą prześwituje kontur, pozwala oku odnaleźć następną fazę transformacji, by za chwilę zniknąć, scalając się z kolejnym elementem. Kontrastowe fragmenty konturu podświetlają kolistę formy, wprowadzając napięcie, które przenosi wzrok widza z punktu do punktu. Układ nakładających się elementów sprawia wrażenie, jakby wylaniał się z otchłani i podążał w stronę obserwatora. Dwie prace zestawione obok siebie zmuszają do ciągłego porównywania i poszukiwania różnic i podobieństw.

Podobne oddziaływanie, jak wcześniej omówione obrazy, ma zestawienie trzech prac identycznych w formie – *Dominacje*. Każda z nich mogłaby być pokazywana osobno, ale siła ich oddziaływania stanowczo nabiera mocy wraz z powieleniem i zestawieniem kompozycji podobnych, lecz różniących się szczegółami i kolorystyką. *Dominacje* zostały zainspirowane pracami Albersa, Fangora, i Stańczaka, których twórczość rzutowała na moje dalsze eksperymenty z przestrzenią obrazu.



Dominacja I (Il. 4.22.)

Struktura wizualna tej kompozycji wydaje się być cylindrycznym otworem obserwowanym z perspektywy. Wciąga widza w złudną grę głębi i płaskiego oddziaływania plam barwnych. Kompozycja ta, to monochromatyczny układ elips, sugerujący koło obserwowane z perspektywy. Okrągły kształt wykorzystanego podobrazia wzmacnia wrażenie nieoczywistości kompozycji.

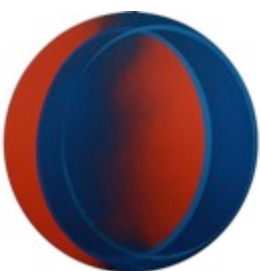
Niejednoznaczność kompozycji wynika z nakładających się eliptycznych form, które wypełnione płasko położonym kolorem zatracają wzajemnie granice. Formy i granice „debatują” z energią emitowaną przez barwy. Radiacja błękitu podkreślona jest przez otaczające go, mniej nasycone i ciemniejsze walorowo odcienie granatu. Jednocześnie cała forma koła pulsuje i stara się dominować, tworząc na granicy zetknięcia z podłożem powidok. Wzrok widza błądzi, ogarniając całość kompozycji lub skupiając się na pojedynczych przenikających się elipsach.



Dominacja II (Il. 4.23.)

To przedstawienie również oparte jest na monochromatycznym układzie elips, o bardzo podobnej kompozycji, jak w *Dominacji I*. Kolor jednak nie stanowi płaskich plam, ale przepływa miękkim gradientem z formy do formy. Emanuje wyraźnym światłem w zetknięciu z ostrą granicą konturu, który domyka niektóre elipsy. Geometryczne centrum kolistej płaszczyzny obrazu, konkuruje

z geometrycznym centrum poszczególnych kolistych elementów. Ta walka o dominację czyni kompozycję niestabilizowaną, a oko ludzkie dąży do zatrzymania i zrównoważenia odbieranych bodźców.

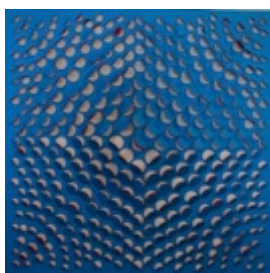


Dominacja III (Il. 4.24.)

Kompozycja trzeciego obrazu stanowi lustrzane odbicie *Dominacji II*. Powtórzenie formatu i podobnego układu formalnego wprowadza plastyczną jedność i wytwarza interakcje między zestawionymi razem obrazami. Kontrast barw dopełniających drażni wzrok, zgrzytliwe zestawienie irytuje i wprowadza efekt niestabilności kompozycji. Skonfrontowanie błękitu z agresywną

barwą pomarańczową to przykład kontrastu symultanicznego. Przeciwność barw dopełniających powoduje, że znajdują się one we wzajemnej sprzeczności, ich powidoki wzmacniają różnicę między nimi, każda z barw domaga się prymatu i wychodzi jedna przed drugą. Ruch widoczny jest też na granicach plam barwnych i konturów elips, które domykają kształty.

Niestabilność koloru adekwatnie oddaje technika reliefu, którą wykorzystuję również w swoich pracach. Seria trzech prac „Constans niestałości” jest tego efektem.



Constans niestalości I (Il. 4.25.)

Trzy projekty o podobnej strukturze zostały wykonane na papierze. Relief został uzyskany poprzez nacinanie arkuszy papieru, według ustalonego układu. Układ *Constans niestalości I* to przetransponowana kompozycja pracy *Tętno Kompozycja I*. Jest to kompozycja centralna, „styczna” dośrodkowa o pionowej i poziomej osi symetrii, złożona z czterech identycznych ćwiartek.

Nacięcia wydobywają częściowo okrągłe elementy kompozycji i wychodzą w przestrzeń, odsłaniając drugi kolor papieru ukryty pod nim oraz tło, na którym się znajdują. Fizycznie obraz zbudowany jest z dwóch kontrastowych barw na białym tle. W percepcji wizualnej doświadczamy wrażenia znacznie większej ilości kolorów. Najlepszy sposób prezentacji tej i dwóch pozostałych kompozycji, to ułożenia poziome. Poziomo, tak aby można było obchodzić je dookoła i odkrywać wielość i zmienność tworzących się rytmów, układów, odsłon kolorów (Il. 4.26., 4.27.).

Iluzja głębi generuje się w tak określonych warunkach nie tylko za pomocą tradycyjnych środków malarskich i gry barw, ale również dzięki zastosowaniu struktury trójwymiarowej.

Oko napotyka na rytmy tworzone przez okrągłe formy i traci orientację, gdzie przebiega granica między iluzją optyczną a realną powierzchnią pomiędzy trójwymiarowymi elementami. Kolejną kwestią są ciągłe przejścia pomiędzy światłem i cieniem. Zależnie od kąta padania światła i punktu, z którego obserwujemy obraz, odkrywamy całe spektrum odcieni błękitu, oranżu i bieli. W zasadzie, dzięki fenomenalnej radiacji oranżu, bieli nie postrzegamy tu w czystej postaci, ale zabarwia się ona na różne odcienie. Reakcje barwne zachodzą również między dwiema warstwami kolorowego papieru tworzącego trójwymiarowy element. Projekt jest w stanie ciągłych zmian – constans niestabilności.



Constans niestalości II (Il. 4.28.)

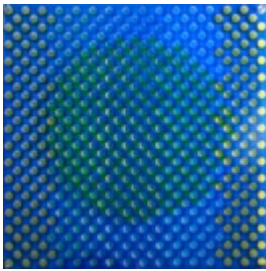
Utworzona kompozycja bazuje na poprzednim układzie, co zapewnia plastyczną jedność odbioru. Złożona jest z czterech identycznych ćwiartek, jednak w innej konfiguracji. Kompozycja jest symetryczna w dwóch osiach, ale wyraźnie odśrodkowa, dwubiegunowa. Otwarcie na zewnątrz zawdzięcza zmianie kierunku nacięć. Pozioma orientacja projektu stymuluje widza do

zmiany punktów oglądu i patrzenia pod różnymi kątami, które ujawniają nowe odsłony wizerunku reliefu i potęgują iluzyjność. Do dwukolorowej kompozycji został wprowadzony fluorescencyjny, pomarańczowy kontur, który podkreśla granice białej „podszewki” jasnoniebieskich elementów. Na granicach niebieskiego, bieli i oranżu obserwujemy zjawisko kontrastu następczego (Il. 4.29.). Widoczna jest też gra cienia i światła, która odrealnia kolor lokalny preparowanego papieru (Il. 4.30.). Na białych przestrzeniach zauważalna jest też subtelna radiacja oranżu, który wychodzi spod spodu krawędzi otworów. Stan ciągłej przemiany w czasie i przestrzeni jest charakterystyczny również dla tego obrazu.



***Constans niestałości III* (Il. 4.31.)**

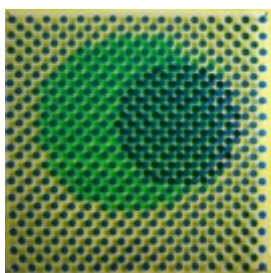
Trzeci obraz również zdaje się poruszać wraz z widzem, oferując mu stale zmieniającą się wizualną akcję. Odwrócenie o 90 stopni układu wcześniej prezentowanego oraz odmienna aranżacja i gama kolorystyczna, wprowadza inne doznania i klimat. Dominującym kolorem w tej pracy jest chromatyczna szarość z odcieniem niebieskim, który miejscami zostaje podbity przez pomarańcz. Szarość zmienia się i ewoluuje w kierunku ciepłego odcienia oranżu w momencie zetknięcia się z czterema odcieniami błękitu wyglądającymi z otworów w każdej ćwiartce. Dodatkowym aspektem dynamizującym są kółeczka nacięte elementy, które sterczą pod różnym kątem, a padające na nie światło i powstała cień różnicują wrażenia kolorystyczne (Il. 4.32.). Perceptualnie płaszczyzna obrazu jest w stanie ciągłego ruchu i zmian. Ruch i przestrzeń ujawnia się, rozwija i jest tworzona podczas oglądania, wzrok zachęcany jest do błędzenia i ciągłych poszukiwań. Projekt zyskuje jeszcze jeden wymiar – rozwija się wraz z upływem czasu.



***Kompozycja I z cyklu Panchromatyki* (Il. 4.33.)**

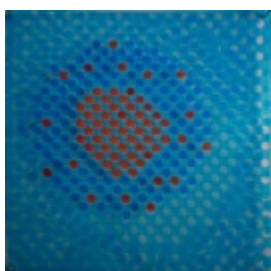
Efektom ostatniego etapu moich badań jest cykl trzech kompozycji zatytułowany *Panchromatyki*. Tytuł jest, jak zawsze, nie bez znaczenia, został zaczerpnięty z terminologii fotograficznej. Materiał panchromatyczny, to rodzaj materiału barwoczułego pokrytego emulsją, uczuloną na wszystkie barwy w zakresie światła zielonego i nadmierną czułością na kolor niebieski. Światłoczułym materiałem jest tutaj folia witrażowa. Inspiracją do wykorzystania właśnie takiego medium były prace Carlos Cruz-Diez, „Transchromie”. Artysta wykorzystywał ten materiał w wielkoformatowych instalacjach industrialnych. Ważne również były dla mnie studia witraży Albersa i jego mistrzowski sposób przefiltrowywania światła przez szklane tafle.

Moje kompozycje panchromatyczne są budowane wielowarstwowo. Składają się z trzech warstw pleksi, a sposób budowania obrazu jest podobny jak w cyklu sześciu prac pod tytułem „Wewnętrzny rytm”. Punkty wykorzystane w kompozycjach tworzą scalony układ, rodzaj siatki – są jednak mniejsze. Głównym atutem tych prac jest ich przestrzenna forma oraz niejednoznaczność odbioru. Dzięki transparentności zawieszony w przestrzeni, angażują otoczenie do współtworzenia obrazu. Oglądanie ich z różnych stron i pod różnym kątem stwarza niezliczoną ilość doznań. W *Kompozycji I* iluminacyjne doznanie błękitu zostaje rozedrgane poprzez zastosowanie żółtych i jasnoniebieskich punktów, które tworzą zamkniętą kompozycję z centralnie umieszczonym kołem. Zmiana punktu obserwacji powoduje całkowite poruszenie kompozycji i tworzenie się nowych odcieni kolorów (Il. 4.34.). Dzięki zastosowaniu transparentnego materiału, kolory i formy wyłaniają się i zatracają, prowadząc ciągły dialog z widzem.



Kompozycja II z cyklu Panchromatyki (Il. 4.35.)

Tą kompozycję, jak i poprzednią, tworzą trzy zestawione z sobą barwy analogiczne. Użycie tylko czystych kolorów: żółtego, błękitu i zieleni tworzy efekt ekstremalnej świetlistości. Światło przechodzące przez gęstą siatkę nakładających się na siebie zmultiplikowanych punktów, tworzy nowe kombinacje barwne, czyste i świetliste, niemożliwe do uzyskania przy mieszaniu pigmentów. Zmiany w zagęszczeniu i kolorystyce punktów powodują tworzenie się dwóch nakładających się na siebie kolistych form. Wibrujące i powielające się wrażenia barwne powodują, że oko widza nie jest w stanie stwierdzić rzeczywistego położenia poszczególnych punktów w przestrzeni (Il. 4.36.). Obraz oglądany z różnych stron ukazuje wciąż swoje „nowe oblicza”. Wyłania się, tworząc syntetyczne formy, by znów rozlecieć się na drobne pulsujące punkciki. Wykorzystując zdolność widzenia peryferyjnego widza, można wprawić obraz w ruch: skupiając się na centralnej części kompozycji. Skrajne części płaszczyzny zlewają się w jeden kolor. Przenosząc wzrok na jednolite w kolorze elementy zewnętrzne kompozycji, natychmiast odnosimy wrażenie, że dekonstruują się na elementarne punkty, a centralna część scala się w jedną plamę, i tak bez końca...



Kompozycja III z cyklu Panchromatyki (Il. 4.37.)

Kluczem do ostatniej kompozycji jest bardzo ostry kontrast barwny. Zestawienie ze sobą dwóch odcieni błękitu i czystej barwy pomarańczowej, powoduje agresywne doznania barwne. Interesującym efektem jest zmiana czystości i nasycenia oranżu. Oglądany z jednej strony jest przygaszony, złamany ciemniejszy, z drugiej zaś świetlisty i agresywny. Dzięki swojej temperaturze „wybiega” do przodu (Il. 4.38. i 4.39.). Sposób aranżacji i umiejscowienia pomarańczowych i błękitnych elementów kompozycji, wprowadza poczucie rozprzestrzeniania się cząstek lub wręcz przeciwnie, skupiania się gromadzenia ich w jednym miejscu. Wszystko zależy od punktu obserwacji intensywności i kąta padania światła oraz elementów zewnętrznych w miejscu ekspozycji. Połączenie prostych zabiegów: dywizjonistyczne i pointylistyczne potraktowanie płaszczyzny kompozycji, wielowarstwowe zestawienie pleksi, użycie „światłoczulej” folii witrażowej pozwoliło, aby światło stało się integralnym komponentem obrazu. Całość kompozycji pozostaje w stadium ciągłych zmian i przeobrażeń, ewoluuje wraz z doznaniem percepcyjnymi widza.

Podsumowanie.

Tworząc obrazy, koncentrowałam się na percepcyjnym ruchu, który od czasów impresjonizmu stał się nieodłącznym składnikiem malarstwa. Nie jest to bezpośredni i oczywisty ruch, jaki możemy obserwować na przykład w instalacjach kinetycznych. Unikałam też świadomie budowania iluzji przestrzeni w tradycyjny sposób, poprzez zastosowanie najbardziej sugestywnej perspektywy zbieżnej. Koncentrowałam się na wykorzystaniu relacji barwnych. Homogeniczny zbiór moich obrazów odwołuje się do wrażliwego i uważnego oka widza, który nawet nieświadomy zachodzących w obrazie zjawisk fizycznych i optycznych, poświęcając mu odpowiednią ilość czasu i uwagi, zostanie wciągnięty w iluzyjną grę przestrzeni i ruchu.

Sądzę, że udało mi się stworzyć interesujący zestaw prac, które odpowiadają zagadnieniu przestrzeni i ruchu w obrazie. Z umiarem i dużą powściągliwością stosowałam środki plastyczne, wykorzystując wiedzę na temat zjawisk z dziedziny fizyki i optyki, budując i animując przestrzeń obrazu.

Korzystając z doświadczeń moich mistrzów i analizy inspirujących mnie dzieł sztuki, rozwiązałam skutecznie problem trzeciego wymiaru w obrazie. Moja praca artystyczna nie polega na odkryciu nowych fascynujących zjawisk optycznych, ale odszukaniu i autorskim wykorzystaniu istniejącej wiedzy na temat tych procesów. Zastosowałam tę wiedzę w unikatowej kolekcji obrazów. Unikatowej w kwestii szerokiego, wielowymiarowego zbadania interesującego mnie tematu oraz eksperymentów ze środkami wyrazu i medium malarskim.

Koncentrując się na jednakowej strukturze zestawu prac, selekcjonowałam pewne działania twórcze i środki wyrazu. Świadomie odrzuciłam niektóre aspekty, takie jak struktura powierzchni, gest, ekspresja, po to aby skupić się na działaniu koloru i prostych form. Zostawiając pole do dalszych badań.

Zdaniem Josefa Albersa, obraz nie powstaje w prosty sposób na siatkówce oka, postrzeganie odbywa się bowiem między okiem, mózgiem i pamięcią, a w związku z tym jest bardzo skomplikowane i wciąż nie do końca wyjaśnione.

Wiedza na temat możliwości percepcji ludzkiego oka wciąż ewoluuje mimo, że budowa pod względem anatomicznym pozostaje niezmienną. Co by się stało, gdyby można było zwiększyć wrażliwość oka i ingerować w jego budowę, czy zmieniać geny odpowiadające za wzrok? Czy oko ludzkie wyczułoby się na nowe zjawiska i jaki wpływ miałyby to na rozwój malarstwa, przedstawienia przestrzeni i ruchu? Takie pytanie zadają sobie pewnie genetycy, badacze ludzkiej anatomii. Dla mnie najistotniejszą kwestią są nowe możliwości wynikające z rozwoju wiedzy, technologii i środków przekazu oraz wyrazu, poszerzające tradycyjny warsztat malarski. W wyniku przeprowadzonych przeze mnie badań, uporządkowałam i poszerzyłam zasób swoich dotychczasowych wiadomości i doświadczeń. Analizowanie dzieł sztuki oraz badań i odkryć naukowych z dziedziny fizyki, biologii, pozwoliło mi zrozumieć i wykorzystać mechanizmy percepcji wzrokowej.

Wiedza ta miała wpływ na moją świadomość twórczą i cały proces tworzenia, od budowania koncepcji obrazu do sposobu jego technicznego wykonania. Wyraźnie oczyściłam swój warsztat plastyczny zarówno w sferze komponowania obrazu, jak i kwestii doboru środków wyrazu.

Porównując moje wcześniejsze działania twórcze oraz powstałe obrazy, teraz widzę wyraźną zmianę. Intuicyjne poszukiwania ruchu i przestrzeni w obrazie zostały poparte działaniami wynikającymi z konkretnej wiedzy i możliwości, które są efektem świadomego stosowania zdobytej nauki.

Podobnie jak na przestrzeni wieków zmieniała się świadomość twórcza artystów, co powodowało rozwój i „nowe ścieżki” malarstwa, tak i zdobyta wiedza przełożyła się na moją twórczość.

Wykorzystanie doświadczeń moich mistrzów : Juliana Stańczaka, Carlosa Cruz-Diez, Wojciecha Fangora, Viktora Vasarely’ego, Josefa Albersa, oraz swoich własnych, powstałych na skutek eksperymentów zainspirowanych ich pracami, pozwoliło mi właściwie interpretować zjawiska i procesy wynikające z interakcji kolorów oraz wykorzystać tę świadomość w pracy nad moimi obrazami, sugerując w nich działanie ruchu i przestrzeń. W poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie jakie procesy oraz zjawiska mają wpływ na wrażenie przestrzeni i ruchu, w kontekście wzajemnych relacji koloru, sięgałam do badań z dziedziny biologii i fizyki. Szczególnie ważne i pomocne okazały się jednak dwie lektury artystów malarzy: „*Interaction of Color*” Josefa Albersa oraz „*Sztuka barwy*” Johanna Ittena, które wyraźnie pomogły mi określić interakcje kolorów, potęgujących wrażenie przestrzeni i ruchu.

Prywatnym odkryciem stała się dla mnie twórczość Juliana Stańczaka, analiza jego prac spowodowała świadome „oczyszczenie” moich obrazów, odrzucenie zbyt dużej ilości środków wyrazu oraz mimetycznego charakteru prac.

Prace Juliana Stańczaka jak i dzieła innych przywołanych przeze mnie mistrzów stały się przysłowiowym kamykiem uruchamiającym lawinę moich własnych poszukiwań i doświadczeń. Pomimo iż w formie wizualnej odnoszę się do konkretnych dzieł, to jednak w swoich obrazach szukam alternatywnego finału poruszanych zagadnień lub poszukuję rozwiązań innych problemów. Reminiscencje i przefiltrowane przez moją świadomość wrażenia tych prac stanowią jeden z elementów skomplikowanego procesu twórczego.

Na końcowe efekty moich badań miał też wpływ sposób pracy. Planując pracę i badania starałam się działać metodycznie, dlatego też rozpoczęłam od próby usystematyzowania zagadnień związanych z perspektywą oraz zgłębienia teorii badań poświęconych problemowi koloru.

Kolejną fazę, pracy podzieliłam na etapy : projektowy - poszukiwanie odpowiednich materiałów, realizację obrazów, analizę efektów. Pomimo starannie przemyślanego działania i przygotowanego projektu każdego obrazów, jasno postawionych priorytetowych problemów i planów rozwiązania go, nie uniknęłam elementów przypadku i zaskoczenia w skutek uzyskanych rozwiązań.

Bardzo ważnym aspektem pracy nad obrazami był dobór właściwej techniki, materiałów i medium. W początkowej fazie pracy badawczej eksperymentowałam z wieloma podobraziami między innymi z tkaniną, folią, szkłem, tekturą, papierem, płótnem, pleksi.

Poszukiwałam podobrazii o różnych cechach fizycznych, dostosowanych do koncepcji obrazów.

Po pierwsze, tworzyw, które przy zachowaniu przezroczystości pozwoliły mi zestawiać ze sobą oraz nakładać na siebie kolejne warstwy kompozycji.

Po drugie, materiałów pozwalających mi na swobodne modyfikowanie, nacinanie, działania przestrzenne.

Po trzecie, podobrazii umożliwiających mi kilkukrotne naklejanie i usuwanie szablonów bez jakiegokolwiek uszkodzenia powierzchni.

Eksperymentując z tworzywami eliminowałam podobrazia, które nie spełniały założonych kryteriów lub stwarzały trudności technologiczne. Między innymi musiałam zrezygnować z transparentnej tkaniny, którą wykorzystywałam w dotychczasowych pracach i planowałam wykorzystać do realizacji kilku kompozycji.

Finalnie wybrałam trzy rodzaje podobrazii : pleksi, papier oraz płótno. Materiały te o różnych parametrach i właściwościach, pozwoliły mi na przestrzenne budowanie kompozycji, przestrzenne zarówno w fizycznym jak i wizualnym wymiarze. Zróżnicowanie materiałów i podobrazii dało mi szersze możliwości eksperymentowania ze środkami wyrazu. W zależności od materiału, z którym pracowałam, używałam szablonów, sprejów, aerografu, transparentnej folii ale również tradycyjnie nakładałam farbę pędzlem. Użyte tworzywo, technika wykonania oraz format, powtarzalne elementy kompozycji, tworzą cykle prac, w których badałam możliwości uzyskania odczucia przestrzeni i ruchu w sposób dwojaki: iluzyjnie i dosłownie.

W cyklach tych stosując odpowiednio dobrane środki wyrazu w oparciu o zdobytą wiedzę teoretyczną, realizowałam założone koncepcje.

Priorytetowym założeniem w cyklu *Wewnętrzny rytm* było uzyskanie głębi bądź ruchu poprzez zastosowanie przezroczystości postrzeżeniowej i fizycznej, zbadanie czy stosując przezroczystość, jako główny komponent obrazu można stworzyć lub spotęgować wrażenie przestrzeni. Przezroczystość stanowi dla mnie bardzo ważny środek wyrazu, element budowania przestrzeni. Jest szczególnym rodzajem nakładania się formy i koloru. Fizyczną przezroczystość obserwujemy, gdy spod jednej warstwy prześwituje, przebija druga. Fizycznie przezroczyste będą: szkło, pleksi, czy tkanina. Postrzeżeniowy efekt przezroczystości można stworzyć bez użycia tworzywa fizycznie przezroczystego za pomocą odpowiednio zestawianych barw. Jednak aby przezroczystość była zauważona konieczne są co najmniej trzy płaszczyzny. Przebijanie kształtów, kolejnych elementów sugeruje ustawienie ich w pewnym dystansie względem siebie w przestrzeni. Najważniejszym działaniem transparentności jest dla mnie zjawisko mieszania się i zabarwiania kolejnych warstw koloru. W zależności od stopnia krycia plam barwnych i zestawiania ich ze sobą, światło, które filtruje kolejne warstwy tworzy nowe barwy. Efekty takiego tworzenia nowych barw i form, dobitnie widać w cyklu *Panchromatyki*, światło prześwietla kolejne warstwy folii witrażowej tworząc nowe wielobarwne kształty, pomimo zastosowania tylko trzech kolorów.

Swoisty rodzaj przezroczystości pomiędzy postrzeżeniową a fizyczną uzyskałam w tryptyku *Pomiędzy* czy dyptyku *Transformacja*. Rezultaty eksperymentów z transparentnym nakładaniem barwy lub zestawianiem przezroczystych tworzyw okazały się bardzo udane.

Dodatkowo zastosowanie kilku innych zabiegów kompozycyjnych oraz perspektywy malarskiej i rzędowej, multiplikacji elementów, uruchomiło działanie dodatkowych procesów takich jak: wrażenie interferencji barwnej, rozwibrowania, czy iluzji przemieszczania się. Niespodziewanym efektem okazał się fizyczny cień elementów kompozycji, który powstał dzięki nałożeniu kilku warstw pleksi. Jest elementem, którego nie przewidziałam, a który poszerzył skalę waloru obrazu. Prace zmieniają się w zależności od punktu obserwacji.

Ten przypadkowy „efekt uboczny”, jakim okazał się cień powstały dzięki penetracji światła przez kolejne warstwy, wykorzystałam w cyklu trzech prac *Constans niestałości*.

W tym cyklu to właśnie cień i fizycznie przestrzenna struktura reliefu powodują doznanie ciągłego ruchu. Głównym powodem jednak, dla którego zdecydowałam się wykorzystać działanie reliefu, jest próba zbadania możliwości zmiany koloru lokalnego, „malując” go światłem i cieniem, w taki sposób aby wywołał niejednoznaczne wrażenia wizualne. Stąd też zastosowanie jednolitej płaszczyzny kolorowego papieru. Gra światła i cienia zmienia lokalny kolor w rozedrgany dialog barw.

Perceptualne wrażenie ruchu zostało osiągnięty dzięki zmianom w czasie i przestrzeni. Przemieszczając się względem obrazu obserwujemy zmieniające się struktury i obraz. Jak bardzo odmienne są wrażenia wizualne ilustrują fotografie które wykonałam z różnych punktów względem poszczególnych obrazów.

Rezultat okazał się bardzo zaskakujący, nie tylko udało się osiągnąć zamierzony cel ale w kompozycji *Constans Niestałości I* powstał silny efekt radiacji koloru, którego się nie spodziewałam, a w kompozycji *Constans Niestałości II* obserwujemy zjawisko kontrastu następczego.

Kolejną istotną cechą w w kilku cyklach jest przestrzenny charakter obrazów.

W przypadku cyklu *Wewnętrzny rytm* kompozycje osiągają parę centymetrów głębokości. Jest to skutek zastosowanej metody budowania kompozycji i stanowi raczej drugorzędną wartość, jednak w wyniku tak stworzonej przestrzeni można obserwować grę światła i cienia. Dzięki temu udało mi się osiągnąć efekt wielopłaszczyznowości obrazu.

Przestrzenny charakter mają kompozycje z cyklu *Panchromatyki*, w tym wypadku jest to celowe działanie. Tworzenie dystansu pomiędzy poszczególnymi płaszczyznami kompozycji, umożliwiło rozpatrywanie powstawania efektów mieszania się nachodzących na siebie transparentnych elementów. Właściwą odległość między kolejnymi warstwami ustalałam po wielu próbach. Zbyt duży dystans nie dawał oczekiwanego rezultatu, zbyt mały nie pozwalał wystarczająco przeświecić nałożonych na siebie kolorów. Ustalenie optymalnej odległości pozwoliło mi uzyskać pożądany rezultat. Dodatkowym zaskakującym działaniem wynikającym z przestrzennego, wielostronnego oglądania kompozycji, jest niejednoznaczność obrazu. Trójwymiarowy charakter tych prac pozwala na oglądanie ich z kilku stron, z każdej obraz wygląda inaczej. Interesujący efekt dotyczy również optycznego mieszania się barw. Ta sama plama koloru z każdej strony wygląda inaczej w zależności od wpływu sąsiadującej barwy.

Przestrzenną formę wykorzystałam również w cyklu *Constans Niestałości*. Nacinany papier tworzy centryczne kompozycje, które zmieniają tworzone rytmy zależnie od punktu obserwacji.

Bardzo ważną decyzją był wybór gamy kolorystycznej. Tworząc projekty obrazów zakładałam użycie niewielkiej ilości barw w jednej kompozycji. Następnie, powtórzenie ich w innej kompozycji, w odmiennym stosunku proporcji lub też zestawienie z innymi kolorami. Chciałam osiągnąć maksymalną zmianę działania barwy i wrażenie bogactwa gamy kolorystycznej w całej kolekcji.

Sądziłam, że przeprowadzenie doświadczeń i badań na całym spektrum barw, będzie dla mnie mało interesujące i zbyt proste.

Wybrałam gamę błękitów kierując się głównie osobistą preferencją. Z większą swobodą poruszam się w chłodnej tonacji. Istotne były też inne przesłanki. Barwa niebieska obok czerwieni, pojawia się we wszystkich teoriach barwnych jako kolor podstawowy. Należy do barw definiowanych jako zimna i statyczna, o bardzo szerokim zakresie tonalnym i w przeciwieństwie do czerwieni nie ulega tak łatwo „zbrudzeniu”.

Moim celem było przeprowadzenie badań wzajemnych relacji kolorystycznych i efektu ruchu oraz przestrzeni na płaszczyźnie obrazu, w obrębie tej ograniczonej palety barwnej. W poszczególnych obrazach stosuję od dwóch do maksymalnie pięciu kolorów. Te same kolory są używane wymiennie w różnych kompozycjach. Działanie jednej barwy jest odmienne w zależności od zestawienia jej z innymi barwami, sposobu nałożenia, rodzaju podłoża, wielkości elementów, oraz roli jaką ma pełnić. W jednym obrazie jest pierwszoplanowa, tworzy przestrzeń wychodzi i cofa się do tyłu, zmienia swoją wartość, w drugim przypadku stanowi uzupełnienie, podbicie innej barwy. Przykładem może być niebiesko fioletowa barwa użyta w *Kompozycji I z cyklu Tętno*, następnie pojawia się w innym zestawie i roli w *Kompozycji IV z cyklu Tętno* oraz w kompozycji *Naruszony konsonans*.

Ograniczona paleta barwna nie oznacza jednak dosłownie całkowitej monochromatyczności moich obrazów. Pojawiają się zestawienia monochromatyczne zbliżonych do siebie kolorów opartych na jednym odcieniu, zawierają one jednak szeroką gamę walorów i poziomów nasycenia są zróżnicowane ze względu na temperaturę.

Kompozycji IV z cyklu Tętno jest przykładem obrazu o szerokiej gamie odcieni i nasycenia niebieskiego i wąskim zakresie walorowym. Natomiast *Transformacja I* to rozwiązanie oparte tylko na dwóch barwach ale o szerokiej gamie walorowej.

Moje doświadczenia świadczą o tym, iż przestrzeń w obrazie łatwiej uzyskać stosując szeroką gamę walorową, a wrażenie ruchu potęgują zestawienia barwne o bardzo wąskim zakresie walorowym i różnym odcieniu i nasyceniu barw. Jest to związane z mechanizmem percepcyjnym ludzkiego oka.

Paletę błękitów stosuję w bardzo szerokim zakresie: odcieni analogicznych, zestawień monochromatycznych, szarości chromatycznych, ale również w zestawieniach koloru komplementarnego - oranżu. Zestawienie tych dwóch skrajnie kontrastujących barw, było konieczne aby uzyskać efekt maksymalnego podrażnienia oka. Działanie kontrastów wprowadziło optyczny ruch i rozedrganie. Rezultaty takiego działania można obserwować w obrazie *Transformacja II, Dominacja III*, w tych kompozycjach taka interakcja była spodziewana i przewidywalna, w przeciwieństwie do niespodziewanego silnego efektu radiacji oranżu w obrazie *Constans Niestalości I*.

Zastosowanie niewielkiej ilości ciepłych odcieni oranżu podbiło błękity, wydobywając światło wewnętrzne koloru. Miało to również wpływ na zmianę wartości barwy i postrzeganie tego samego koloru, który użyłam w zestawieniu monochromatycznym

i w zestawieniu komplementarnym. Wprowadzenie anomalii oranżu, do niektórych kompozycji, pewnej nieregularności i odstępstwa od wcześniej ustalonej tonacji i harmonii narzuconej przez grupę kolorów błękitnych, zdynamizowało cały zestaw obrazów.

Przestrzeń i ruch w obrazach planowałam uzyskać dzięki zastosowaniu gradientu. Gradientu stosowanego w trzech wymiarach. Rozumianego jako stopniowe zwiększanie lub zmniejszanie jakiegoś charakterystycznego elementu, gradient jako stopniowe przenikanie się barw, oraz gradient jako stopniowe równomierne ściemnianie i rozjaśnianie. Celem było sprawdzenie czy rzeczywiście stosowanie gradientów wpłynie na odczucie głębi czy ruchu. Z moich doświadczeń wynika, że im wyraźniejszy i bardziej widoczny jest gradient w kształtach, barwach czy walorze, tym mocniejsze jest wrażenie głębi. Wszystkie typy gradientów posiadają moc tworzenia głębi, ale gradient jasności wydaje się najbardziej skuteczny i sugestywny. Jednym z przykładów efektywnie zastosowanych gradientów jest *Transformacja I* i *Transformacja II*. Zastosowaną w niektórych rozwiązaniach perspektywę krzywoliniową też w zasadzie można by sprowadzić do szczególnego rodzaju gradientu wielkości.

Wszystkie podjęte przeze mnie działania i zabiegi miały na celu zgłębić zagadnienie przestrzeni i ruchu w obrazie. Zarówno analizy teoretycznych kwestii dotyczących teorii koloru, światła, percepcji wzrokowej, jak i analiza dzieł mistrzów, miały służyć efektywniejszemu działaniu praktycznemu. Eksperymenty, badania i działania twórcze nie dotyczyły odkrycia nowych zasad, teorii i zjawisk optycznych, ale polegały na odszukaniu, sprawdzeniu i twórczym wykorzystaniu istniejącej wiedzy. Powstały zestaw prac przyniósł satysfakcjonujące mnie efekty i konkretne rezultaty rozpatrywanych zagadnień.

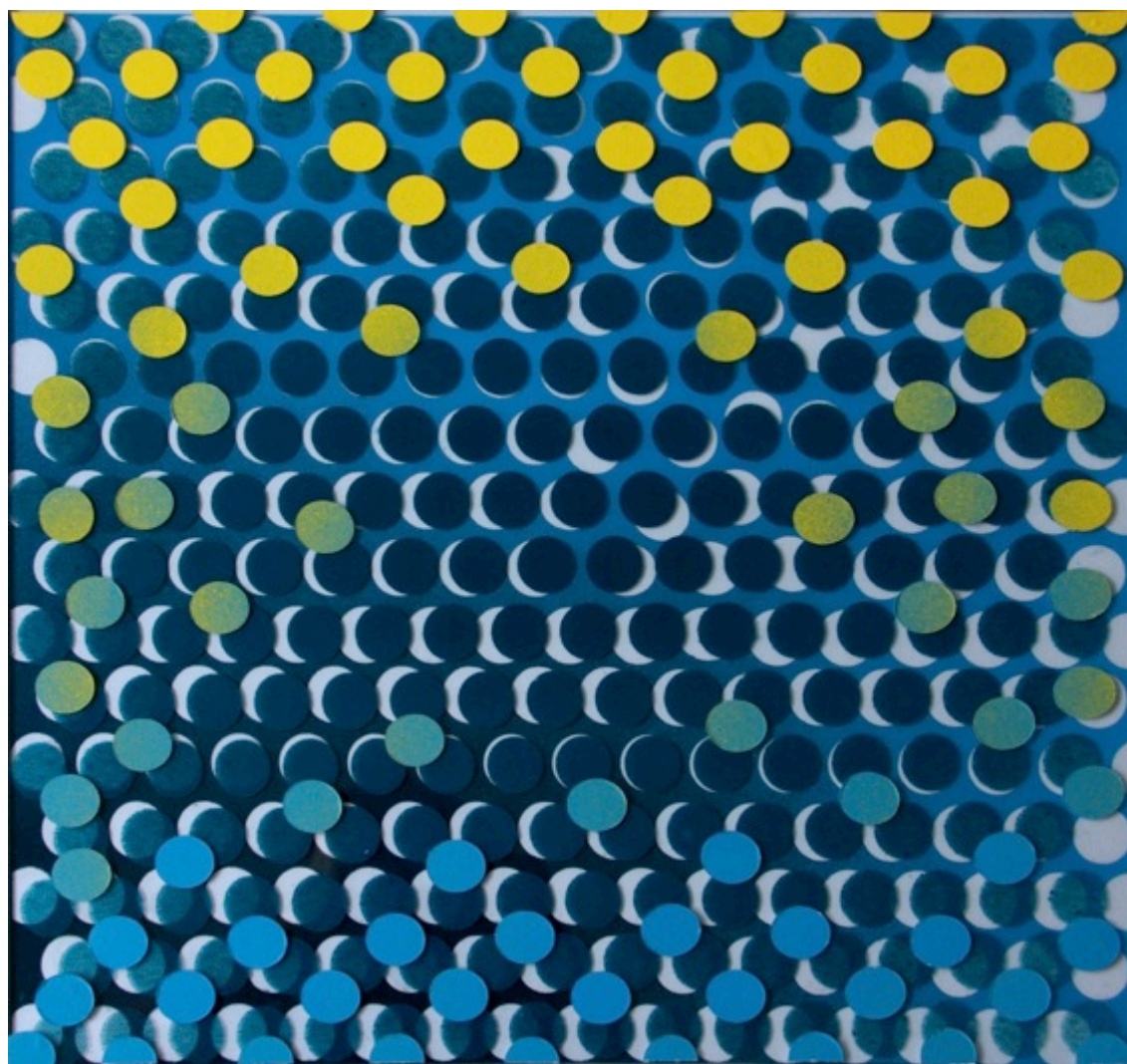
Zarówno badania w sferze teoretycznej, jak i praca artystyczna uświadomiły mi nowe możliwości i zrodziły nowe koncepcje obrazów. Myślę, że temat podjęty przeze mnie jest uniwersalny i ponadczasowy. Będzie wciąż aktualny, inspirujący do dalszych poszukiwań i działań twórczych nie tylko dla mnie.

Powstałe cykle prac, stanowią wymierny wydźwięk przeprowadzanych badań i analiz.

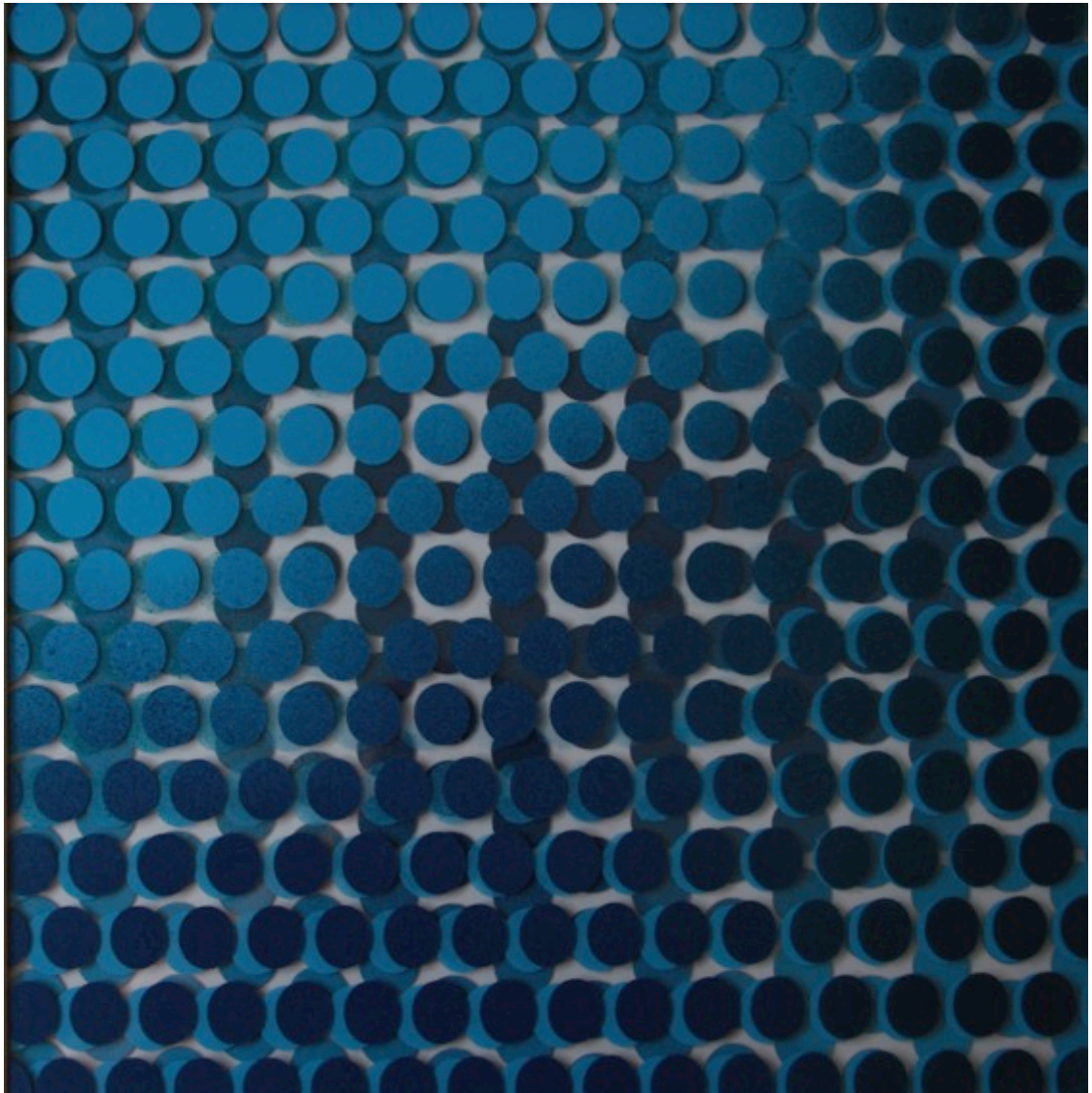
Ilustracje – część III

Kolekcja obrazów:

Przestrzeń i ruch w obrazie w kontekście wartości i interakcji koloru



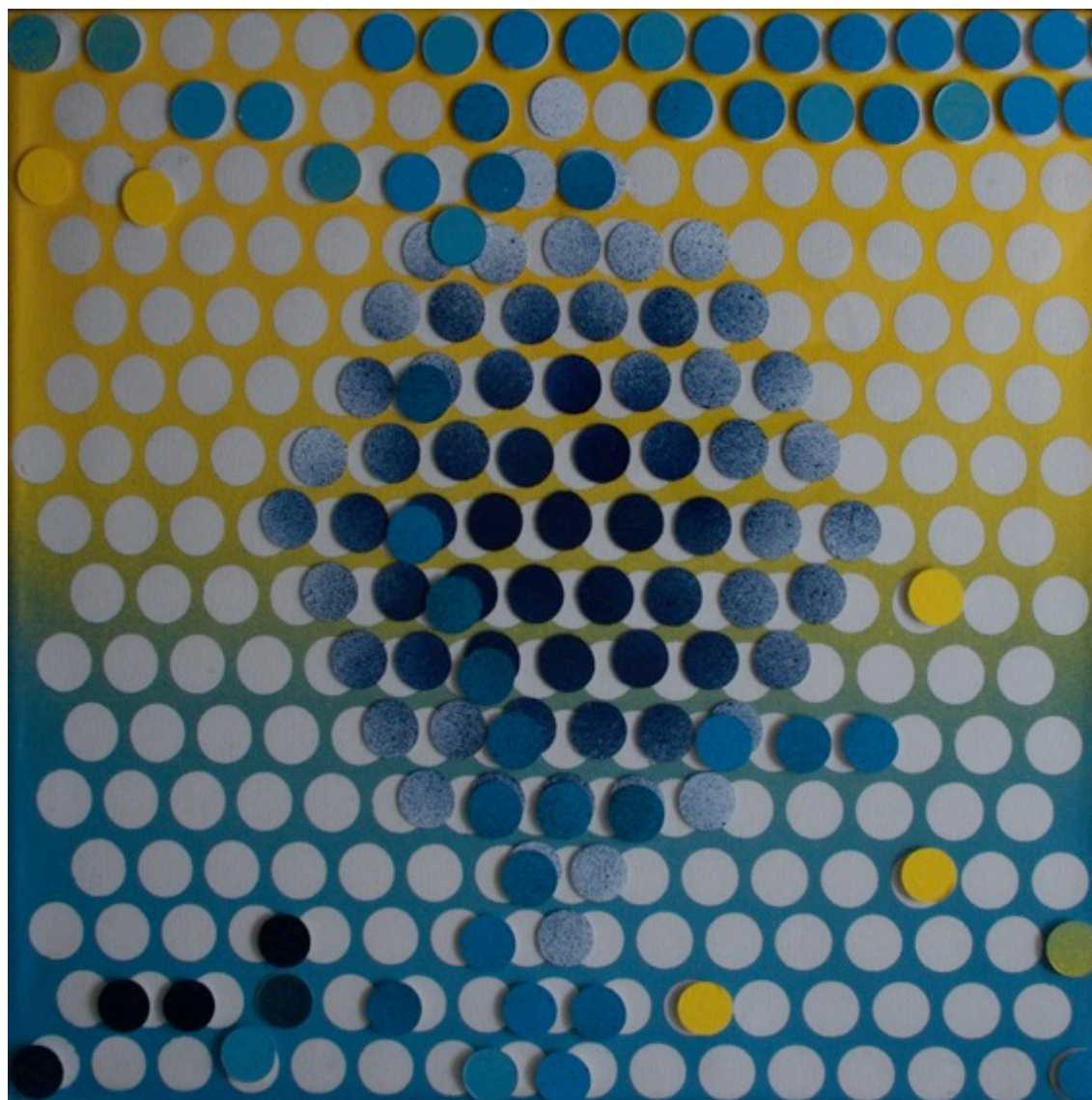
Il. 4.1. Kompozycja I z cyklu Wewnętrzny rytm, 40 x 40 cm, technika własna: pleksi, akryl



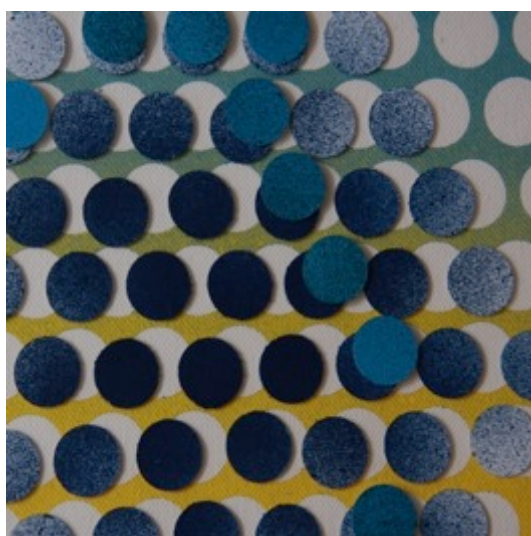
II. 4.2. Kompozycja II z cyklu Wewnętrzny rytm, 40 cm x 40 cm, technika własna: pleksi, akryl



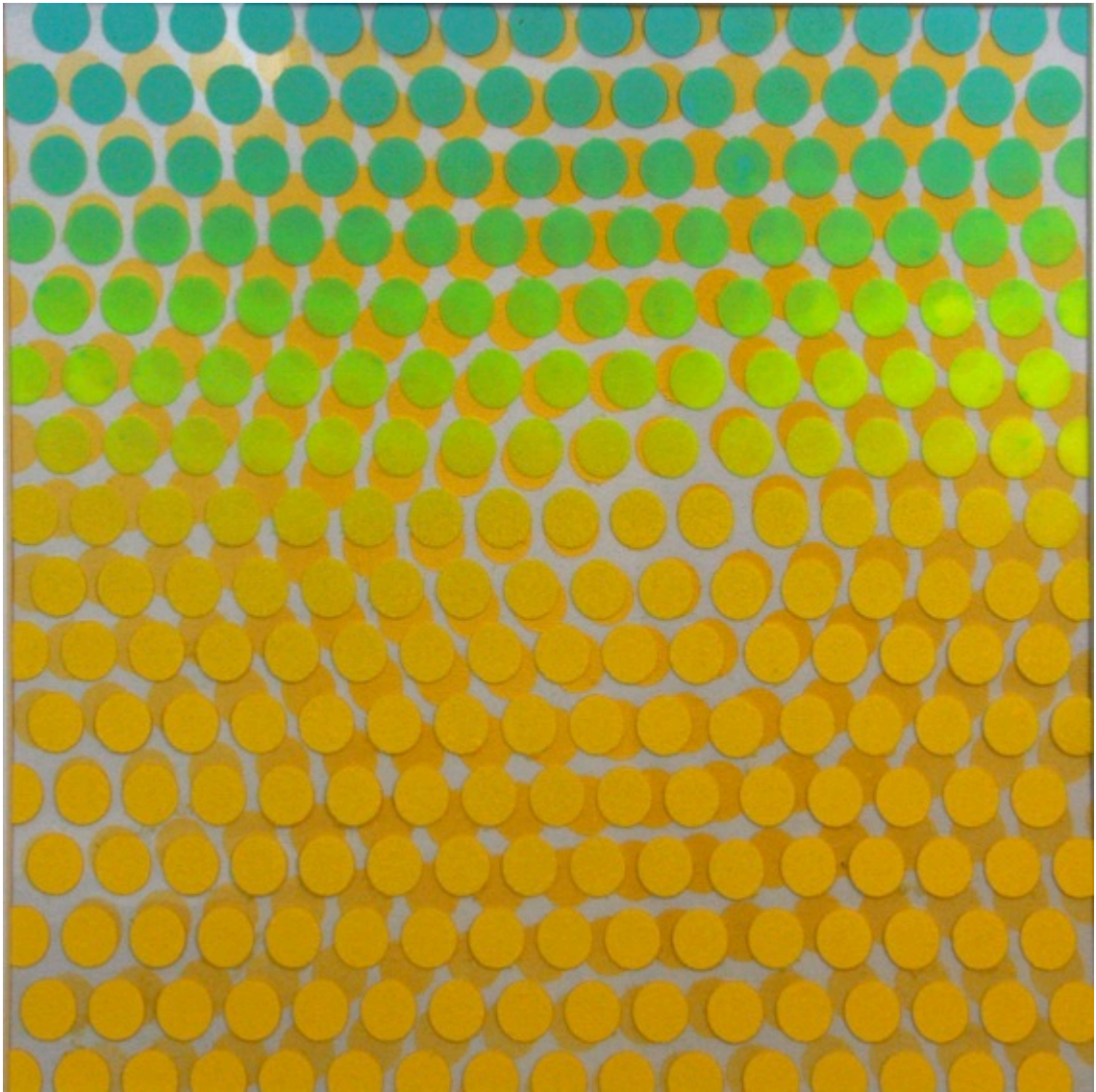
II. 4.3. Kompozycja II z cyklu Wewnętrzny rytm, fragment



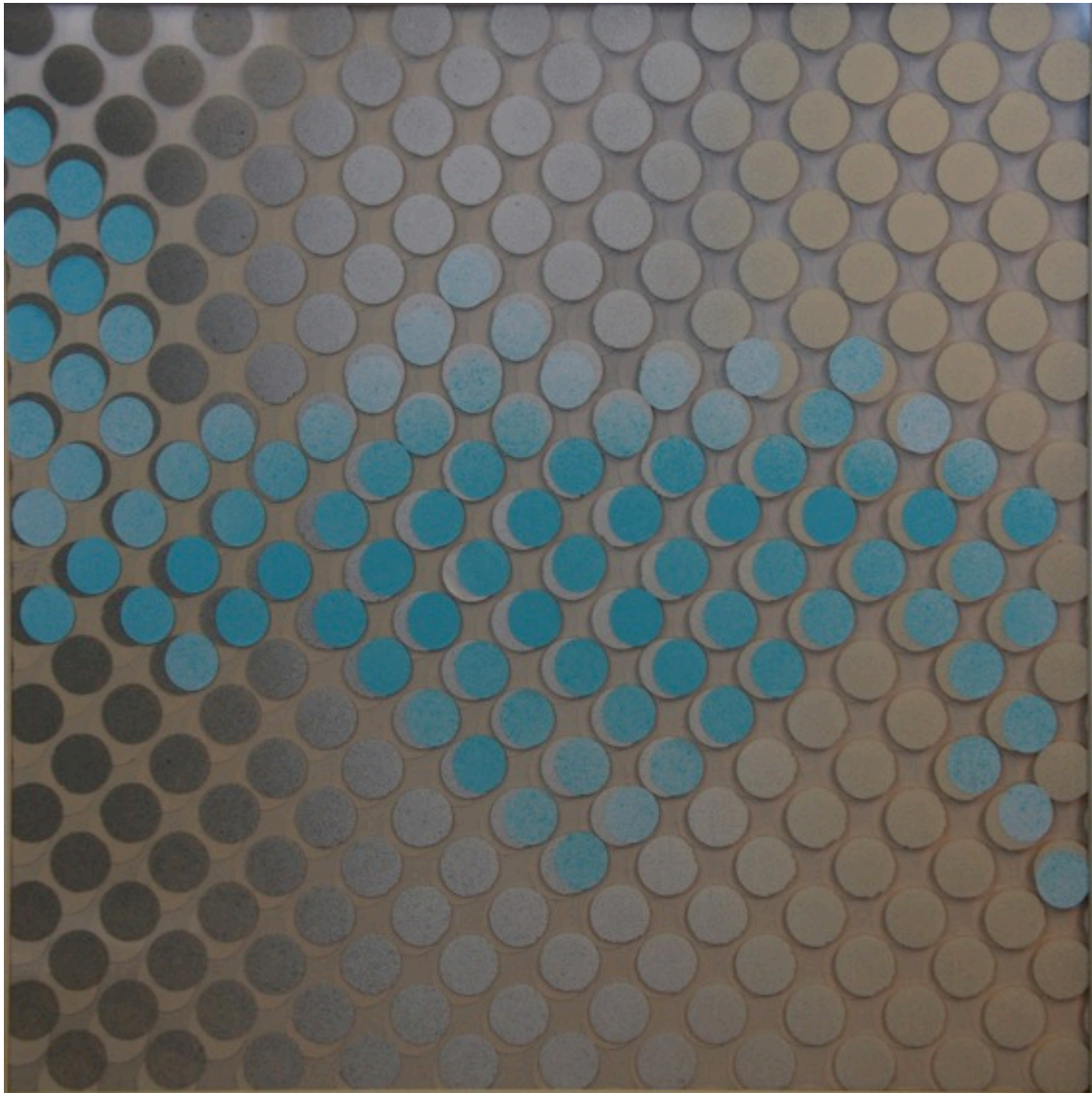
Il. 4.4. Kompozycja III z cyklu Wewnętrzny rytm, 40 x 40 cm, technika własna: pleksi, akryl



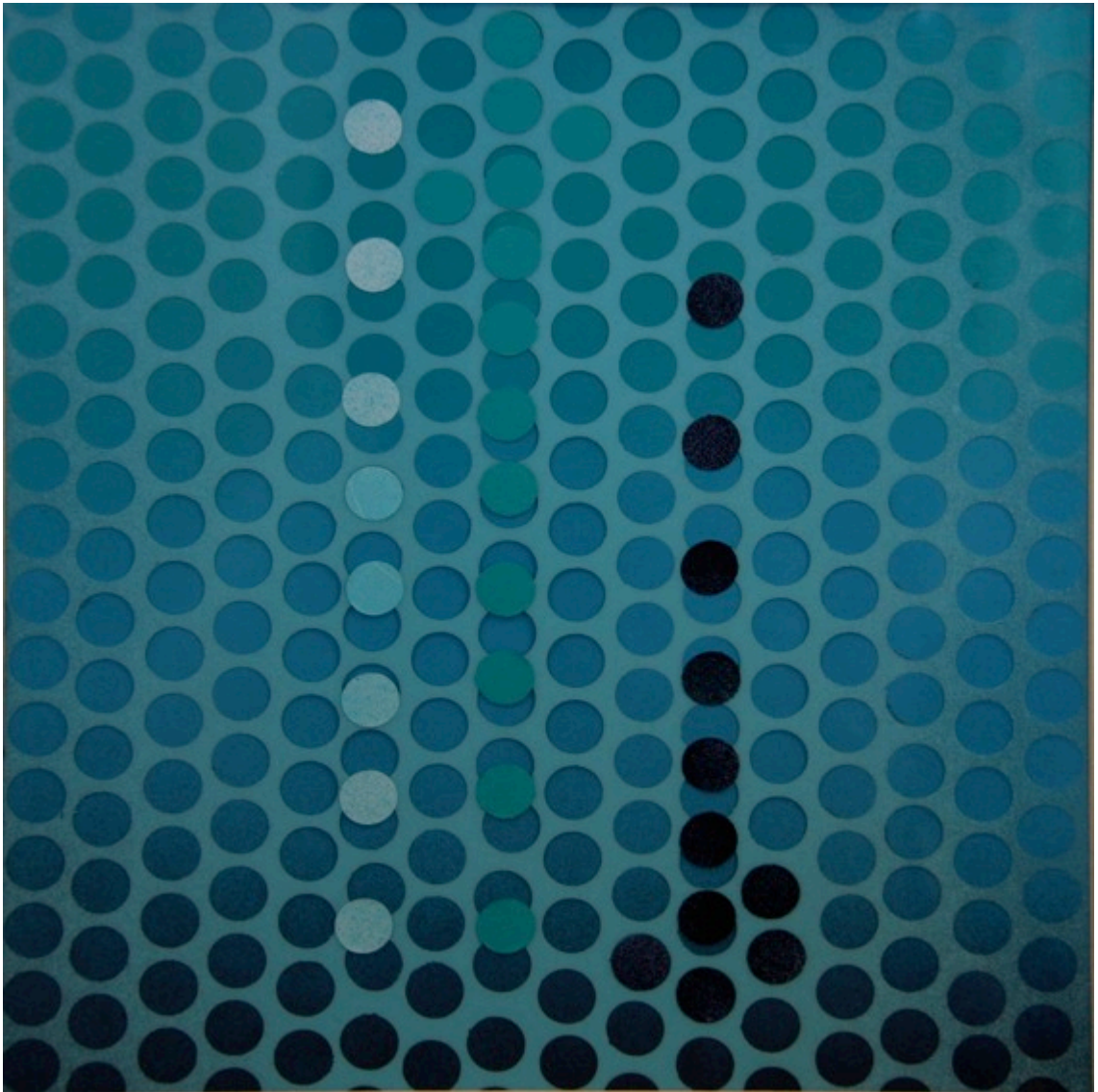
Il. 4.5. Kompozycja III z cyklu Wewnętrzny rytm, fragment



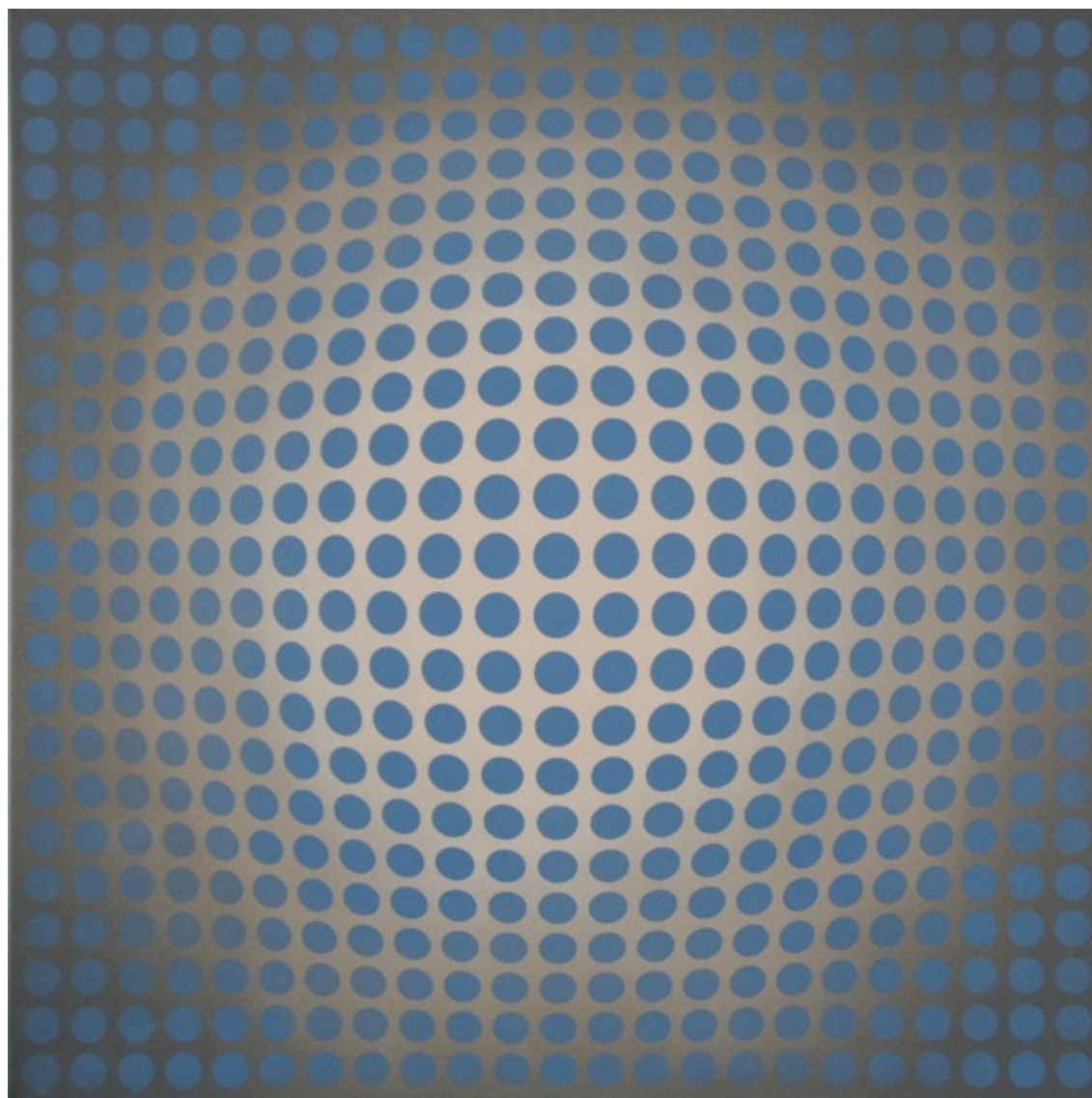
Il. 4.6. Kompozycja VI z cyklu Wewnętrzny rytm, 40 x 40 cm, technika własna: pleksi, akryl



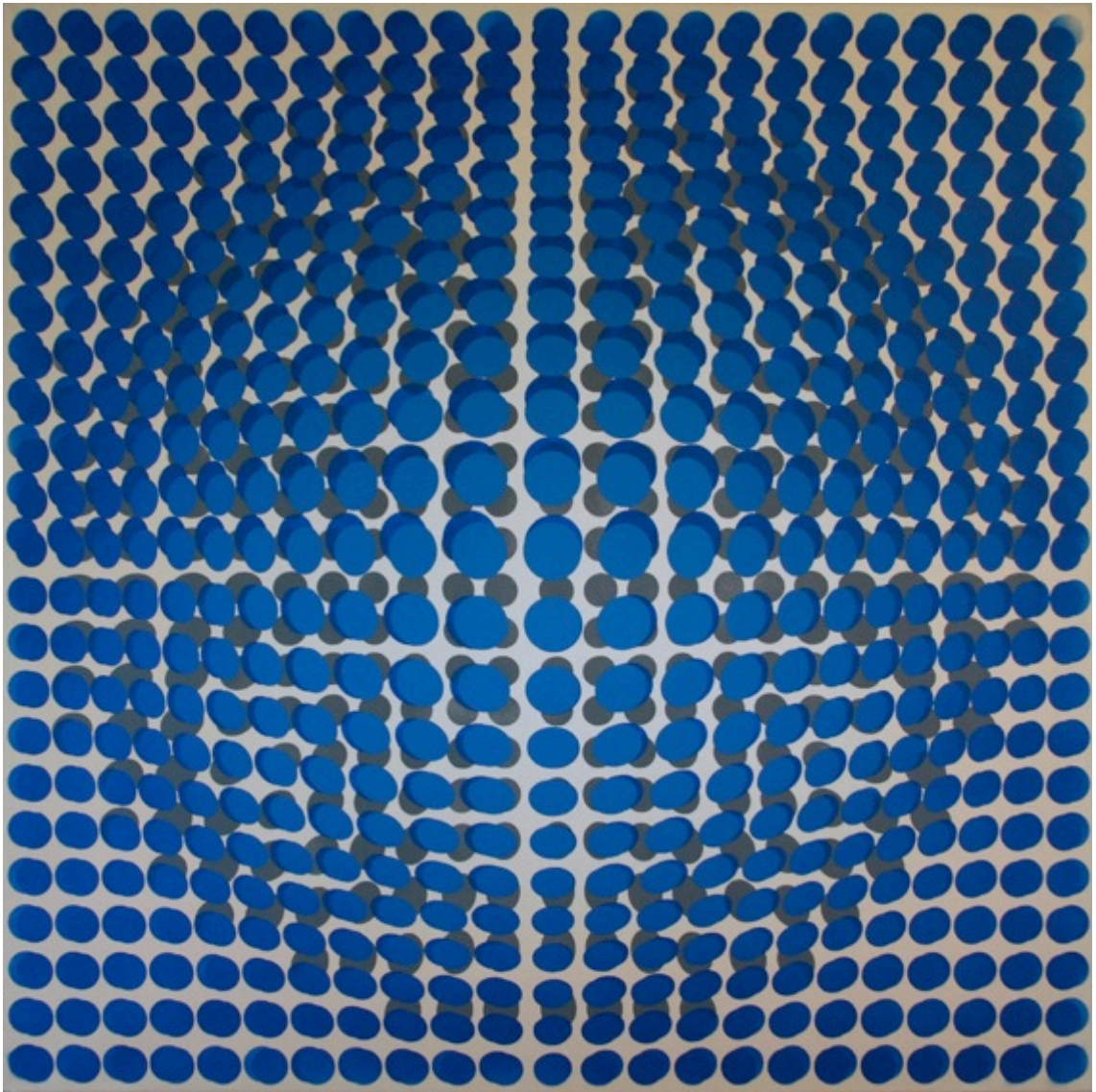
II. 4.7. Kompozycja V z cyklu Wewnętrzny rytm, 40 x 40 cm, technika własna: pleksi, akryl



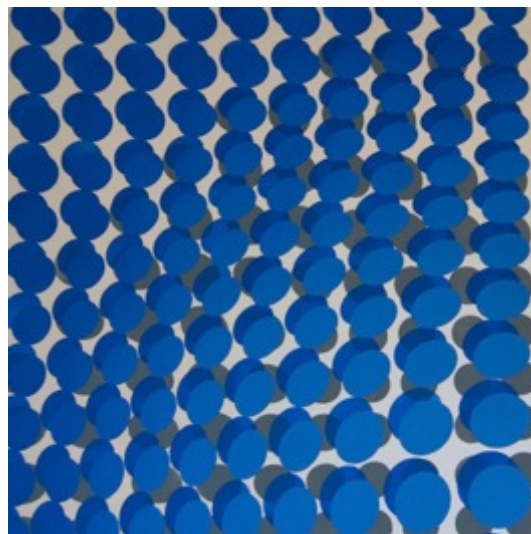
Il. 4.8. Kompozycja VI z cyklu Wewnętrzny rytm, 40 x 40 cm, technika własna: pleksi, akryl



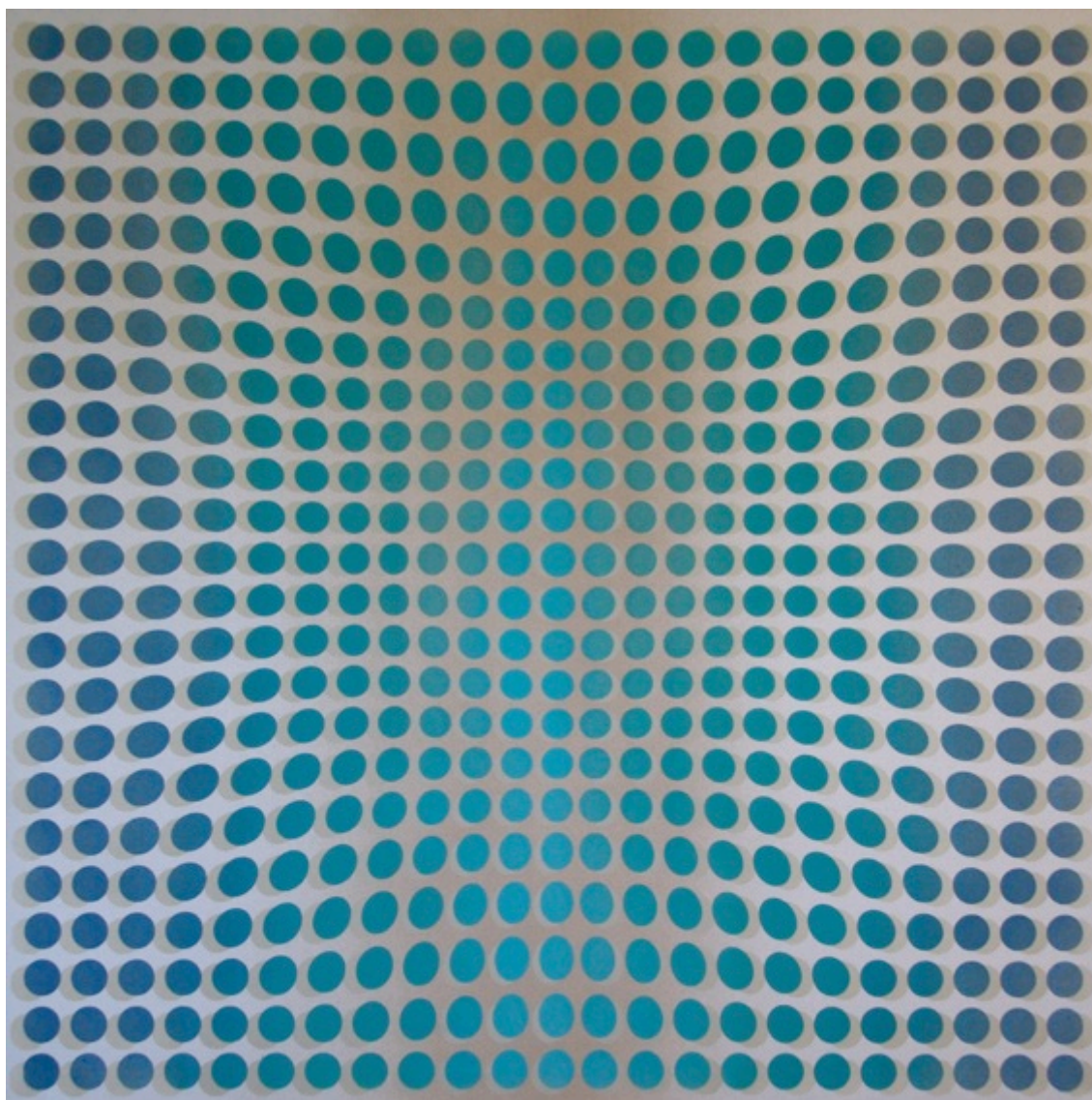
II. 4.9. Kompozycja I z cyklu Tętno, 100 x 100 cm, akryl na płótnie



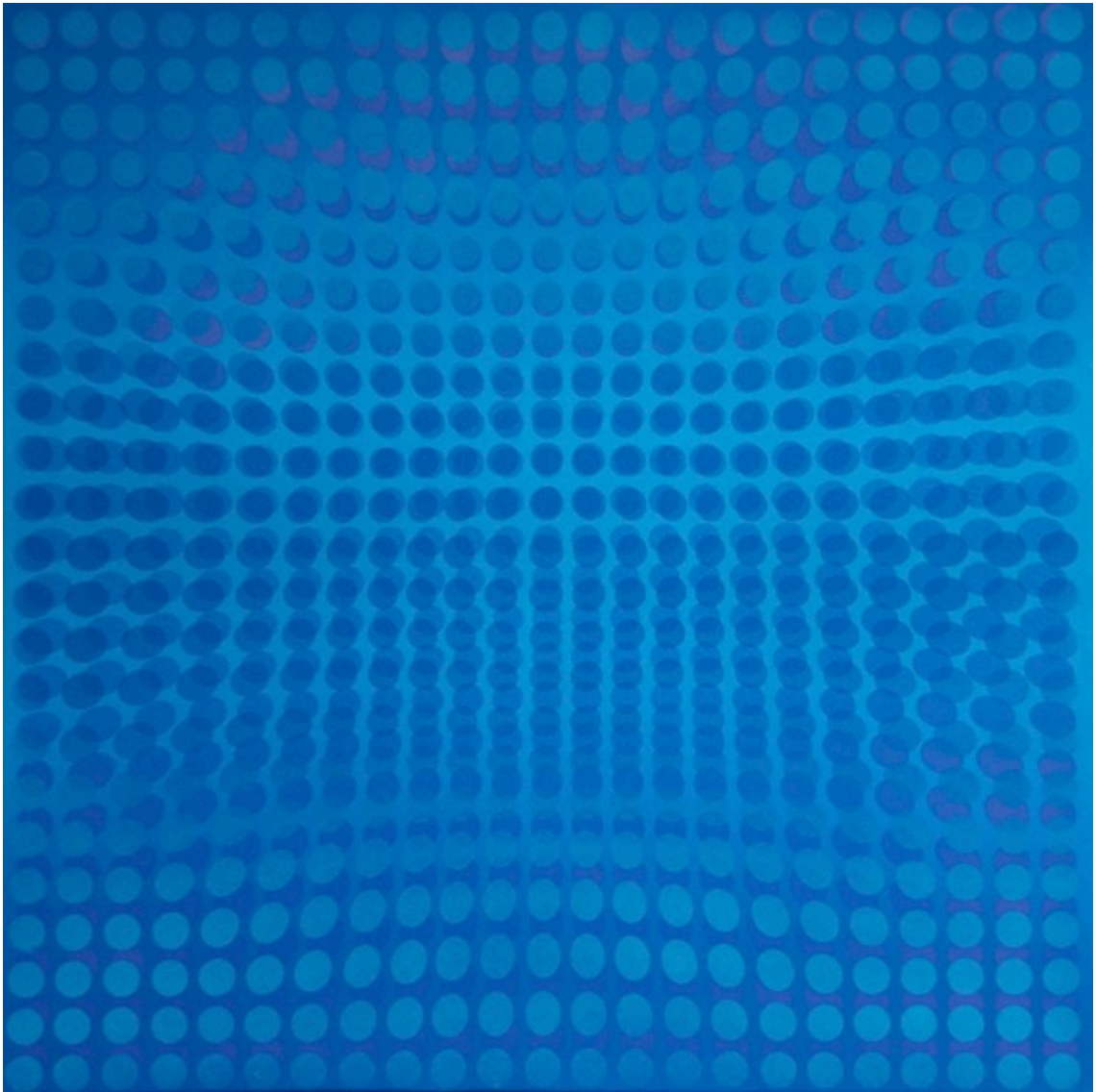
II. 4.10. Kompozycja II z cyklu Tętno, 100 x 100 cm, akryl na płótnie



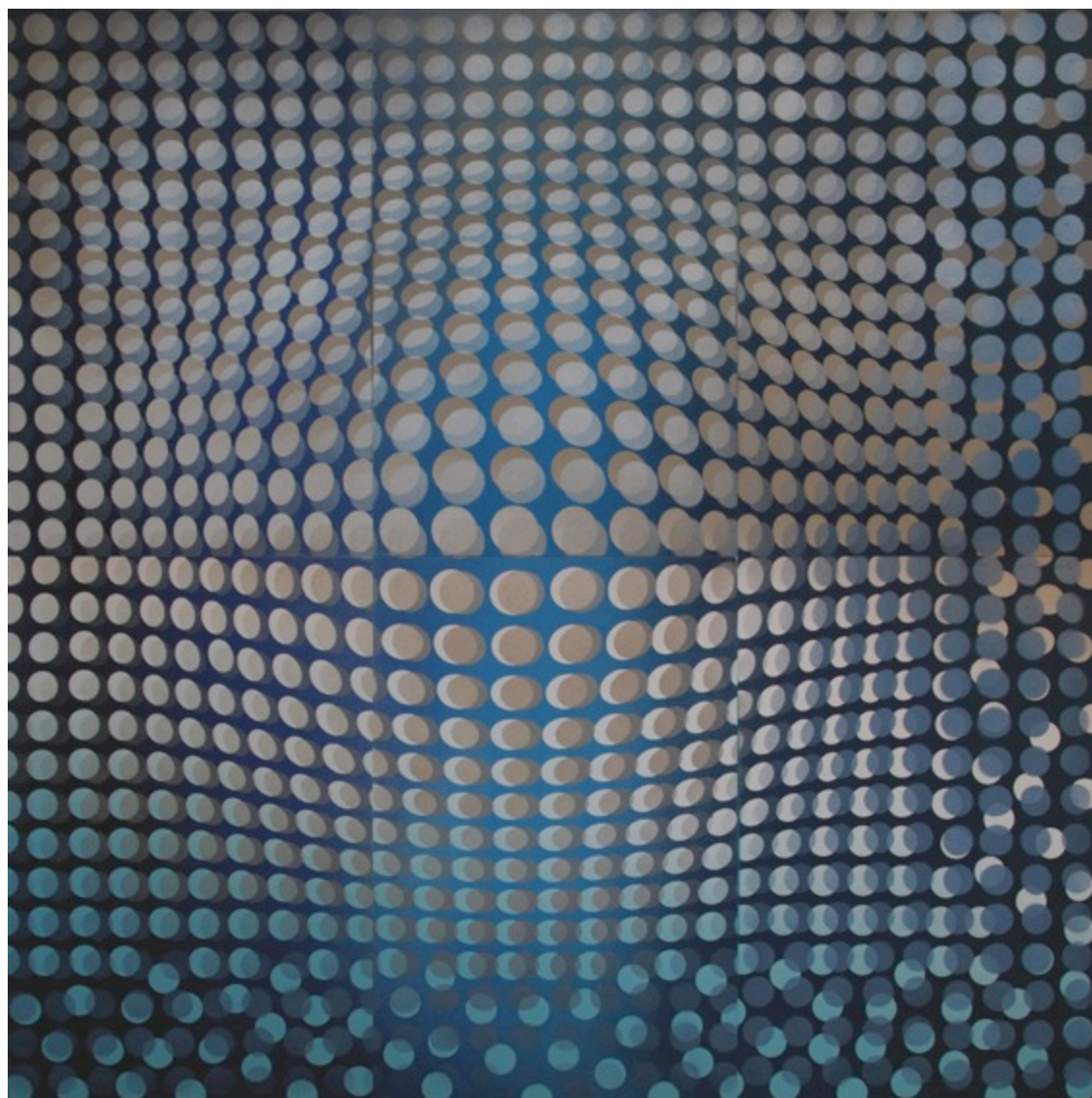
II. 4.11. Kompozycja II z cyklu Tętno, fragment



II. 4.12. Kompozycja III z cyklu Tętno, 100 x 100 cm, akryl na płótnie



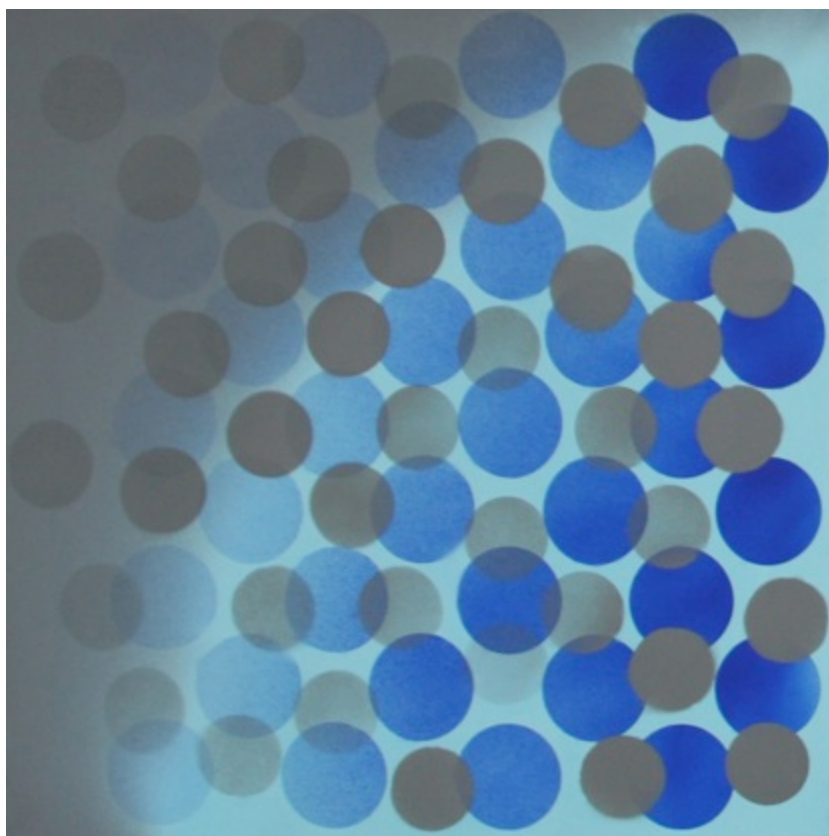
Il. 4.13. Kompozycja IV z cyklu Tętno, 100 x 100 cm, akryl na płótnie



II. 4.14. Naruszony konsonans, 120 x 120 cm, akryl na płótnie



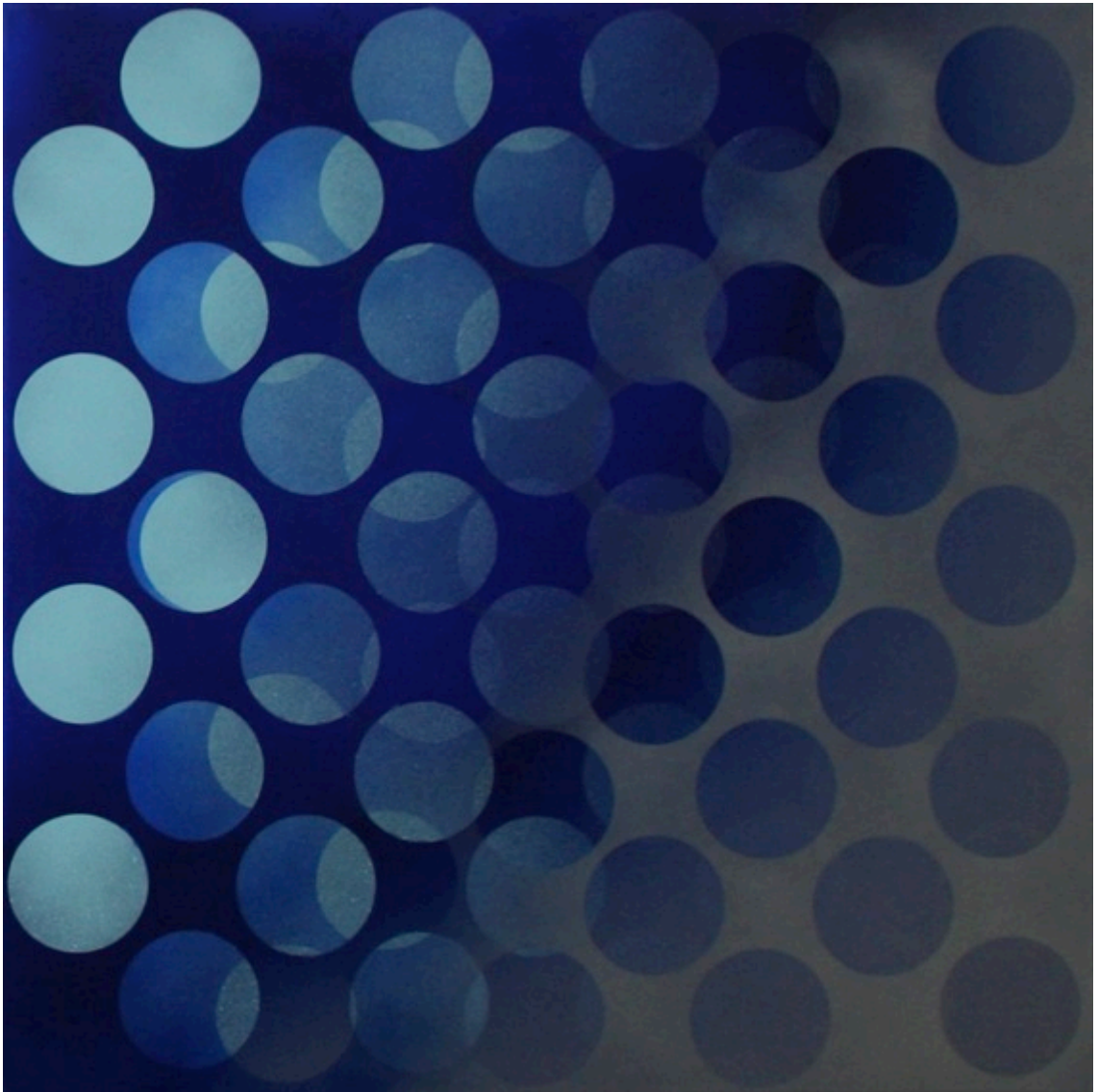
II. 4.15. Pomiędzy, 70 x 210 cm, akryl na płótnie



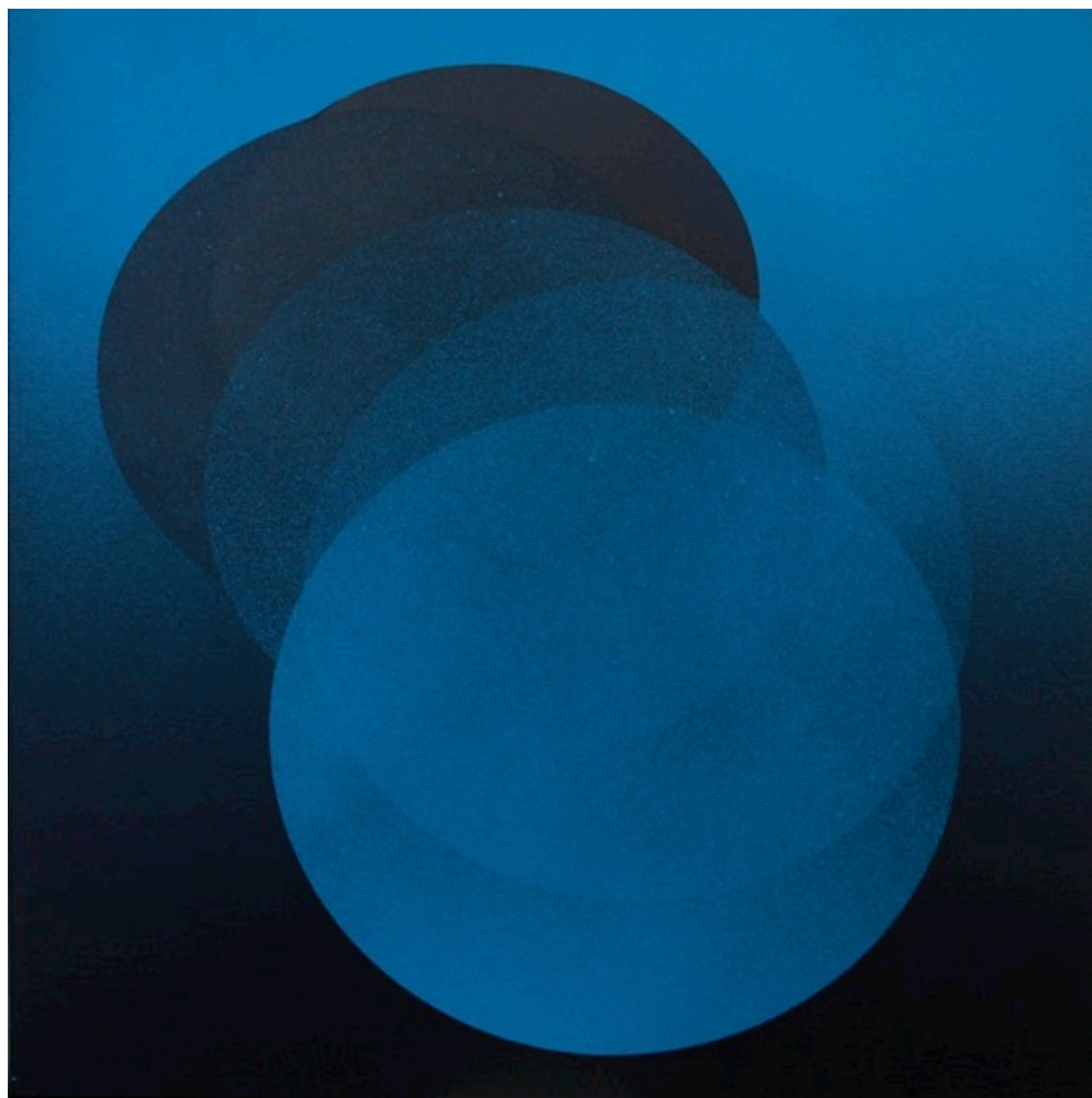
II. 4.16. Pomiędzy, część lewa, 70 x 70 cm, akryl na płótnie



Il. 4.17. Pomiędzy, część środkowa, 70 x 70 cm, akryl na płótnie



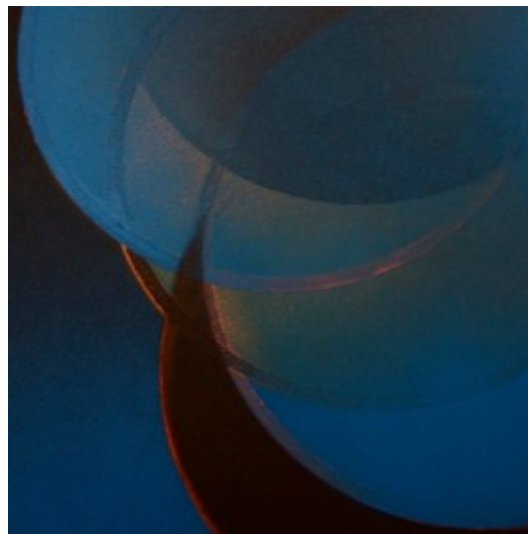
II. 4.18. Pomiędzy, część prawa, 70 x 70 cm, akryl na płótnie



Il. 4.19. Transformacja I, 50 x 50 cm, akryl na płótnie



Il. 4.20. Transformacja II, 50 x 50 cm, akryl na płótnie



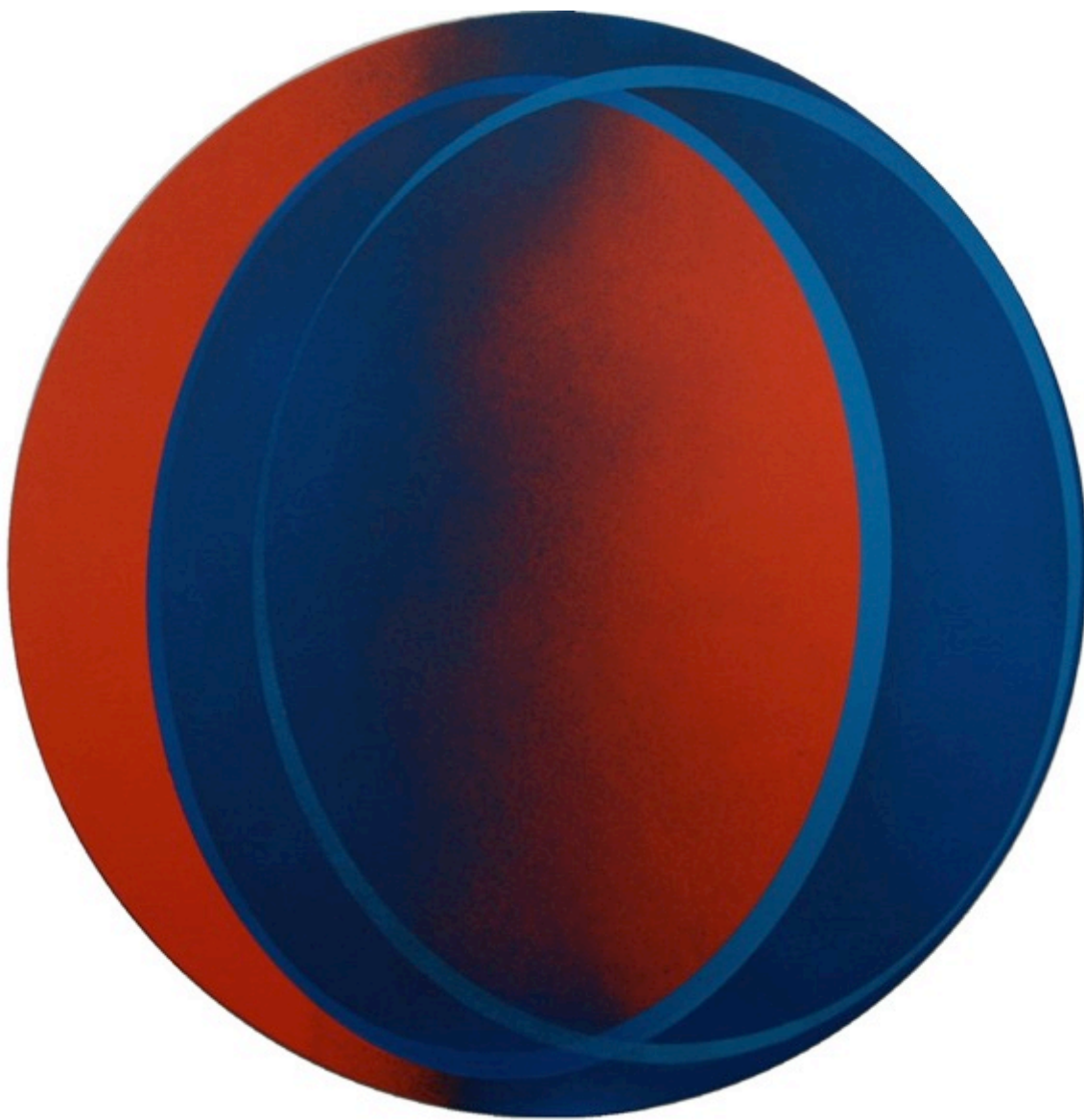
Il. 4.21. Transformacja II, fragment



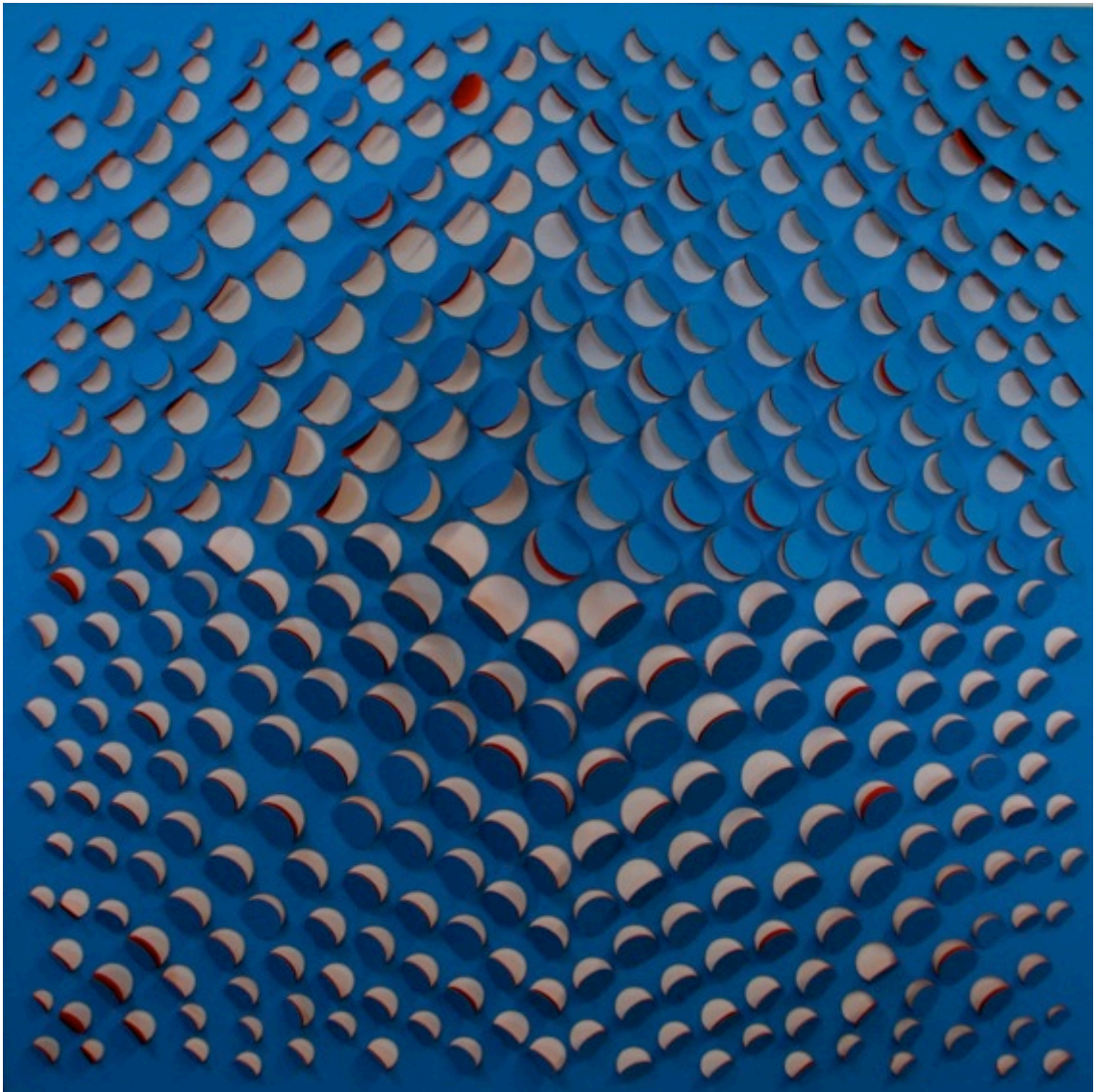
II. 4.22. Dominacja I, średnica 50 cm, akryl na płótnie



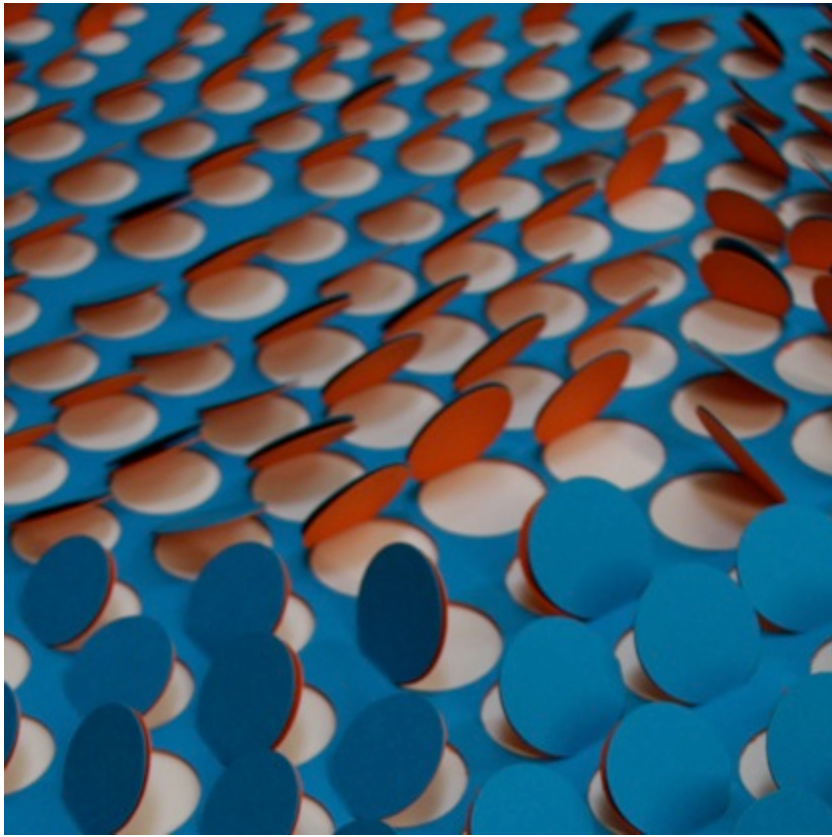
II. 4.23. Dominacja II, średnica 50 cm, akryl na płótnie



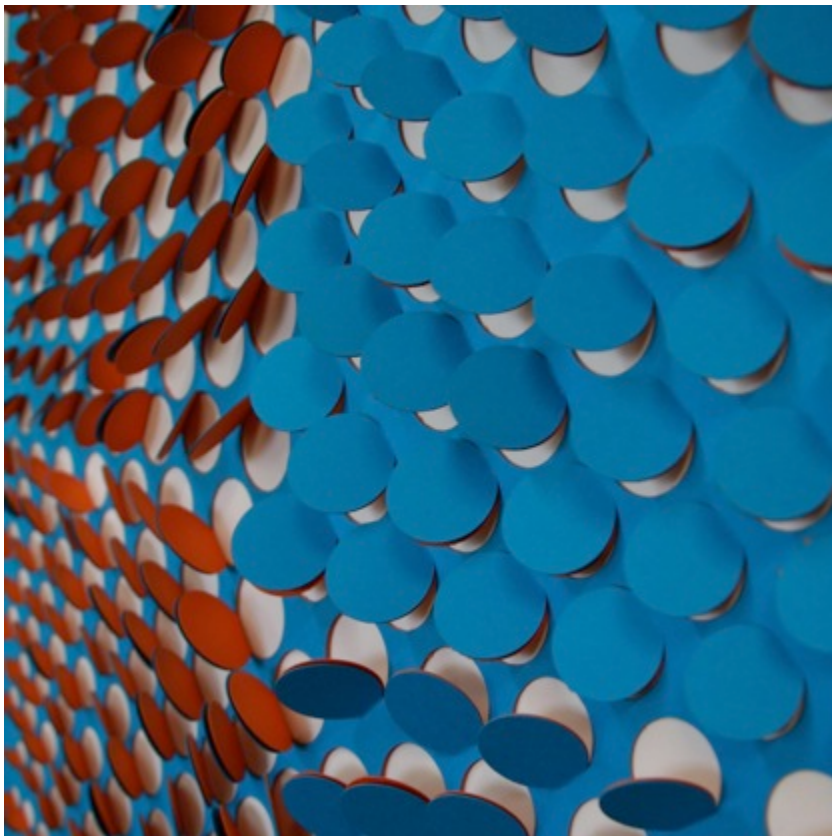
II. 4.24. Dominacja III, średnica 50 cm, akryl na płótnie



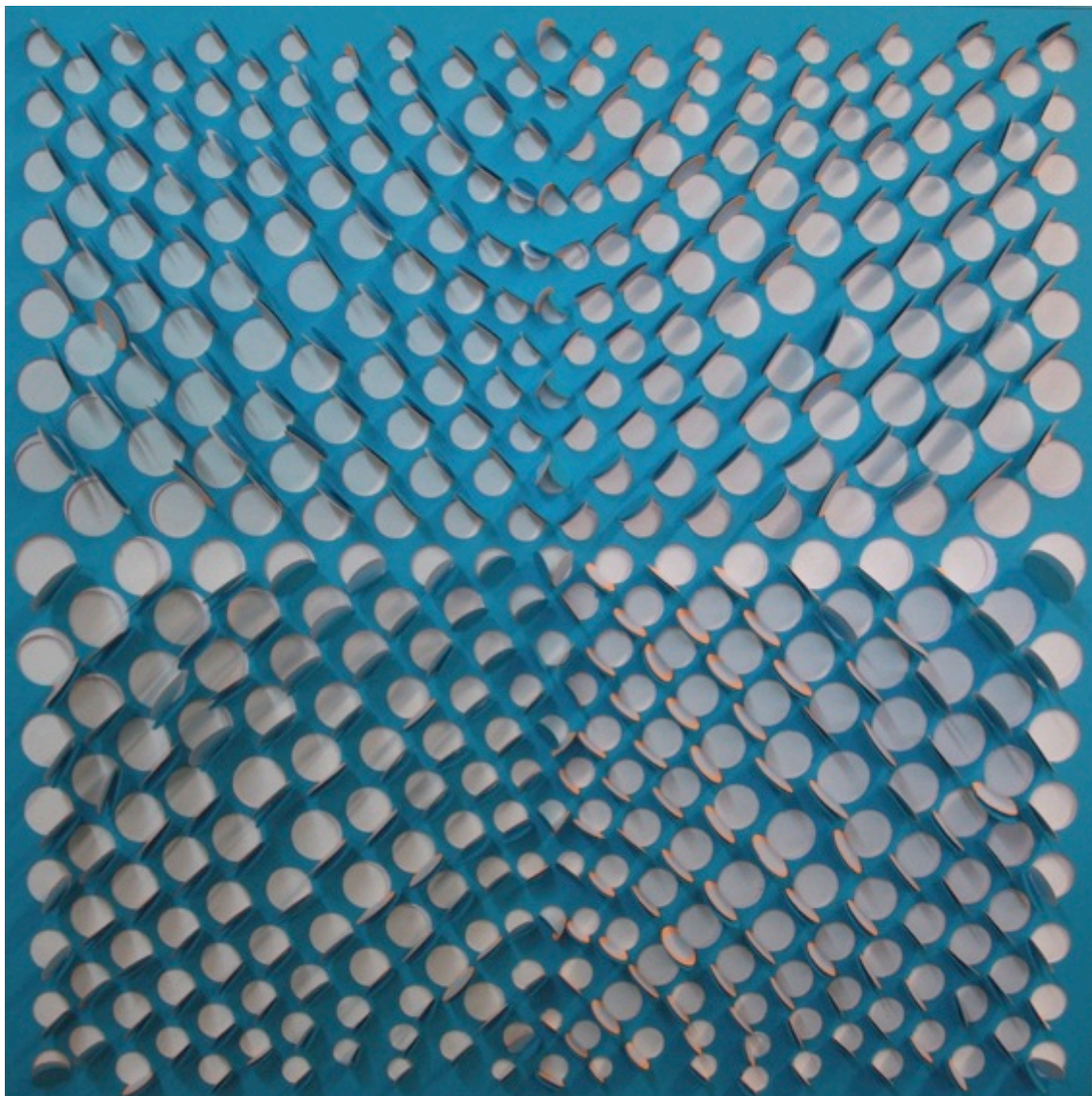
II. 4.25. Constans niestałości I, 60 x 60 cm, papier



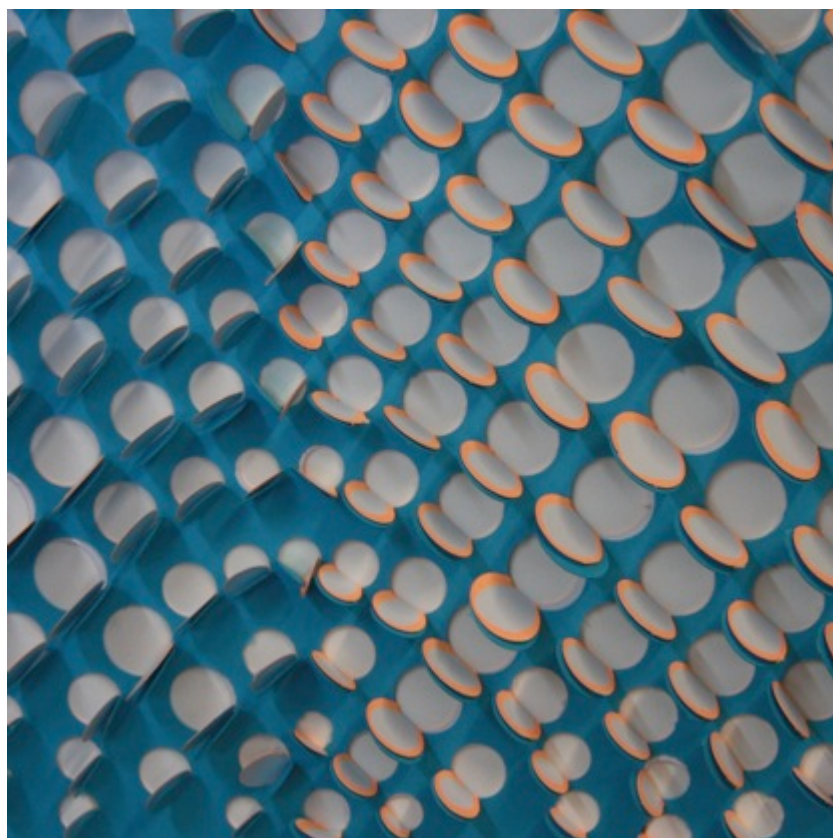
Il. 4.26. Constans niestałości I, fragment 1.



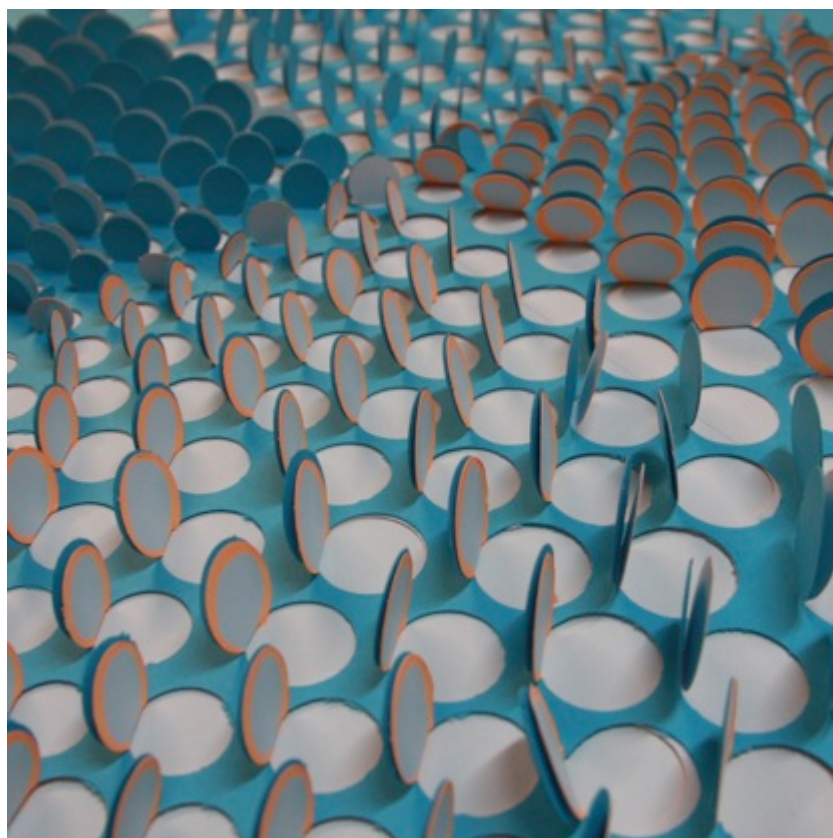
Il. 4.27. Constans niestałości I, fragment 2.



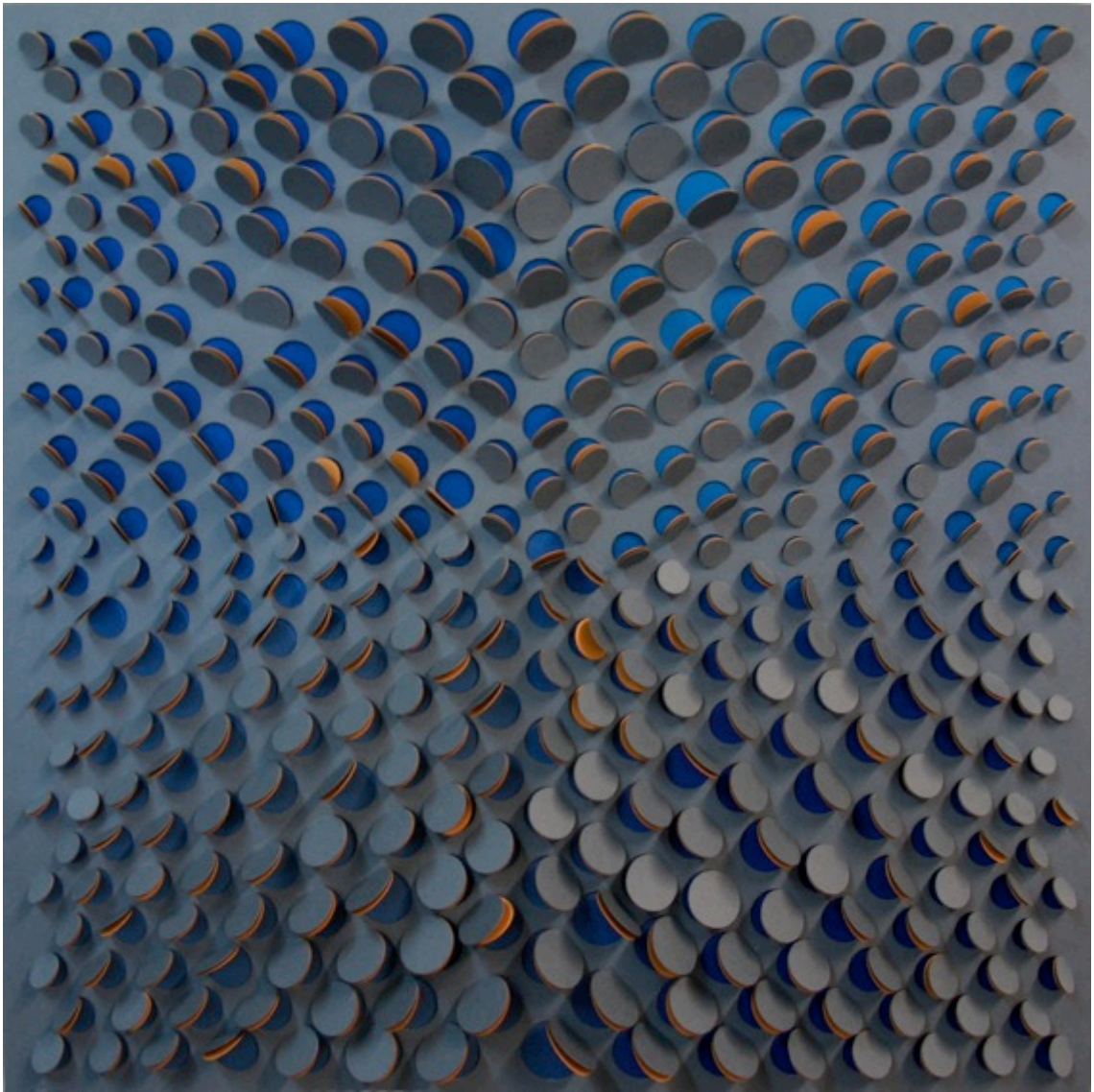
II. 4.28. Constans niestałości II, 60 x 60 cm, papier



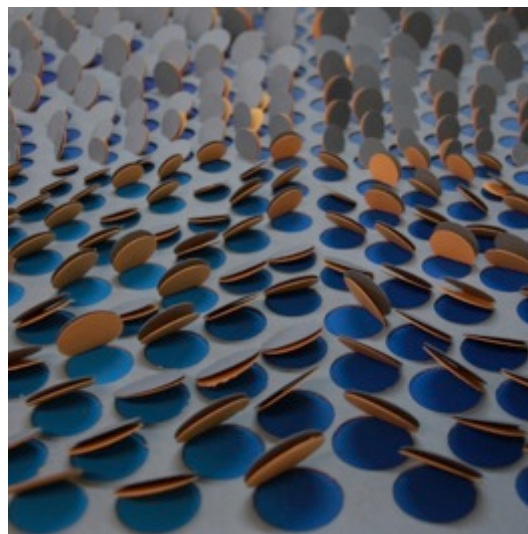
II. 4.29. Constans niestałości II, fragment 1.



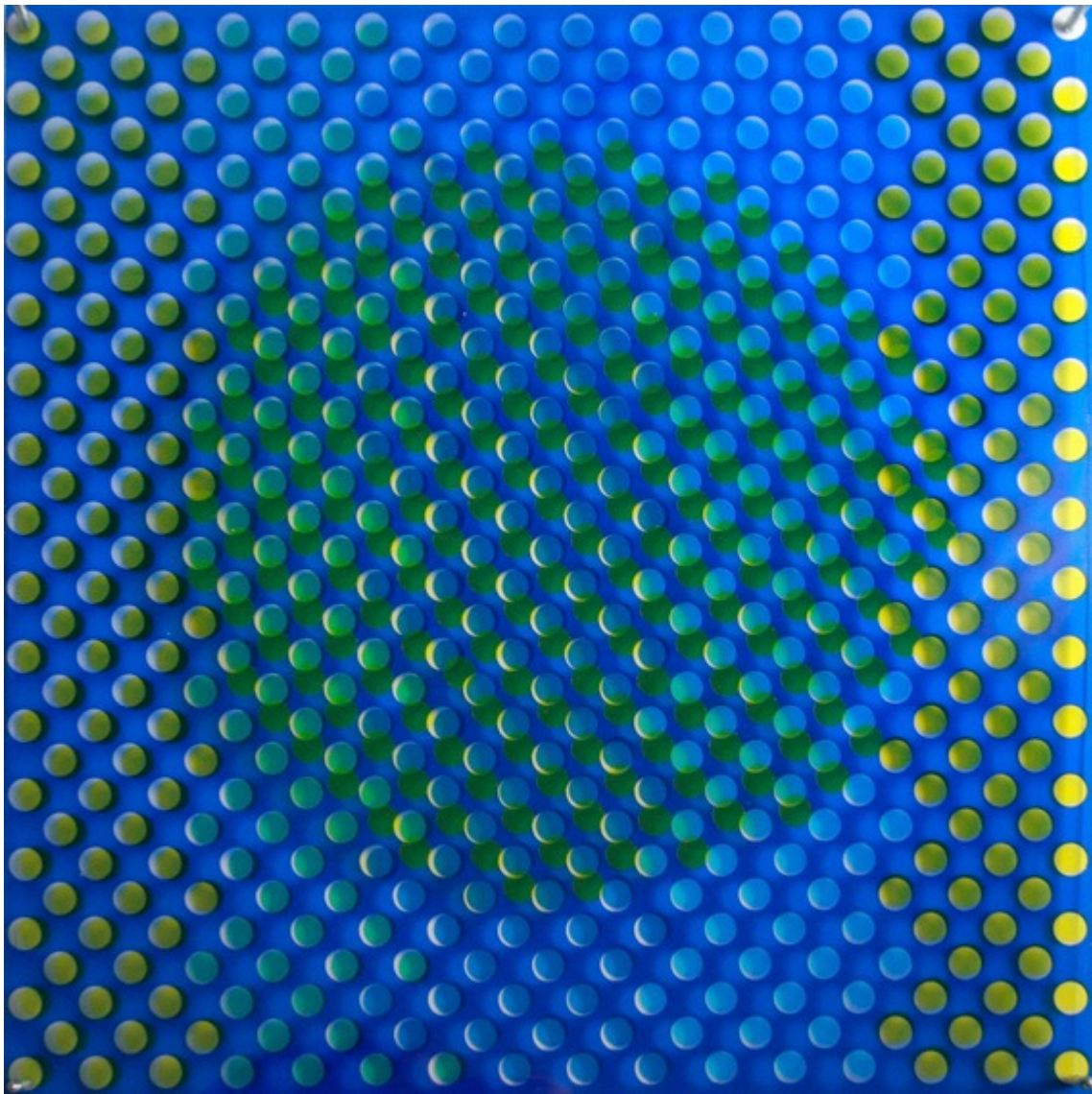
II. 4.30. Constans niestałości II, fragment 2.



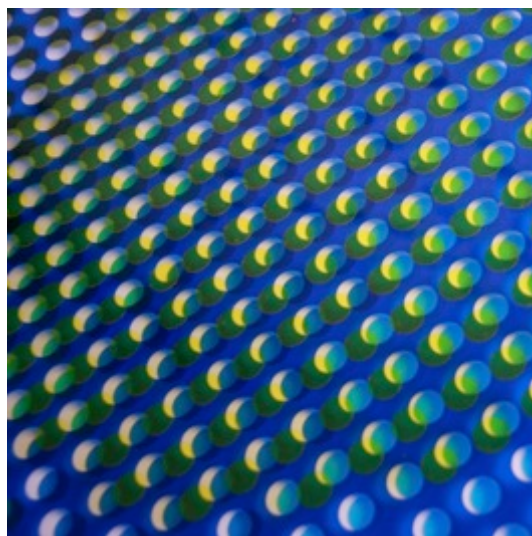
Il. 4.31. Constans niestałości III, 60 x 60 cm, papier



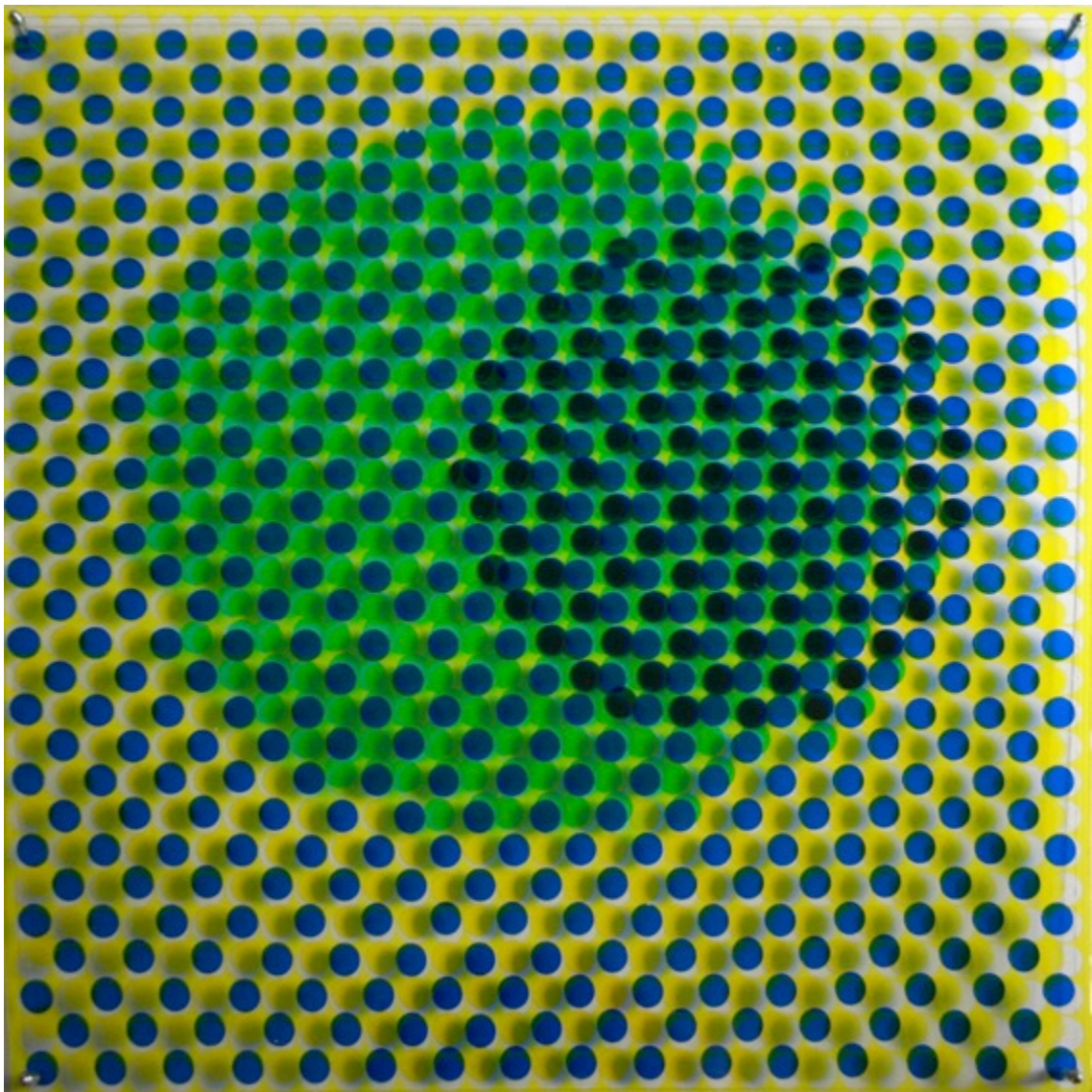
Il. 4.32. Constans niestałości III, fragment



Il. 4.33. Kompozycja I z cyklu Panchromatyki, 50 x 50 cm, technika własna: pleksi, folia witrażowa



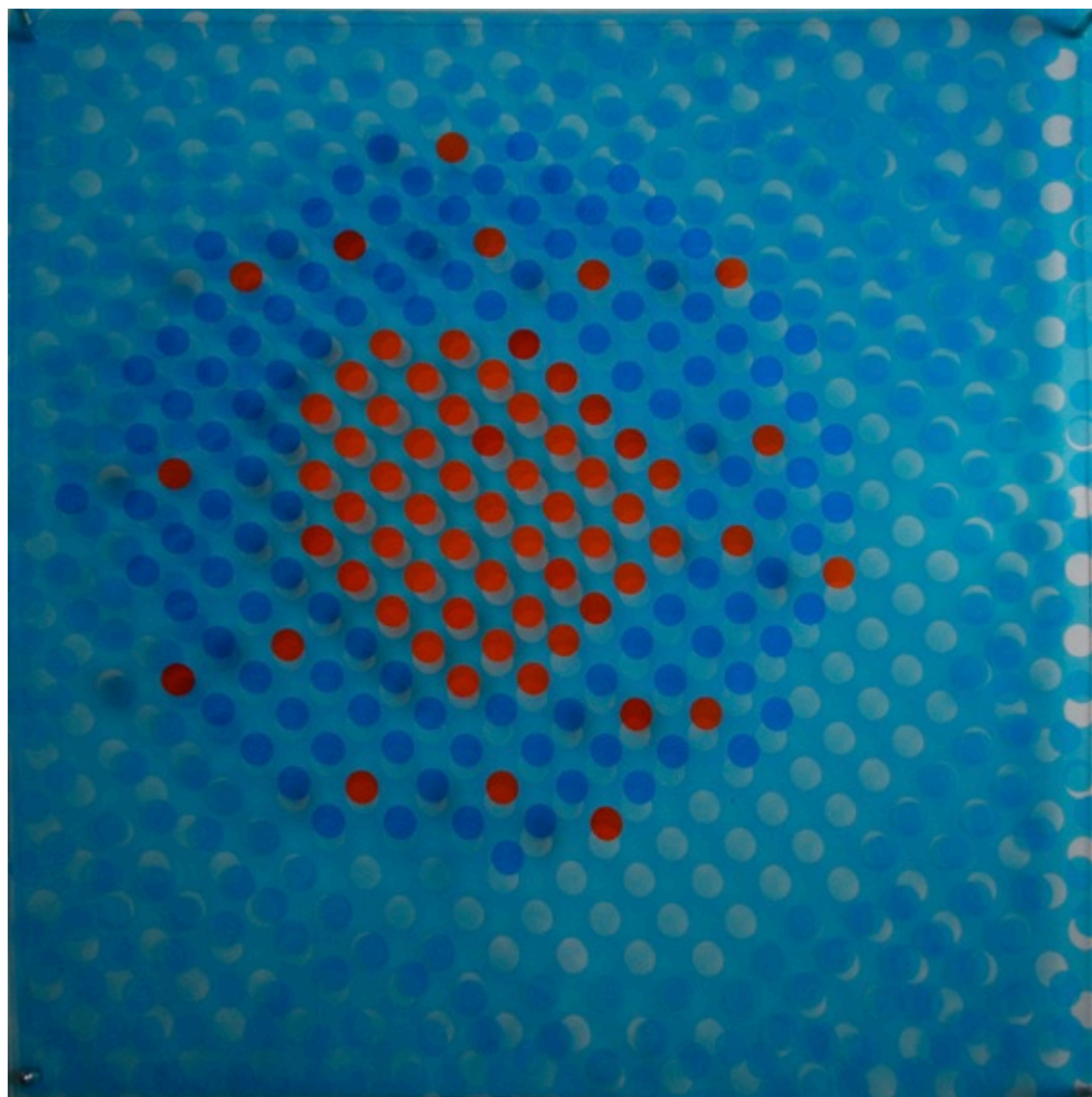
Il. 4.34. Kompozycja I z cyklu Panchromatyki, fragment



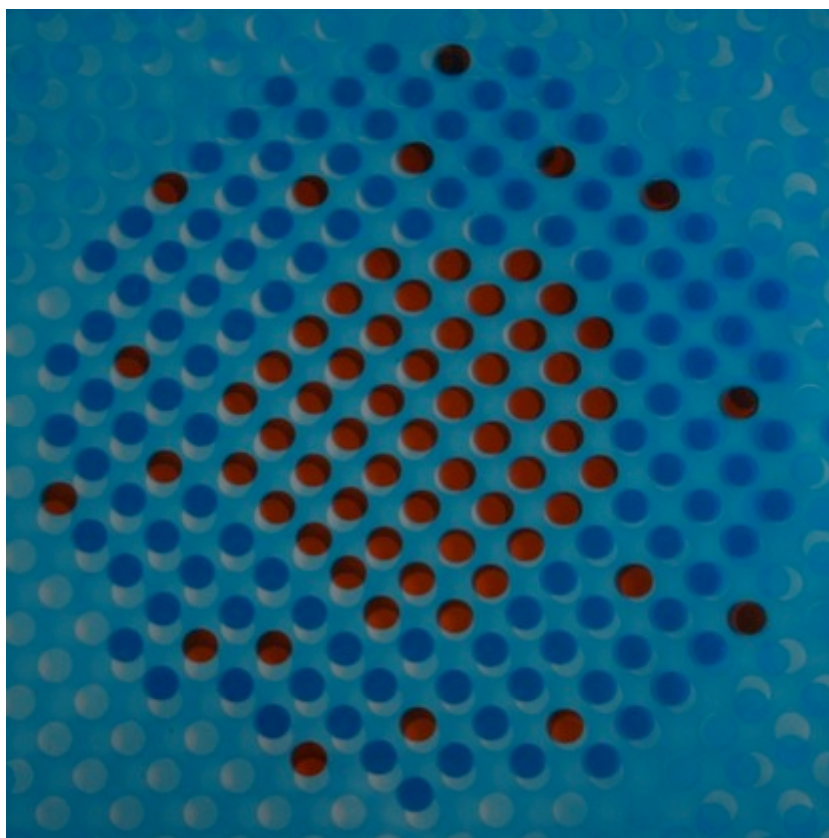
II. 4.35. Kompozycja II z cyklu Panchromatyki, 50 x 50 cm, technika własna: pleksi, folia witrażowa



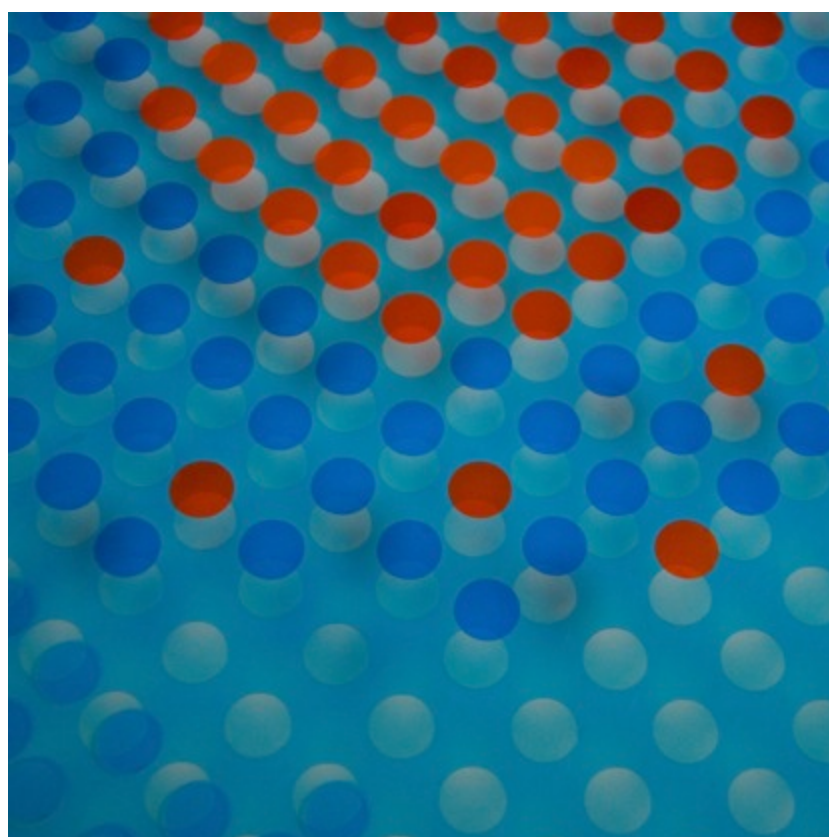
II. 4.36. Kompozycja II z cyklu Panchromatyki, fragment



II. 4.37. Kompozycja III z cyklu Panchromatyki, 50 x 50 cm, technika własna: pleksi, folia witrażowa



II. 4.38. Kompozycja III z cyklu Panchromatyki, fragment 1.



II. 4.39. Kompozycja III z cyklu Panchromatyki, fragment 2.

Bibliografia:

1. Albers Josef, *Interaction of Color*, Yale University Press, New Haven and London 2013.
2. Albers Josef, *Glass, Color, and Light*, Guggenheim Museum Publications 1994.
3. Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa: Psychologia twórczego oka*, przeł. Jolanta Mach, Oficyna, Łódź 2014.
4. Gage John, *Kolor i znaczenie*, przeł. Joanna Holzman, Anna Żakiewicz, TAIWPN Universitas, Kraków 2010.
5. Gage John, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. Joanna Holzman, TAIWPN Universitas, Kraków 2008.
6. Hornung David, *Kolor. Kurs dla artystów i projektantów*, przeł. Maja Bard, TAIWPN Universitas, Kraków 2009.
7. Itten Johannes, *The Art of Color*, translated by Ernst van Haagen, Van Nostra Reinhold Company, New York 1973.
8. Itten Johannes, *Sztuka barwy*, przeł. Sława Lisiecka, d2d.pl, Kraków 2015.
9. Kandinsky Wassily, *O duchowości w sztuce*, ze wstępem Maxa Billa, przeł. Stanisław Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996.
10. Loher Hans, *The Erik, Magia M.C. Eschera*, Taschen GmbH, 2009.
11. Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991.
12. Rzepińska Maria, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław 1983.
13. Smolińska Marta, *Julian Stańczak*, Muza, Warszawa 2014.
14. Smolińska Marta, *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.
15. Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
16. Witwicki Władysław, *O widzeniu przedmiotów*, Budownictwo i Architektura, Warszawa 1954.
17. Zausznica Adam, *Nauka o barwie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959.

Czasopisma

1. Wielcy malarze, Paul Gauguin, nr 3, Eaglemoss Polska, 2004.
2. Wielcy malarze, Georges Seurat, nr 11, Eaglemoss Polska, 2004.

3. Forbes Life, „Sztuka op –art.: spektakl dla oka, M. Bolka,” Polska, 2013.
4. Forbes Life, „Gra złudzeń Richarda Anuszkiewicza”, M. Bolka,” Polska, 2015.

Strony internetowe:

1. <http://life.forbes.pl/sztuka-op-art-spektakl-dla-oka>
2. <http://www.albersfoundation.org>
3. <http://historiasztuki.com.pl>
4. <http://www.cruz-diez.com>
5. <http://fangormagorie.pl>
6. <http://culture.pl/pl/tworca/wojciech-fangor>
7. <http://www.vasarely.com>

Spis ilustracji:

Ilustracje – część I.

Sposoby przedstawienia przestrzeni w przeszłości: rodzaje perspektyw.

- 1.1. Masaccio i Brunelleschi, „Trójca Święta”, ok. 1425 r.
źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Filippo_Brunelleschi
- 1.2. Leonardo da Vinci, “The Virgin of the Rocks”, ok. 1491–1508,
źródło: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/leonardo-da-vinci-the-virgin-of-the-rocks>
- 1.3. Paul Cézanne, „Góra Świętej Wiktorii”, około 1886 r.
źródło: <http://historia-s-z-t-u-k-i.blogspot.com/2011/08/perspektywa-i-gebia.html>
- 1.4. Maurits Cornelis Escher, “Autoportret w kulistym zwierciadle”, 1935 r, źródło: Loher Hans, The Erik, *Magia M.C. Eschera*, Taschen GmbH, 2009.

Ilustracje – część II.

Przedstawienie przełomowych teorii i badań poświęconych problemowi koloru.

- 2.1. Rozszczepienie światła białego wg. Newtona, źródło: <http://brasil.cel.agh.edu.pl>
- 2.2. Układ kolorów w poglądowej wersji tarczy Newtona,
źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Tarcza_Newtona
- 2.3. Koło kolorów RYB Newtona/Le Blona z 1725 r.

- źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Tarcza_Newtona
- 2.4. Koło kolorów Goethego z 1810 r., źródło: <http://historiasztuki.com.pl>
 - 2.5. Model Michela Eugene Chevreula, źródło: <http://historiasztuki.com.pl>
 - 2.6. Addytywne mieszanie barw, źródło <http://www.swiatlo.tak.pl>
 - 2.7. Graficzne przedstawienie długości fal, źródło: <http://historiasztuki.com.pl>
 - 2.8. Spektrum barw, źródło: Hornung David, *Kolor. Kurs dla artystów i projektantów*, przeł. Maja Bard, TAIWPN Universitas, Kraków 2009.
 - 2.9. Przykłady barw od czerwonej do fioletowej, źródło: Hornung David, *Kolor. Kurs dla artystów i projektantów*, przeł. Maja Bard, TAIWPN Universitas, Kraków 2009.
 - 2.10. Przykłady kolorów o różnej jasności i tej samej barwie, źródło: Hornung David, *Kolor. Kurs dla artystów i projektantów*, przeł. Maja Bard, TAIWPN Universitas, Kraków 2009.
 - 2.11. Przykłady kolorów o różnym nasyceniu i tej samej barwie i jasności, źródło: Hornung David, *Kolor. Kurs dla artystów i projektantów*, przeł. Maja Bard, TAIWPN Universitas, Kraków 2009.
 - 2.12. Kontinuum nasycenia, źródło: Hornung David, *Kolor. Kurs dla artystów i projektantów*, przeł. Maja Bard, TAIWPN Universitas, Kraków 2009.
 - 2.13. Historyczne modele kolorów, źródło: <http://historiasztuki.com.pl>
 - 2.14. Model przestrzeni Munsella, źródło: <http://historiasztuki.com.pl>
 - 2.15. Georges Seurat, „Wejście do portu Honfleur”, 1886 r.,
źródło: Wielcy malarze, *Georges Seurat*, nr 11, Eaglemoss Polska, 2004.
 - 2.16. Louis Hayet, „Martwa natura”, brak daty powstania,
źródło: https://it.wikipedia.org/wiki/Louis_Hayet
 - 2.17. Paul Gauguin, „Tahitańskie kobiety na plaży”, 1891 r.,
źródło: Wielcy malarze, *Paul Gauguin*, nr 3, Eaglemoss Polska, 2004.
 - 2.18. Wassily Kandiański, „Kompozycja VIII”, 1923 r., źródło: <http://fakty.interia.pl/swiat>
 - 2.19. Johanes Itten, „Spirala”, około 1916 r., źródło: <http://bauhaus-online.de>
 - 2.20. Josef Albers, seria „Homage to Square”, rozpoczęta w 1949 r.,
źródło: <http://www.albersfoundation.org>
 - 2.21. Morgan Russell, „Cosmic Synchrony”, 1914 r.
źródło: <http://www.wikiart.org/en/morgan-russell>
 - 2.22. Robert Delaunay, „Symultaniczne okna na miasto”, 1912 r. ,
źródło: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Orfizm>,
 - 2.23. Robert Delaunay, „W hołdzie Blériotowi”, 1914 r.,
źródło: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Orfizm>
 - 2.24. Victor Vasarely, „Vega 222”, 1967–1970 r.,, źródło <http://www.vasarely.com>
 - 2.25. Wojciech Fangor, „M75”, 1968 r., źródło: <http://culture.pl/pl/tworca/wojciech-fangor>

Ilustracje – część III.

Kolekcja obrazów: Przestrzeń i ruch w obrazie w kontekście wartości i interakcji koloru

- 4.1. Kompozycja I z cyklu Wewnętrzny rytm, 40 x 40 cm, technika własna: pleksi, akryl.
- 4.2. Kompozycja II z cyklu Wewnętrzny rytm, 40 x 40 cm, technika własna: pleksi, akryl.
- 4.3. Kompozycja II z cyklu Wewnętrzny rytm, fragment.
- 4.4. Kompozycja III z cyklu Wewnętrzny rytm, 40 x 40 cm, technika własna: pleksi, akryl.
- 4.5. Kompozycja III z cyklu Wewnętrzny rytm, fragment.
- 4.6. Kompozycja IV z cyklu Wewnętrzny rytm, 40 x 40 cm, technika własna: pleksi, akryl.
- 4.7. Kompozycja V z cyklu Wewnętrzny rytm, 40 x 40 cm, technika własna: pleksi, akryl.
- 4.8. Kompozycja VI z cyklu Wewnętrzny rytm, 40 x 40 cm, technika własna: pleksi, akryl.
- 4.9. Kompozycja I z cyklu Tętno, 100 x 100 cm, akryl na płótnie.
- 4.10. Kompozycja II z cyklu Tętno, 100 x 100 cm, akryl na płótnie.
- 4.11. Kompozycja II z cyklu Tętno, fragment.
- 4.12. Kompozycja III z cyklu Tętno, 100 x 100 cm, akryl na płótnie.
- 4.13. Kompozycja IV z cyklu Tętno, 100 x 100 cm, akryl na płótnie.
- 4.14. Naruszony konsonans, 120 x 120 cm, akryl na płótnie.
- 4.15. Pomiędzy, 70 x 210 cm, akryl na płótnie.
- 4.16. Pomiędzy, część lewa, 70 x 70 cm, akryl na płótnie.
- 4.17. Pomiędzy, część środkowa, 70 x 70 cm, akryl na płótnie.
- 4.18. Pomiędzy, część prawa, 70 x 70 cm, akryl na płótnie.
- 4.19. Transformacja I, 50 x 50 cm, akryl na płótnie.
- 4.20. Transformacja II, 50 x 50 cm, akryl na płótnie.
- 4.21. Transformacja II, fragment.
- 4.22. Dominacja I, średnica 50 cm, akryl na płótnie.
- 4.23. Dominacja II, średnica 50 cm, akryl na płótnie.
- 4.24. Dominacja III, średnica 50 cm, akryl na płótnie.
- 4.25. Constans niestałości I, 60 x 60 cm, papier.
- 4.26. Constans niestałości I, fragment 1.
- 4.27. Constans niestałości I, fragment 2.
- 4.28. Constans niestałości II, 60 x 60 cm, papier.
- 4.30. Constans niestałości II, fragment 2.
- 4.31. Constans niestałości III, 60 x 60 cm, papier.
- 4.32. Constans niestałości III, fragment.
- 4.33. Kompozycja I z cyklu Panchromatyki, 50 x 50 cm, technika własna: pleksi, folia witrażowa.
- 4.34. Kompozycja I z cyklu Panchromatyki, fragment.
- 4.35. Kompozycja II z cyklu Panchromatyki, 50 x 50 cm, technika własna: pleksi, folia witrażowa.
- 4.36. Kompozycja II z cyklu Panchromatyki, fragment.

- 4.37. Kompozycja III z cyklu Panchromatyki, 50 x 50 cm, technika własna: pleksi, folia witrażowa.
- 4.38. Kompozycja III z cyklu Panchromatyki, fragment 1.
- 4.39. Kompozycja III z cyklu Panchromatyki, fragment 2.