

Beata Bigaj-Zwonek
<http://orcid.org/0000-0003-1316-375X>
Akademia Ignatianum w Krakowie
beata.bigaj@ignatianum.edu.pl
DOI: 10.35765/pk.2023.4203.21

Kompozycja: pojęcie, struktura, kontekst kulturowy

STRESZCZENIE

W każdej dziedzinie życia może zachodzić proces komponowania, choć z pojęciem kompozycji łączymy przede wszystkim aktywność artystyczną. Komponowanie to działanie, którego celem jest zbudowanie układu o określonym charakterze. W plastyce jest to układ wizualny, a jego cechą jest dążenie do równowagi. Składa się na nią szereg elementów optycznych, między którymi zachodzą skomplikowane zależności. Komponujący dany układ powinien liczyć się tak z potrzebami idei i formy, jak i z tym, że odbiór (w przypadku tego artykułu – obrazu) zależy od wielu czynników związanych ze znaczeniem i wzajemnym oddziaływaniem poszczególnych elementów dzieła. Tematyce analizy obrazów i percepcji wizualnej poświęconych jest wiele różnorodnych badań, z których wypływa wiedza o warunkach postrzegania, mogąca pomóc komponować bardziej świadomie. Metody praktyczne komponowania nie wywodzą się jednak tylko z teorii, kształtują się także wraz z rosnącym doświadczeniem warsztatowym.

W tym artykule została podjęta problematyka kompozycji, wskazano jej podstawy, przypomniano opracowania, które – choć czasem już leciwe, wciąż są aktualne. Przybliżano, w zarysie, historię teorii kompozycji. Wymieniono niektóre z elementów łączących prawa widzenia z prawami komponowania. Wskazano także na wybrane wątki wiążące problematykę kompozycji z rozwojem kultury (m.in. z upodobaniem danych epok do określonych schematów, różnicami w podejściu do przekazu artystycznego w zależności od rejonów geograficznych).

SŁOWA KLUCZE: kompozycja, teoria kompozycji, obraz, kultura, sztuka

ABSTRACT

Composition: Concept, Structure, and Cultural Context

The process of composing can occur in any area of life, although we mainly associate artistic practice with the notion of composition. Composing is an activity that seeks to build an arrangement of a specific kind. In the visual

arts, it is a visual arrangement, whose characteristic feature is the quest for balance. It consists of a number of optical elements, between which there occur complex relationships. One who builds a composition should take into account both the needs of idea and form, and the fact that how the work will be received (in this article, the artwork is a painting) depends on a variety of factors associated with the meaning and interaction of the various elements of the work. Image analysis and visual perception is the subject of a wide range of studies, which have produced insights into the conditions of perception that can help artists compose more consciously. However, practical methods of composing do not originate only from theory, they also take shape with growing experience.

This article addresses the issue of composition, points out its fundamentals, and recalls studies that, though sometimes decades old, are still relevant. It also outlines the history of the theory of composition and mentions some of the elements linking the laws of vision with the laws of composition. Selected topics tying the problem of composition to the development of culture are also pointed out (including the predilection of certain eras for certain formulas and differences in the approach to the art depending on geographical regions).

KEYWORDS: composition, composition theory, image, culture, art

Wprowadzenie

Wszystko, co jest w obrazie, jest w nim dla czegoś i po coś. Światło, barwy, użycie pewnych szczegółów, stosunek wielkości figur do rozmiarów obrazu, wszystko to są czynniki kompozycyjne, z którymi się trzeba rachować (Witkiewicz, ed., 2009, s. 149)

Ustalenie kształtów, kolorów form i w dalszej kolejności osadzenie ich na płaszczyźnie obrazu w układzie spełniającym określone warunki może być wyzwaniem w praktyce plastycznej. Każdy z elementów dzieła sam w sobie ma znaczenie, a w relacji z innymi elementami znaczenie to może się wzmocnić, ale i osłabić. Trudność komponowania dobrze oddaje sprawa koloru, który zależy od sąsiedztwa z innym kolorem i

co przed minutą było ciepłe, staje się zimne przez naniesienie gdzie indziej barwy cieplejszej, (...) toteż każde dotknięcie pędzla musi być wykonane (...) z myślą o jego wpływie na wszystko, co zamierzasz zrobić potem (Raskin, za: Gombrich, red., 1981, s. 301).

Problematyczna może być także ocena trafności kompozycji, gdyż szacując dzieło, należy uwzględnić potrzeby jego twórcy, a wypracowany („idealny”) układ nie musi odpowiadać założeniom projektu i może

ustępować priorytetowi wyrażenia emocji. Niejednokrotnie trudno też podobnymi kryteriami oceniać obiekt/utwór artystyczny pochodzący sprzed lat i współczesny: jak pisał Antoni Porczak (2002), dawniej powstawały

szkoły uczące jak komponować całości (...) Odbiorcy byli również specjalnie szkoleni, (...) by na końcu odczytać „głęboki sens” – przesłania. (...) kultura medialna doprowadziła do szoku zarówno autorów dzieł wiekopomnych, nauczycieli jak i odbiorców. (...) Obydwie strony nie mogły uwierzyć, iż sztuka jest nieporozumieniem obu stron w tej samej kwestii.

Choć obiektywna ocena obrazu może być problematyczna, transformacje kultury ostatnich kilku dziesięcioleci związane ze wzrostem znaczenia informacji wizualnej przyczyniły się do potrzeby badań nad obrazem (por. W.J.T. Mitchell – *zwrot piktorialny*, Gottfried Boehm – *zwrot ikoniczny*, Piotr Sztopka – *zwrot wizualny*). W naukowych analizach postrzegania i rejestracji obrazów niektórzy badacze odwołują się również do zasad wypracowanych w sztuce. Vilayanur S. Ramachandran (neurobiolog) i William Hirstein (filozof) w kontekście metod, którymi posługują się artyści, aby pobudzić uwagę odbiorców ich dzieł, wymieniają np. zasadę grupowania, izolowanie pojedynczego modułu i wydobywanie kontrastu, czyli prawa wykorzystywane w różnych wiekach przy komponowaniu obrazu. Badacze zauważają, że kreowanie sztuki wiąże się z efektem przesunięcia szczytowego i zdolnością artystów do wychwytywania abstrakcyjnych cech obiektów oraz pomijania zbędnych informacji celem wyolbrzymienia samej istoty czegoś ważnego dla dzieła i zaznaczają, że

wielu artystów może nieświadomie wpływać na wzmożoną aktywność obszarów mózgu odpowiedzialnych za rozpoznawanie kształtów w sposób, który nie jest oczywisty dla świadomego umysłu (Ramachandran i Hirstein, 2006, s. 339).

Badacze podkreślają jednak potrzebę przyjrzenia się również warsztatowym wskazówkom artystycznym, zaznaczając, że artysta posługuje się pewnymi regułami i zasadami, aby pobudzić określone obszary w mózgu. Stanowi to kolejny argument za przyjrzeniem się aktualnym (choć niejednokrotnie mającym swoje lata) definicjom kompozycji.

Podniesienie świadomości komponowania jest oczywiście ważne dla poszerzenia warsztatu twórcy, niezależnie od typu uprawianej przez niego twórczości. Większa wiedza o kompozycji przyda się również odbiorcom obrazów – znając określone zasady, docenia się bardziej logikę dzieła.

W dalszej części artykułu zostaną więc przypomniane wybrane wskazówki sformułowane przez takich twórców i myślicieli, jak Wasyl Kandyński, Paul Klee, Rudolf Arnheim, Władysław Strzemiński i inni. Zostanie także podjęta problematyka kulturowego kontekstu zagadnienia.

Na koniec tego wprowadzenia należy dodać, że pojęcie obrazu, o którym traktuje dalsza część artykułu, można wiązać tak z obrazem tradycyjnym (np. na płótnie, fotograficznym), jak i z kompozycją zaaranżowanego widoku (zastanego kadru), bo choć teorie kompozycji odnoszą się często w sposób bezpośredni do malarstwa, pasują także do szerzej rozumianego obrazu.

Kompozycja – pojęcie i typy

Słowo „kompozycja” niejednokrotnie przeplata się ze słowem „forma” – formujemy (np. układ na płaszczyźnie) lub komponujemy dzieło – choć kryjące się pod nimi pojęcia można definiować różnie. Warto tu przypomnieć ujęcie „formy” przez Władysława Tatarkiewicza, który wyróżnia jej typy. Układ części oznacza jako formę A i wiąże ją z formą B – z tym, „co bezpośrednio jest zmysłem dane”. „Forma A jest abstrakcją” – zaznacza Tatarkiewicz – a „forma B jest ex definitione konkretna”. Forma C „to granica, kontur przedmiotu”. Różnica między formą B i C (choć, jak zaznacza Tatarkiewicz, są one podobne) – jest taka, iż do formy B należy i rysunek, i kolor, podczas gdy do C tylko rysunek. Forma D jest istotą pojęciową przedmiotu, a forma E to pojęcie kantowskie, „wkład umysłu do poznawanego przedmiotu”. Formy D i E wywodzą się z filozofii, podczas gdy A, B i C – wprost z estetyki (Tatarkiewicz, red., 1988, s. 258). W takim ujęciu kompozycja pasuje do formy A, ale łączy się z B i C.

Kompozycja (łac. *compositio* – złożenie) w sztukach plastycznych składa się z szeregu elementów wielorako powiązanych. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* podaje, że obejmuje ona: „linie, bryły, płaszczyzny, plamy barwne, rozłożenia światła i cienia”.

Na schemat kompozycyjny – uzupełniają autorzy – składają się: jego ramy zewnętrzne (...) i wewnętrzne (...), osie kompozycyjne, zazwyczaj ze sobą sprzężone (...), podziały kompozycyjne (...), napięcia kierunkowe, sugerujące ruch rzeczywisty lub wyobraźniowy itp. (Kubalska-Sulkiewicz, Bielska-Łach i Manteuffel-Szarota, red., 2003, s. 197).

Kandyński (red., 1986, s. 34) wskazuje, że: „Kompozycja jest wewnętrznym celowym podporządkowaniem: 1. poszczególnych elementów, oraz 2. budowy (konstrukcji) konkretnym celom malarskim”. Powtarzającym

się uzupełnieniem definicji kompozycji jest zasada równowagi elementów. Dlaczego równowagi? Według Arnheima (red., 2004, s. 39):

przy braku równowagi wypowiedź artystyczna staje się niezrozumiała. (...) Odnosimy wrażenie, że proces twórczy został w którymś miejscu przypadkowo zamrożony. Ponieważ konfiguracja domaga się zmiany, zaczyna nam przeszkadzać nieruchomość dzieła. Artysta rzadko zmierza do takiego efektu; na ogół dąży do równowagi i unika niestabilności.

Równowagi tej nie należy przekładać na statykę. Dynamika obrazu nie stoi w sprzeczności do równowagi kompozycyjnej dzieła. Jak zauważał Pierre Francastel (1966, s. 332–333):

Od renesansu pierwszorzędą zasadą wszelkiej organizacji plastycznej był układ poszczególnych partii obrazu polegający na mniej lub bardziej doskonałej symetrii. (...) Sądzone, że piękna kompozycja polega na równowadze pełni i próżni, plam ciemnych i jasnych, linii prostych, łamanych i krzywych. (...) Złotym prawem naszych czasów jest dynamizm. (...) Równowaga wynika już nie z nieruchomości, lecz z ruchu.

Równowaga w kompozycji nie stoi także w sprzeczności z potrzebą wprowadzania do obrazu kontrapunktu, który należy docenić za jego siły równoważące i ożywiające, które „nie są sprzeczne czy skłócone. Nie tworzą dwuznaczności” (Arnheim, red., 2006, s. 56 i 59). Aby lepiej zrozumieć potrzebę równowagi, komponowanie obrazu można porównać do dbania o ogród widziany zza okna: przypomina on florystyczny obraz. Co pewien czas dodajemy do niego jakiś element, wiedzeni potrzebą rozjaśnienia, wzmocnienia koloru, uzupełnienia głuchej plamy. Prawdopodobnie przy takim działaniu nie myślimy o kompozycji, jednak uzupełniamy jakiś brak. To poczucie braku, które należy usunąć, aby nie przeszkadzało w odbiorze, występuje także w problematyce kompozycji obrazu: dobra kompozycja nie będzie wywoływać odczucia, że należy coś dodać, ująć, rozjaśnić lub ściemnić (podany tu przykład z oknem jest dodatkowo uzasadniony, jako iż przez wieki występowało ono w objaśnieniach praw obrazów, np. w renesansie. Porównanie z oknem przywoływał także artysta i teoretyk obrazu Stanisław Ignacy Witkiewicz, który pisał: „Porządkiem, czyli formą (...) będzie rozkład postaci, czyli pewnych kompleksów zabarwionych kształtów w polu widzenia, które przyjmijmy od razu za ograniczone – pomyślmy, że na bitwę patrzymy przez okno” (Witkiewicz, 1932).

Kompozycję łatwiej tłumaczy się poprzez przykłady dzieł abstrakcyjnych, które powinny być wolne od skojarzeń z formami występującymi w naturze, jednak te same zasady odnoszą się do sztuki przedstawiającej. Także i w niej nadmierne przywiązanie do pojedynczych elementów

bez świadomości ich wzajemnych oddziaływań może rzutować na utratę siły przekazu. Zbylut Grzywacz, twórca obrazów figuratywnych, pisał w *Memlarach* (2009, s. 261–262): „Te obrazki muszą mieć swoje napięcie, swój kolor, fakturę. I co najważniejsze i najtrudniejsze – kompozycję” („żeby fragment aktu stał się obrazem ciekawym, żywym, z dominantą, rozrzedzeniami itd.”). „Nawet czysta ekspresja” – zaznaczał z kolei Paweł Taranczewski (2016, s. 69) – „sięgająca spontanicznie w najbardziej ukryte strefy wnętrza malarza i wydobywająca je na zewnątrz w jakimś akcie pierwotnej erupcji, jest wolna jedynie na wstępie, potem już trzeba postępować konsekwentnie” (pracując nad określonym układem wizualnym).

Il. 1. Leonardo da Vinci, *Święta Anna Samotrzecia*, [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Virgin_and_Child_with_Saint_Anne_\(painting_by_Vinci\)#/media/File:Leonardo_da_Vinci_-_Virgin_and_Child_with_St_Anne_C2RMF_retouched.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Virgin_and_Child_with_Saint_Anne_(painting_by_Vinci)#/media/File:Leonardo_da_Vinci_-_Virgin_and_Child_with_St_Anne_C2RMF_retouched.jpg)



W kontekście zasady zachowania równowagi przyjrzyjmy się *Świętej Annie Samotrzeciej* Leonarda da Vinci (il. 1): na obrazie w centrum znajduje się głowa Maryi; powyżej, lekko na lewo jest głowa św. Anny – oba kształty są z natury owalne. Sylwety Świętych obciążają lewą stronę obrazu. Leonardo zrównoważył kompozycję poprzez umieszczenie po prawej stronie drzewa – powtarzającego obłe kształty głów. Ował drzewa jest jednak większy i ciemniejszy. Ciemność obiektu i jego wielkość równoważą się wzajemnie – z dalszej części tekstu będzie można wnioskować, że ciemne kształty mniej obciążają kompozycję, ale formy wyodrębnione (i dodatkowo – większe) dodają jej ciężaru. Ponadto, nasz wzrok naturalnie dodaje znaczenia obiektom usytuowanym po prawej stronie płaszczyzny. Gdyby w kompozycji wykreślić linie ukośne przez powtarzające się elementy ustawione na jednej osi – jak głowa Maryi, Jezusa i Baranka; głowa Świętej Anny i jej stopa; a w końcu tułów Maryi, jej

głowa oraz drzewo okazałoby się, że kolejne skosy także się równoważą. Już tylko z wymienionych zależności wynika, że drzewo na obrazie Leonarda dobrze wpłynęło na kompozycję obrazu, a przecież tego rodzaju (nienarzucających się) elementów można w nim znaleźć znacznie więcej.

Na koniec tej części przypomnijmy najbardziej znane typy kompozycji. Kompozycja centralna ma wyraźnie zaznaczony środek, który podporządkowuje sobie inne elementy. Może być nią kompozycja z dominantą, która posiada element wyróżniający się (może być nim np. większa forma lub kolor). Kompozycja symetryczna powinna mieć po obu stronach osi obrazu elementy rozmieszczone zgodnie z zasadą lustrzanego odbicia. Kompozycja statyczna jest często oparta o poziomą podstawę, może być też zbudowana na podstawie harmonijnego/zrównoważonego połączenia linii poziomych i pionowych. Sprzyja jej także symetria. Kompozycja dynamiczna opiera się na ukosach, ostrych kątach i kształtach, łukach, kształtach skłębionych, może cechować ją brak stabilnej podstawy (Hohensee-Ciszewska, 1988, s. 104). Kompozycja zamknięta może być ograniczona ramami (np. kolumnami – ten zabieg stosowano często w obrazach renesansowych), może być nią także kompozycja centralna – wtedy „zamyka” ją środek, przykuwając nasz wzrok. Przeciwna jej jest kompozycja otwarta – jest nią np. dekor, który możemy kontynuować zgodnie z jakąś łatwo odczytywalną zasadą, lub pejzaż zbudowany w oparciu o pasy/plany. To także często kompozycja rytmiczna, w której z pewną regularnością powtarzają się kształty lub kolory. Znamy również zasady kompozycyjne ściśle określające stosunki elementów na obrazie – chodzi o kompozycję opartą na złotym podziale. Reguła złotego podziału podkreśla znaczenie w kompozycji podziałów odcinków na dwie części (odcinków najważniejszych dla konstrukcji danego dzieła), w taki sposób, że dany cały odcinek ma się tak do podzielonej jego części większej, jak część większa do jego części mniejszej.

Od starożytnej dbałości o symetrię do badań nad mechanizmami oddziaływania obrazu (i jego kompozycji)

po Manecie malarze uświadamiają sobie tę władzę dawno przeczuwaną, (...) że fakty malarskie nie są szczęśliwym zestawieniem kolorów, ale zdaniami tajemnego, nie rozszyfrowanego języka, które przynosi malarstwu istnienie niezależne od rzeczywistości, świata przedstawień czy sacrum, które wyraża (Malraux, red., 1985, s. 110).

Problematyka kompozycji obrazu pojawia się w sztuce od najdawniejszych czasów. Zarówno w starych źródłach, jak i we współczesnej

literaturze przedmiotu omówienie jej zasad wiąże się najczęściej z poradami praktycznymi.

Wzrastająca od renesansu potrzeba wzrostu świadomości budowy obrazu przyczyniła się do licznych teorii artystycznych, w których podkreślano znaczenie kompozycji. Już jednak wcześniej dostrzegano, że istnieją walory obrazu inne niż te wynikające z dobrej barwy, proporcji ciał czy umiejętności stosowania perspektywy. Choć w starożytności doceniano przede wszystkim zdolność iluzorycznego odtwarzania rzeczywistości, w opisach twórców i ich dzieł znajdziemy spostrzeżenia na temat istoty formy w obrazowaniu. Filostrat Starszy, autor *Eikones*, pouczając: „Każdy, kto gardzi malarstwem, grzeszy przeciwko prawdzie”, uzupełniał: „odmawia on także pochwały harmonii, proporcji [*symmetria*], dzięki której sztuka ma swój udział w myśli [*logos*]” (za: Białostocki, 1988, s. 125). Ważność kompozycji podkreślał w *Poetyce* Arystoteles: „Malarz, który by nałożył najpiękniejsze barwy, ale chaotycznie, sprawiłby widzom mniejszą przyjemność niż bezbarwnym rysunkiem” (za: Tatarkiewicz, 1985, s. 158). Pliniusz Starszy, opisując w *Historii naturalnej* zasługi twórców greckich, zauważał:

Parraszos (...) Pierwszy zachowywał w obrazie symetrię (...). Malowanie bowiem ciała i powierzchni przedmiotów wymaga wprawdzie dużej sztuki, ale w tej dziedzinie wielu malarzy zyskało sławę; natomiast zakreślanie konturów ciał i ujmowanie malowidła w pewne ramy – to udaje się rzadko (Białostocki, 1988, s. 146).

Ponadto, prezentując Apellesa z Kos, zaznaczał, że:

Melantiosowi ustępował pierwszeństwa w zakresie kompozycji [*dispositio*], Asklepiodorowi – w rozmierzeniu [*mensurae*], tj. w zachowywaniu odpowiednich proporcji odległości między poszczególnymi przedmiotami (za: Białostocki, 1988, s. 148).

W renesansie Leon Battista Alberti w *De pictura* kładł nacisk na szerokie umiejętności malarza i zauważając wagę kompozycji, definiował:

jest to ta zasada w malowaniu, dzięki której części składają się na całość obrazu. (...) Częściami [historii zawartej na obrazie] są poszczególne ciała; częściami tych ciał są ich poszczególne człony, a ich częściami z kolei poszczególne powierzchnie.

Alberti skonkludował tę myśl stwierdzeniem, które wskazuje hierarchię składników dzieła:

Zasadniczymi więc elementami dzieła są powierzchnie, ponieważ z nich powstają poszczególne części ciała, a z tych dopiero powstają ciała, a z tych

wreszcie cała historia, która stanowi ostatecznie wykończone dzieło malarza (za: Białostocki, 1988, s. 376 i 377).

W dyskusjach akademików kompozycja nabrała szczególnego znaczenia. Carel van Mander w *Księżce malarza, w której ochoczej do nauki młodzieży podane są przede wszystkim zasady szlachetnej wolnej sztuki malarstwa* (1604) pisał:

Na kompozycję składa się wiele członków jednego ciała, wszystkie w obrębie jednego *superficium*, lecz cała historia ma ustaloną własną kompozycję przez połączenie właściwych postaci (za: Białostocki, 1994, s. 69).

Z kolei Nicolas Poussin w *Uwagach o malarstwie* zaznaczał:

Idea Piękna nie zstępuje w materię, która by nie była uprzednio przygotowana tak dalece, jak to jest tylko możliwe. Na to przygotowanie składają się trzy elementy: ład, miara i rodzaj, czyli forma. Ład oznacza odstęp pomiędzy częściami w przestrzeni, miara dotyczy ich ilości, forma polega na liniach i barwach (za: Białostocki, 1994, s. 69).

Bliskie współczesnym wskazówki kompozycyjne przedstawił Charles Alphonse Dufresnoy, który w 1668 r. pisał:

Niechaj jedna część obrazu nie będzie pusta, gdy druga wypełniona jest po brzegi. Trzeba rzeczy rozdysponować tak dobrze, by – jeśli obraz wypełniony jest z jednej strony – wypełniła się i druga strona, tak żeby wydawały się wyrównane bądź przez mnogość, bądź przez skąpość postaci. (...) główne linie natomiast – jakeśmy już powiedzieli – winny kontrastować jedna z drugą. Dlatego w sprawach konturów winniście mieć przede wszystkim wzgląd na całość, bo to z niej wynika piękno i siła oddziaływania części (za: Białostocki, 1994, s. 69).

Wiek XIX przyniósł rewolucję w obrazowaniu wynikającą z rozwoju przemysłowego oraz z przełomów technologicznych (w tym z powstania fotografii), których konsekwencją stało się m.in. skupienie na strukturze i materii dzieła artystycznego. Zmianę w traktowaniu obiektów ujmowanych na obrazie wiąże się m.in. z Paulem Cézanne'em i jego stwierdzeniem o możliwości ich zamknięcia w kształtach geometrycznych: „Szukał na każdym przedmiocie najbliższego oku „punktu kulminacyjnego”, od którego można by zacząć każdorazową rekonstrukcję bryły „podług walca, kuli i stożka” (Porębski, 1988, s. 172). Co ciekawe, w *Filozofii sztuki* Hipolit Taine pisał podobnie (w 1865 r. o dziedzinach sztuki, których punktem wyjścia nie jest naśladowanie) o „zespolu części ze sobą

związanych” oraz o „stosunkach matematycznych uchwytnych dla zmysłu wzroku”: „Albowiem, naprzód kawałek drzewa lub kamienia może mieć formę geometryczną, na przykład sześcianu, ostrokągu, walca lub kuli, od czego zależą stosunki prawidłowe odległości pomiędzy różnymi punktami jego konturu” (Taine, red., 1911, s. 36).

Wraz z malarską rewolucją drugiej połowy XIX w. zmieniła się także towarzysząca mu myśl teoretyczna. David Hockney, omawiając ówczesny przewrót w obrazowaniu, określił je jako „ograniczenie „obrazu optycznego” i powrót „toporności” do malarstwa europejskiego, a porównując obraz Cézanne’a i Caravaggia, pisał, że w tym czasie: „Jednoczne (molekularne) widzenie soczewki zostaje przeciwstawione bardziej naturalnemu dla człowieka widzeniu dwuocznemu (binokularnemu)” (red., 2006, s. 189). W obrazowaniu malarskim rozpoczyna się okres poszukiwań, który owocuje wieloma kierunkami, po drodze zaś wyłania się nurt, który podaje w wątpliwość sens iluzorycznego obrazowania w ogóle – abstrakcja. Wraz z pojawieniem się kierunków abstrakcyjnych kompozycja stała się jednym z istotniejszych problemów malarstwa. Od początku XX w. szczególnie chętnie wypowiadali się na jej temat twórcy dzieł „nieprzedstawiających”, a Piet Mondrian w *Zasadach neoplastycyzmu* pisał:

Przez całe stulecia malarstwo wyrażało plastyczne relacje za pomocą naturalnej formy oraz barwy i dopiero w naszych czasach doszło do plastycznego obrazowania samych relacji. Przez stulecia malarze komponowali z naturalnych form i kolorów; obecnie sama kompozycja jest źródłem wyrazu plastycznego, jest obrazem (za: Osińska, 1986, s. 76).

Priorytet kompozycji widzimy w słynnej definicji obrazu Maurice’a Denisa, według której zanim stanie się on „koniem bitewnym, aktem kobiecym czy jakąkolwiek anegdotą, jest przede wszystkim płaską powierzchnią pokrytą farbami ułożonymi w odpowiednim porządku” (za: Malraux, red., 1985, s. 143). „Nowy okres kultury” – pisał Władysław Strzemiński w 1934 r. (za: Luba, red., 2016, s. 19) – „jaki się rozpoczął ze sztuką nowoczesną, wprowadza z powrotem logikę i intelekt, jako naczelną siłę twórczości form i koncepcji artystycznych”. To, jak wielkim przełomem była zmiana myślenia o obrazie, zaznaczał sugestywnie Malraux (red., 1985, s. 110):

Nigdy dotychczas faktu malarskiego nie oddzielano od nierealności czy sacrum, którym służył. *Baranek mistyczny* nie był w oczach van Eycków mistrzowską harmonią barw; Tycjana zdumiałby zachwyt *tylko* dla jego koloru (...) kto by śmiał powiedzieć Rembrandtowi, że powrót syna marnotrawnego nie ma najmniejszego znaczenia w obrazie pod tym samym tytułem, uchodziłby w jego oczach za wariata.

Uwarunkowania odbioru obrazu stały się przedmiotem rozważań tak na polu teorii, jak i praktyki sztuki, ale mogły być też elementem koncepcji wychodzących poza jej obszar. Jeden z artystów zajmujących się nowymi możliwościami obrazu w dobie jego ułatwionej reprodukcji – Hans Richter (twórca i ideolog dadaizmu), w 1920 r. opublikował (wraz z V. Eggelingiem) tekst *Universelle Sprache*, w którym przedstawił ideę powszechnej komunikacji obrazem, uznając, że formy abstrakcyjne mogą stanowić język ponadnarodowy: „The basis for such language would lie in the identical form perception in all human beings and would offer the promise of a universal art as it had never existed before” (Richter, 1965, s. 114).

Nowy duch w sztuce wzmocnił także potrzebę szerszych analiz mechanizmów postrzegania i oddziaływania danych form i układów – już blisko wiek temu Strzemiński podkreślał ich wagę, pisząc: „Chcą odtworzyć cały przebieg procesu oglądania, należy dać odpowiedź na pytanie, czym uwarunkowana jest liczba spojrzeń i dlaczego zostały skierowane w te (a nie inne) punkty” (Strzemiński, red., 2016, s. 246). Dzisiaj, w efekcie badań nad procesami w danych obszarach mózgu, stawia się np. wniosek, że są one powiązane m.in. z rodzajem obserwowanych obiektów:

Kiedy badani oglądają portrety – pisze Samuel Zeki (red., 2017, s. 30) – zauważa się u nich wzrost aktywności w tych obszarach wzrokowych mózgu, które – jak wiemy skądinąd – reagują specyficznie podczas patrzenia na twarze w ogóle. (...) Sąsiedni obszar wzrokowy mózgu uaktywnia się z kolei podczas oglądania pejzaży – jest to obszar najwyraźniej specjalizujący się w percepcji miejsc.

Badania z zakresu neuroestetyki (które podejmuje m.in. Zeki) dostarczają materiał do weryfikacji stwierdzeń praktyków sztuki. Mają one charakter kognitywistyczny i łączą wiedzę z zakresu neurobiologii, psychologii, sztuki i innych przestrzeni nauki.

Kompozycja: znaczenie poszczególnych elementów

Percepcja brył wynika wyłącznie z doświadczenia. Widzimy jedynie płaskie plamy barwne: dopiero za sprawą kolejnych doświadczeń uświadamiamy sobie, że plama czerni lub szarości oznacza ciemną stronę danego ciała stałego, a jego bledszy odcień oddalenie. Cała technologia malarska zawiera naszej zdolności odzyskiwania świeżości oka (Gombrich, red., 1981, s. 289).

Wśród istotnych elementów procesu odbioru przez nas danych kadrów (miejsc, widoków itp.) badacze wymieniają ocenę obiektów w nich zawartych związaną z potrzebą ich możliwie szybkiego utożsamiania. Arnheim

(red., 2004, s. 83), przywołując Leonarda da Vinci, który to miał zauważyć, że z daleka postać ludzka „wyda się bardzo mała, okrągła i ciemna”, wyjaśnia, że „odległość osłabia bodziec w takim stopniu, że mechanizm postrzeżeniowy bez przeszkód nadaje mu najprostszy możliwy kształt, mianowicie kształt koła”. „Świeżość oka jest mitem” – podaje za impresjonistami Gombrich (red., 1981, s. 290) – „trudność oglądania czegokolwiek okiem nieuprzedzonym wynika z «konceptualnych nawyków» niezbędnych do życia. Ale skoro owe nawyki są w życiu niezbędne, postulat nieuprzedzonego oka jest nie do spełnienia”. Pisząc o rozpoznaniu, Jan Nuckowski (2011, s. 23) zauważa, że identyfikacja jest jego etapem wstępnym, i że jest ono możliwe, gdy po niej nastąpi

uświadomienie nazwy i uaktywnienie całego szeregu śladów pamięciowych, treściowo powiązanych z postrzeganym obiektem. (...) W psychologii mówi się o engramie. Engrama to trwały ślad w naszej pamięci. (...) Poszukiwanie tożsamości widzianego obiektu polega na jego weryfikacji z treścią engramu.

Istotne znaczenie dla odbioru danych kadrów (a w tym przypadku – obrazów) mają również nasze lęki, skłonności, przywiązania, które Arnheim (za Pufferem) nazywa „walorami osobistymi (red., 2004, s. 42). Zwracamy na coś uwagę w obrazie, bo nas intryguje to bardziej niż coś innego.

Przekaz obrazu budują często także z pozoru nieznaczne elementy: niedramatyczne gesty bohaterów, kierunki spojrzeń postaci, przebiegi linii czy układy barw... Dla przykładu: Wojciech Weiss w *Strajku* (il. 2) przedstawia zwartą grupę ludzi ze sztandarem kierujących się ze strony lewej na prawą. Większość postaci jest w układzie 3/4 do odbiorcy, prawie wszystkie spojrzenia kierują się na prawo. Postacie wychodzą z ciemniejszej przestrzeni w stronę ochrowego tła po prawej. Choć sam kształt grupy ludzi, która wypełnia pole obrazu (sześciobok), oraz jego położenie (najwyższy odcinek sześcioboku przechodzi prawie pionowo przez centrum obrazu) sugerowałyby kompozycję statyczną, to zdecydowany ruch postaci w jedną stronę decyduje o dynamice obrazu (i tak go przecież odbieramy – jako obraz zaangażowany), a służy temu również przejście barwne – od ciemnej lewej strony do jaśniejszej prawej.

II. 2. Wojciech Weiss, *Strajk*, „Przegląd Artystyczny”, nr 3(13), 1963, s. 32 (artykuł: H. Blum, *Na marginesie zbiorowej wystawy Wojciecha Weissa*)



Omówienie metod oddziaływania na widza poszczególnych elementów obrazu warto zacząć od przypomnienia wpływu na odbiorcę figur podstawowych. Przybliży je dzieło Wasyla Kandyńskiego *Punkt a linia i płaszczyzna*. Szeregując kolejne elementy obrazu i ich znaczenie, artysta zaczyna od najmniejszego z nich, czyli od punktu, o którym pisze, że jest *praelementem malarstwa*, a specjalnie grafiki, i że ma charakter statyczny (Kandyński, red., 1986, s. 28 i 29). Podobną uwagę formułuje Paul Klee: „The point is not dimensionless but an infinitely tiny elemental plane, an agent that carries out no motion; in other words, it is at rest” (Klee, red., 1973, s. 19). Kandyński zastrzega jednak dalej, że „punkt reprezentuje całkowity bezruch jedynie tak długo, jak rozpatrujemy go w izolacji” (red., 1986, s. 138). Linia powstaje, jak pisze Kandyński, przez zniszczenie bezładności punktu, na skutek działania na niego jakąś siłą i dlatego ma już charakter dynamiczny. Najzwięźlejszą formą możliwości ruchu w nieskończoność jest linia prosta – zauważa dalej artysta – i wyróżnia linię poziomą (chłodną z powodu pewnej pasywności), linię pionową (która ma „podwyższoną temperaturę”) oraz linię przekątną (jest równomiernym połączeniem tendencji ciepłych i zimnych (Kandyński, red., 1986, s. 55–58). Energia innych linii skośnych (prostych swobodnych) będzie już zależeć od zbliżenia do pionów i poziomów, m.in. w taki sposób – co z kolei zauważa Adrian Frutiger (2003, s. 24) – że im bliżej linia swobodna będzie pionu, tym bardziej będzie wyglądała na spadającą, a im bliżej poziomemu – na wznoszącą. Linie przekątne w zależności od kierunku przebiegu wprowadzają (według Kandyńskiego) napięcie liryczne bądź dramatyczne. Napięcie liryczne (inaczej harmoniczne) dotyczy przekątnej biegnącej od lewego dolnego kąta płaszczyzny do górnego prawego.

Napięcie dramatyczne (dysharmoniczne) ma przekątna biegnąca od lewego górnego kąta płaszczyzny do dolnego prawego. Powyższą zależność Frutiger (2003, s. 24) łączy z przyzwyczajeniem do odczytywania znaków od lewej do prawej (w tym kontekście powinna być ona zatem charakterystyczna dla tych kultur, które mają taki jak opisany sposób odczytu pisma). W obrazowaniu napięcie harmoniczne będzie lepsze dla opowieści akcentujących wznoszenie, a napięcie dysharmoniczne, niepokojące, jest wskazane w obrazach o upadku¹.

Z połączenia dwóch odcinków powstaje linia łamana. Łamanie tworzy kąt, ocena linii łamanej wiąże się ze skalą zawartych w niej kątów (por. Kandyński, red., 1986, s. 70). Jeśli chodzi o kąty – największą obiektywność i chłód ma kąt prosty, a największe napięcie – kąt ostry (jest najgorętszy). Linie krzywe, zbudowane z linii łamanych z różnymi kątami, mogą mieć różne napięcia. Linie swobodne natomiast zawierają łuki. Łuk jest przeciwieństwem linii prostej i powstaje „z linii prostej wytrąconej z normalnego przebiegu przez stały nacisk z boku”. Kandyński (red., 1986, s. 83 i 84) zauważa, że: „W łuku brak tej ostrości, która charakterystyczna jest dla kąta. Tym więcej w nim za to siły, nie tak wprawdzie agresywnej, ale za to bardziej uporczywej w działaniu” i stwierdza: „W kącie tkwi coś z nieroztropnej młodzieńczości, w łuku energia dojrzała, świadoma siebie”. Tak łuk, jak i linia łamana przy spełnieniu odpowiednich warunków prowadzą do płaszczyzny. Kwadrat dobrze sprawdza się jako tło (prze-strzeń) do rozważań nad formą w projektowaniu graficznym, architektonicznym – jest to bowiem płaszczyzna sama w sobie obojętna (zawiera 4 kąty proste oraz linie pionowe i poziome równoważące się wzajemnie). Jeśli „kwadrat zmieni się w prostokąt, straci swój neutralny, symboliczny charakter. Obserwator natychmiast ma ochotę porównywać jego wysokość i szerokość” (Frutiger, 2003, s. 37). W analogii do działania linii pionowych i poziomych – pionowa płaszczyzna prostokątna będzie miała bardziej aktywny charakter niż pozioma. Wiedza o działaniu proporcji prostokąta przekłada się na różne rozwiązania w obrazowaniu, np. w przypadku

1 Przypomnijmy sobie *Upadek Faetona* pędzla Rubensa (1605 r.). Wznoszenie się ku słońcu jest tu zaakcentowane kierunkiem – główny rydwan i jego towarzysze są ustawieni w linii od dolnego lewego rogu płaszczyzny do prawego górnego. W innej pracy Rubensa – *Prometeusz skokowany* (między 1611 a 1618 r.) nieszczęście głównego bohatera zaakcentowane jest kierunkiem upadku jego ciała wzbraniającego się przed atakiem orła – od górnego lewego rogu do dolnego prawego. Także i orzeł sfruwa w linii równoległej do upadającego Prometeusza. Nie tylko sam mit daje odbiorcy obrazu poczucie nieszczęścia, pogłębia je kierunek ruchu głównych postaci obrazu. Bezmiar nieszczęścia łączy się z poczuciem beznadziejności sytuacji, bo skoro nic w obrazie się nie wznosi, nie ciągnie ku górze, to groza kary wymierzonej przez Zeusa zdaje się nie mieć końca. Nieprzypadkowo tego typu linie skośne są omawiane tu w odniesieniu do przykładów z baroku. Motywy wznoszenia się i opadania, tak intensywnie działające na odbiorcę, były często wykorzystywane w kompozycjach barokowych.

portretów pion formatu doda powagi i skoncentruje wzrok na postaci. Z kolei poziomy prostokąt pasuje do krajobrazów, otwiera spojrzenia widza na boki, sprzyja wrażeniu wieloplanowości oraz harmonii. „Ciągnięcie wzroku” do góry czy na boki z wykorzystaniem płaszczyzny prostokątnej służy też określonym potrzebom w architekturze, np. potrafi zaakcentować ważne miejsca w budynku (dlatego np. renesansowe koncepcje obiektów na bazie koła czy kwadratu ustąpiły z czasem planom budynków zorientowanych, podłużnych, lepiej odpowiadających funkcji przekierowania uwagi na pożądane miejsce, np. w stronę prezbiterium kościoła).

Swój statyczny, obiektywny charakter kwadrat może stracić, kiedy postawimy go na wierzchołku. Wtedy nasz umysł połączy go z trójkątem, ponieważ w podświadomości obserwatora znak przecięty jest pionowo lub poziomo („linii pionowych i poziomych szuka się jako pierwszych”) (Frutiger, 2003, s. 38). Kwadrat ustawiony na wierzchołku będziemy więc odbierać jako dwa trójkąty – jeden stabilny, piramidalny, drugi niepokojący, bo ustawiony odwrotnie:

Lustrzany obraz (...) trójkąta, stojący na wierzchołku, ma bardziej aktywny charakter. (...) Takie jego długotrwałe ustawienie przyjmowane jest jako ograniczone (nie można stale stać na jednej nodze) (Frutiger, 2003, s. 38).

Niepokojące oddziaływanie trójkąta ustawionego na wierzchołku (podobnie jak kwadratu ustawionego na wierzchołku) zostało wykorzystane np. w projektowaniu znaków drogowych (są tu jednak użyteczne też bardziej stabilne figury: kwadrat przydał się dla tablic informacyjnych, a trójkąt – choć piramidalny – przy ostrzeganiu). Koło z jednej strony ma doskonale zrównoważone proporcje, z drugiej strony na jego odczyt jako płaszczyzny wpływa nasze doświadczenie kojarzące go z ruchem. Między innymi ta podwójna natura koła sprawia, że wśród twórców obrazów realistycznych (wymagających koncentracji na opowieści) nie jest ono formatem popularnym (wystarczy spojrzeć na znikomą liczbę tego typu realizacji).

Ciężar formy – czyli o znaczeniu obiektów dla płaszczyzny w zależności od ich położenia i koloru

Stosunek odbiorcy do obiektów na płaszczyźnie zmienia się w zależności od ich umiejscowienia, wielkości, koloru. W poniższych rozważaniach przyjmijmy, jak Kandyński, że płaszczyzną, po której poruszać się będą dane obiekty jest neutralny kwadrat. Zacznijmy od położenia

elementu wobec środka i przekątnej płaszczyzny. Arnheim (red., 2004, s. 30) zauważa, że: „W środku wszystkie siły idealnie się równoważą i dlatego położenie centralne wywołuje wrażenie spoczynku”. Środek jest więc w stanie przyjąć nawet bardzo dużą formę i nie będzie ona sprawiać wrażenia dynamicznej lub przytłaczającej. Środek kojarzymy z jądrem grawitacji – obiekty w nim się znajdujące są dobrze osadzone, zatem stabilne. W chwili, gdy oddalają się one od środka, tracą na stabilności, równocześnie muszą wykonać większą pracę, zatem ich siła (i znaczenie) wzrasta. Tym samym obiekt na płaszczyźnie im bardziej będzie się oddalał od jej środka, tym bardziej zyska na ciężarze (szybciej przyciągnie uwagę). Budując kompozycję z obiektów o takim samym kształcie, z których część będzie oddalona od środka, jeśli chcemy zrównoważyć działanie tych obiektów na widza, powinniśmy odpowiednio zmniejszyć te, które są oddalone od centrum, będą one miały bowiem większe znaczenie dla odbioru kompozycji.

Znaczenie ma również ustawienie obiektów na górze i na dole płaszczyzny. Świadomość grawitacji sprawia, że dół postrzegamy jako ciężki. „Machinalnie” staramy się ten dół odciążyć, dać mu więcej powietrza, np. zwiększyć jego powierzchnię przy podziale projektu na część górną i dolną. Tłumacząc tę sytuację, Arnheim (red., 2004, s. 47) posługuje się przykładem doświadczenia Langfelda: osoba, która ma podzielić linię pionową na pół „stawia kreskę za wysoko. A kiedy linię przepołowimy poprawnie, trudno (...) uwierzyć, że górna połowa nie jest dłuższa od dolnej”. Wiedza o tej zależności jest wykorzystywana przy budowaniu różnego typu obrazów: np. w projektowaniu typograficznym dolna część znaku literniczego niejednokrotnie ma poszerzone dolne pole znaku; na podobnej zasadzie ustala się podział powierzchni przy *passe partout* (dolne pole powinno być w nim nieznacznie wyższe). Także podczas artystycznych kursów studyjnych często przypomina się studentom, by nie dociągali dołu obrazu, aby dodali w dole „światła” przestrzeni.

Świadomość oddalenia od centrum płaszczyzny oraz siły grawitacji sprawia też, że – jak zaznacza Arnheim – formy położone wyżej wydają się cięższe niż te poniżej. W wielu obrazach mały przedmiot/obiekt umieszczony w górnej części obrazu przykuwa wzrok tak bardzo, że równoważy ciężki, zagęszczony dół. Z tego powodu nie da się uzyskać równowagi w kierunku pionowym poprzez umieszczenie przedmiotów o takiej samej wielkości na różnych wysokościach (Arnheim, red., 2004, s. 47). Ta informacja przekłada się na wskazówkę, że uzyskanie równowagi obiektów o tym samym kształcie i kolorze wymaga, by obiekty położone wyżej były odpowiednio mniejsze lub intensywniejsze w barwie.

Innym kluczowym zagadnieniem dla kompozycji jest kierunek prawy-lewy i lewy-prawy. Według *Heinricha Wölfflina* postrzegamy obraz

w kategorii czytania od lewej do prawej, w efekcie formy ustawione po prawej stronie wydają się większe – aby zatem doprowadzić do równowagi w kompozycji składającej się z dwóch jednakowych przedmiotów leżących na lewo i prawo, należy zwiększyć formę umiejscowioną po lewej stronie (Arnheim, red., 2004, s. 51). Stwierdzenie to Arnheim ilustruje przykładem *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela, w której symetrycznej kompozycji towarzyszy pozorne jej zaburzenie i większe formy usytuowane są po lewej stronie obrazu – ten zabieg warunkuje równowagę kompozycji (por. Belting, red., 2010, s. 550). Wzrok kieruje też sugestia głębi. „Ciągnięcie wzroku” za perspektywą to zabieg znany z manieryzmu i baroku. Otwierające się za głównymi bohaterami malarskich przedstawień kolejne drzwi i korytarze siłą zbiegów linii perspektywicznych zaczepiały odbiorcę, obciążając jego uwagę. Tego rodzaju metody – dociążania/wyrównywania obrazu perspektywą – zobaczymy niejednokrotnie również u abstrakcjonistów (np. w dziełach Josefa Albersa).

Dla równowagi kompozycji istotne znaczenie ma również problematyka ciężaru samoistnego, czyli właściwości obiektów związane z ich wyodrębnieniem. Odseparowany kształt szybciej przyciąga wzrok i można nim zrównoważyć obiekty ze sobą połączone. Znaczenie ma także układ punktów/linii do kształtów zamkniętych oraz płaszczyzn: „When a linear form is combined with a plane form the linear part takes on a decidedly active character and the plane a passive character in contrast” (Klee, red., 1973, s. 7).

Ciężar formy zależy też od koloru, m.in. w ten sposób, że: „Kolory ciepłe są cięższe od zimnych (czerwień od błękitu), jasne od ciemnych” (Arnheim, red., 2004, s. 42). O ile kwestia ciepłoty barwy nie zaskakuje (czujemy przecież, że gorąca czerwień podziała na nas bardziej niż chłodny błękit), to kwestia jasności i ciemności może budzić zdziwienie. Przyjrzyjmy się jednak obrazowi Nicolasa Poussina *Św. Rodzina na schodach* (il. 3). Autor wyrównał położenie obiektów na płaszczyźnie, posługując się m.in. doświetleniem niektórych elementów, np. ciemna architektura wypełniająca większą część obrazu, obciążająca kompozycję na lewo, została zrównoważona powietrzem (niebem), czyli jaśniejszą plamą znajdującą się w górnej i środkowej oraz po prawej stronie obrazu. Także grupa bohaterów ustawiona nie w centrum, a po lewej stronie od środka obrazu jest zrównoważona po prawej stronie obrazu przez jasność nogi Świętego Józefa.

II. 3. Nicolas Poussin, *Św. Rodzina na schodach*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_Holy_Family_on_the_Steps_-_WGA18323.jpg



Problematyka relacji ciężaru i koloru elementów zawartych w kompozycji jest szersza – jak już zostało wspomniane, na jej odbiór może wpływać szereg czynników, również psychologiczne oddziaływanie koloru. Badania nad barwami, które zintensyfikowały się od drugiej połowy XIX w., wniosły sporo do wiedzy o ich odbiorze i przydatności, a jak pisze John Gage w *Kolorze i znaczeniu*, w konsekwencji problematyka barwy „stała się głównym punktem zainteresowania malarzy szukających nowych sposobów ekspresji” (red., 2010, s. 249). Nad zagadnieniem barwy/koloru pochylali się teoretycy Bauhausu, prowadzili w tym obszarze także własne eksperymenty. Kandyński wysłał do mieszkańców Weimaru tysiąc pocztówek „z pytaniem, w jaki sposób należałoby przyporządkować trzem barwom «podstawowym» – czerwieni, żółci i błękitowi, trzy «podstawowe» kształty – trójkąt, koło i kwadrat. „Przytłaczająca większość” ankietowanych opowiedziało się za żółtym trójkątem, czerwonym kwadratem i niebieskim kołem” (Gage, red., 2010, s. 252). *O duchowości w sztuce* Kandyńskiego zawiera wskazówki, w jaki sposób łączyć kolory, by uzyskać określony efekt i m.in. podaje, że ostre barwy będą miały silniejsze oddziaływanie w połączeniu z kształtami ostrymi (np. wspomniany już żółty w trójkącie). Tego rodzaju powiązania, znane nam także z badań nad synestezją, można skonkludować stwierdzeniem, że ciężar formy dla kompozycji można regulować przez „wyposażenie” danego elementu w odpowiedni kolor.

Problematyka kompozycji a kultura

Duchowa atmosfera epoki, narodu, a także, niezupełnie od obu czynników niezależna, wewnętrzna treść osobowości określają zasadniczy charakter kompozycyjnych preferencji. (...) „Współczesna” historia sztuki powinna wyczerpująco opracować ten właśnie temat przekraczający daleko granice problematyki czysto malarskiej. Niejedno mogłaby wyjaśnić ogólna historia kultury (Kandyński, red., 1986, s. 146–147).

Określone typy kompozycji odpowiadały różnym epokom i stylom. Kompozycje centralne, symetryczne, rytmiczne wpisywały się w potrzeby okresów klasycznych. Z kolei do żarliwości czasów katedr pasowały linie strzeliste, akcentacja wzrostu pionami, co jest widoczne także w obrazach średniowiecznych, w liczebności zastosowań w nich linii pionowych i złamanych. W renesansie, w potrzebie ładu i harmonii, obiekty (grupy postaci) na obrazach wprowadzano w schematy geometryczne (często trójkąta piramidalnego). Renesansowy trójkąt, poza tym, że grupę bohaterów, usytuowaną centralnie, „zagarnia”, zamyka i porządkuje, mógł mieć – jak zauważa Strzeмиński (red., 2016, s. 152–153) – również uwarunkowanie ekonomiczne:

Widzeniu towarowemu odpowiadał towarowy model kompozycji. Ta waga kupca stała się wagą, na której ważono doskonałość osiągniętego piękna, a miarą piękna – miarą uczciwości handlowej.

Jak przypomina Maria Rzepińska (1986, s. 406–407), również w wiekach późniejszych „spadkobiercy antyku klasycznego produkują sztukę o przewadze intelektu, konstrukcji, harmonii. Taką postawę reprezentuje Cézanne”.

Uwarunkowania polityczne czy religijne miały niewątpliwie duży wpływ na upodobania kompozycyjne. W katolickim baroku, w którym należało „porwać widza” i wzmocnić jego żarliwość, większe zastosowanie mają linie ukośne, proste swobodne, przekątne harmoniczne i dysharmoniczne, kształty skłębione, a ukosy krzyżują się najczęściej w centrum (mimo wszystko „w imię” dbania o równowagę obrazu, która jest podstawą „prawidłowej kompozycji”, por. *Zdjęcie z Krzyża* czy *Porwanie Europy* Rubensa). W podobnym czasie protestanckie Niderlandy, ceniące porządek, ład, surowość, w układach wizualnych są znacznie bardziej statyczne, chłodniejsze (tę różnicę widać w portretach, por. Nicolaes Eliaszoon Pickenoy, *Portret kobiety*, 1626). Spadkobierców dynamicznej kompozycji o rozmachu baroku katolickiego znajdziemy w kierunkach ekspresjonistycznych, w których wzmocnienie przekazu jest uzyskiwane

również na bazie ostrych kontrastów kolorystycznych (por. Ernst Ludwig Kirchner, *Autoportret z modelką*, 1910).

Znaczenie pewnych reguł kompozycyjnych może zależeć od „ducha” rejonów geograficznych. Rzepińska pisze (1986, s. 406–407):

W sztuce krajów północnych dominuje element „ciemny”, udręka i niepokój duchowy, dysharmonia z otaczającym światem. Postawa romantyczno-nordycka szuka raczej wyrazu niż konstrukcji i jasnej formy, odkształcając ją pod wpływem napięcia uczuciowego.

Różnice klimatyczne też mają znaczenie – inaczej myślimy o designie Skandynawów, a inaczej Hiszpanów: w jednych dostrzegamy priorytet ładu i logiki, od drugich wręcz oczekujemy wydobycia emocji, „wulkanu ekspresji”. Tego rodzaju różnice uwypukla znacznie różnica kulturowa czy cywilizacyjna – np. André Malraux podejmował zagadnienie wielowiekowego odmiennego podejścia do traktowania przestrzeni na obrazie w kulturze europejskiej i dalekowschodniej: europejskie opiera się na perspektywie zbieżnej, podczas gdy we wschodnich obrazach ceni się kompozycje pasowe. „Rozpłynięcie w przestrzeni, tak charakterystyczne dla zwojów dalekowschodnich – pisze Malraux (red., 1985, s. 197) – znajduje osobistego wroga w geometrycznej dziurze naszych płócien, w słynnym „otwartym oknie”. Warto też przypomnieć, że pewne zasady przedstawione w uprzednim rozdziale oparte są na doświadczeniach kultury krajów posługujących się metodą czytania od lewej do prawej, zatem również i tak ważna kwestia dla kształtowania kultury jak pismo oddziałuje na odbiór układu elementów w obrazie.

Nasze dzisiejsze widzenie obrazów stanowi problem ciekawy, jako iż weryfikujemy wiedzę o obiektach w myśleniu wykształconym odbiorem obrazów fotograficznych. Nikogo dziś nie dziwi przycięty kadr, akceptujemy w obrazie np. pierwszoplanowe sylwetki ujęte bez głów, aprobujemy widok postaci, która ma „ucięte” nogi, wierząc, że tego rodzaju rozwiązania są zgodne z założeniami artystycznymi, a także, że są nowocześniejsze (przecież byłyby to nie do pomyślenia u malarzy akademickich). Iluzoryczność obrazu fotograficznego kusi także nawet wtedy, gdy mamy świadomość jego błędów. Przyzwyczajamy się w obrazowaniu do konsekwencji dystorsji, przeskalowania wynikającego z niedoskonałości układów optycznych aparatów fotograficznych, coraz częściej akceptując zaburzoną perspektywę pierwszego planu (wielu artystów posługujących się aparatem fotograficznym w fazie idei nie poprawia tej niedoskonałości w ostatecznym obrazie, utrwalając tym samym np. niepoprawną perspektywę ujęć anatomicznych). Również logika układów wizualnych promowana kiedyś przez twórców modernistycznych trafia na konflikt

z powszechnym przyzwyczajeniem do obrazów fotograficznych i filmowych. Celnie zauważa ten problem Hockney (red., 2007, s. 196), który porównując obrazy Williama-Adolphe Bouguereau i Cézanne’a, zaznacza w pierwszej kolejności absurdalność akademickiej scenki kąpiącej się kobiety u Bouguereau (na której swobodny wygląd i zachowanie nie wpływają piętrzące się za nią morskie fale): „Obraz Bouguereau to okno, za którym jest iluzja i fantazja”. Jednak, choć jak zaznacza Hockney: „Ostatecznie wizja malarska Cézanne’a zatriumfowała nad akademicką i otworzyła nowe sposoby widzenia. Wizję Bouguereau odrzucono jako coś niemądrego”, dodaje: „Dzisiaj jednak «sztuczny» Bouguereau jest w istocie bliższy przeważającej liczbie obrazów oglądanych przez ludzi, czyli fotografiom, filmom i telewizji. Więc który sposób widzenia zatriumfował naprawdę? Obraz fotograficzny!”.

Na zakończenie

Wspomniane do tej pory elementy oddziałujące na widza są tylko jednymi z licznych, a jak wskazywano, sam proces postrzegania obrazu jest złożony. Zrozumienie warunków odbioru dzieła jest jeszcze trudniejsze, gdy pod uwagę weźmiemy nie klasyczne obrazy czy rzeźby usytuowane w przestrzeni (i budujące z nią odpowiednie układy wizualne), a np. performatywne, ulotne (choć ciągle wizualnie opracowane) koncepcje artystyczne i projekty multimedialne. Jak zauważał Porczak (1999, s. 109):

Najważniejsze elementy sytuacji estetycznej (...) nadal mogą być przydatne w analizie sztuki mediów, choć (...) ich funkcje i wzajemne odniesienia uległy co najmniej przesunięciu i „uproszowaniu”, a doszły również elementy nowe, niespotykane w sztuce dotychczasowej, jak interaktywność czy brak prosceniczności.

Poza trudnością oceny dzieł sztuki współczesnej związaną np. z brakiem jej uchwytnej lub jednolitej materii, problematyczne może być samo odniesienie do klasycznych wartości artystycznych – bo choć nowoczesne projekty artystyczne są wielokrotnie kształtowane z większą lub mniejszą dbałością o walory estetyczne, to w obszar sztuki weszły też realizacje, w których traktuje się je jako podrzędne wobec np. idei społecznych.

W kontekście zagadnienia ważności poszerzania wiedzy o oddziaływaniu elementów w kompozycji warto też dodać, że choć, co oczywiste, rosnąca świadomość mechanizmów postrzegania przyczynia się do doskonalenia działań warsztatowych, jednak niektóre sposoby opracowywania dzieła mogą też wynikać z doświadczenia własnego artystów nieujętego

w teoriach lub niezależnego od istniejących teorii. Dla przykładu, omawiany tu mechanizm „upraszczania kształtów” możemy dostrzec w intuicyjnym mrużeniu oczu przez artystów podczas malowania obrazów, co pomaga ocenić np. równowagę światła (na podobnej zasadzie ocenia się obraz z oddalenia: zanikają wtedy szczegóły, które mogą niepotrzebnie rozpraszać). Niektóre metody wypracowuje się samemu, acz były one podpowiadane też wieki temu: na przykład Leonardo (jak przypomina Gombrich, red., 1981, s. 252) „nazwał lustro pierwszym mistrzem malarza”. I choć lustro służyło mu do sprawdzenia zgodności obrazu malowanego z naturalnym, to weryfikacja obrazu z jego pomocą, ze względu na dystans, który rysuje względem widzenia „wprost”, jest wykorzystywana w procesie twórczym (trzeba jednak podkreślić, co wynika także z zamieszczonych tu wskazówek, że odbicie lustrzane zasadniczo zmienia dynamizm kompozycji, zatem nie może służyć do jej oceny (por. Taranczewski, 1992, s. 48).

Intuicyjne metody, takie jak tu opisane, nie zmniejszają jednak potrzeby poszerzania przez artystów wiedzy o regułach i prawach komponowania obrazu, aby zgodnie z ich zapotrzebowaniem oddziaływał na adresatów. Wiedza ta może pomóc także widzowi, np. w zrozumieniu, dlaczego dany obiekt w obrazie odbiera w taki, a nie inny sposób. Przyda się także, by łatwiej rozpoznawać, jakimi sposobami (i kiedy) nadawca (autor obrazu/projektu) zachęca go do określonej oceny danych treści czy do pewnych zachowań. Może być także pomocna w zrozumieniu perswazji obrazu reklamowego i dostrzeżeniu ponadstandardowych metod wpływania na konsumenta – bo choć dość powszechna jest podstawowa wiedza o psychologicznych wartościach koloru (i o tym, dlaczego w taki, a nie inny sposób są one dobierane do reklamy), to o tym, jak wpływa na nas ustawienie elementów góra-dół czy po przekątnej obrazu, najczęściej wiemy już znacznie mniej.

Na zakończenie warto chyba też dodać, że wiedza o kompozycji z czasem najpewniej będzie wzrastać, np. wraz z potrzebami kreacji AI. Już w 2016 r. pokazano obraz Rembrandta przygotowany przez maszyny na bazie analiz dostępnej wiedzy o artyście i jego metodach twórczych, zapewne także opracowany na podstawie wyliczonego algorytmicznie prawdopodobieństwa określonego układu w kompozycji (Sautoy, 2020). Możliwość wglądu w tę najszerszą wiedzę mierzoną liczbami raczej nie odbierze nam przyjemności wejścia w świat mistrzowskich płócien, ich wartość jest przecież także w tym, co jest poza formą. Ostatecznie można tworzyć na wzór Rembrandta, ale aby stworzyć taki jak rembrandtowski język artystyczny, trzeba nie tylko metod i umiejętności (w tym konstruowania przejmującej opowieści malarskiej), ale też daru wyrażania przez płótno własnych doświadczeń i zapisu obserwacji otaczającej rzeczywistości.

BIBLIOGRAFIA

- Arnheim, R. (red.) (2004). *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przekł. J. Mach. Gdańsk: słowo/ obraz terytoria
- Belting, H. (2010). *Obraz i kult.* Gdańsk: słowo/ obraz terytoria.
- Białostocki, J. (red.) (1988). *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500.* Warszawa: PWN.
- Białostocki, J. (red.) (1994). *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700.* Warszawa: PWN.
- Francastel, P. (1966). *Sztuka a technika w XIX i XX wieku*, przeł. M. i S. Jarcinińscy. Warszawa: PWN.
- Frutiger, A., współprac. Heiderhof, H. (2003). *Człowiek i jego znaki.* Warszawa: Wydawnictwo Do, Wydawnictwo Optima.
- Gage, J. (red.) (2010). *Kolor i znaczenie*, przekł. J. Holzman i A. Żakiewicz. Kraków: Universitas.
- Gombrich, E.H. (red.) (1981). *Sztuka i złudzenie*, przekł. J. Żarański. Warszawa: PIW.
- Grzywacz, Z. (2009). *Memlary i inne teksty przy życiu i sztuce.* Kraków: Universitas.
- Hockney, D. (2007). *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*, tłum. J. Holzman. Kraków: Universitas.
- Hohensee-Ciszewska, H. (1988). *ABC wiedzy o plastyce.* Warszawa: WSiP.
- Kandyński, W. (red.) (1986). *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przekł. S. Fijałkowski. Warszawa: PWN.
- Klee, P. (1973). *Towards a theory of form-production.* W: P. Klee, *Notebooks. Volume 1. The thinking eye*, red. J. Spiller, transl. R. Manheim. London: Lund Humphries.
- Kubalska-Sulkiewicz, K., Bielska-Łach, M. i Manteuffel-Szarota, A. (red.) (2003). *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. IV. Warszawa: PWN.
- Malraux, A. (red.) (1985). *Ponadczasowe*, przekł. J. Lisowski. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Nuckowski, J. (2011). O komunikacji wizualnej. W: R. Polak (red.), *Oblicza komunikowania wizualnego.* Kraków–Rzeszów–Zamość: Konsorcjum Akademickie Wydawnictwo WSE w Krakowie, WSiLiZ w Rzeszowie i WSZiA w Zamościu.
- Osińska, B. (1986). *Sztuka i czas.* Warszawa: WSiP.
- Porczak, A. (1999). Elementy sytuacji estetycznej w dziele multimedialnym. W: K. Wilkoszewska (red.), *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media.* Kraków: Universitas.
- Porczak, A. (2002). *Medialna dyspersja wyobraźni.* Pozyskano z: <https://ownetic.com/magazyn/2002/antoni-porczak-medialna-dyspersja-wyobrazni> (dostęp: 09.04.2023).
- Porębski, M. (1988). *Dzieje sztuki w zarysie. Wieki XIX i XX.* Warszawa: Arkady.

- Ramachandran, V.S. i Hirstein, W. (2006). Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego, tłum. M.B. Florek, P. Przybysz. *Studia z kognitywistyki i filozofii umysłu*, 2.
- Richter, H. (1965). My Experience with Movement in Painting and in Film. W: G. Kepes (red.), *The Nature and Art of Motion*. New York: George Brazillier. Za: Betancourt, M. (2011). *Vikings Eggeling's Universelle Sprache ("Universal Language")*. Pozyskano z: <https://cinographic.net/article.php/20110306093137424> (dostęp: 05.04.2023).
- Rzepińska, M. (1986). *Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Sautoy, M. (2020). *Kod kreatywności. Sztuka i innowacje w epoce sztucznej inteligencji*, tłum. T. Chawziuk. Kraków: Copernicus Center Press.
- Strzeмиński, W. (1934). Rozmowy na wystawie. *Forma*, nr 2. Za: Luba, I. (2016). Wprowadzenie do nowej edycji Teorii widzenia Władysława Strzeмиńskiego. W: W. Strzeмиński (red.), *Teoria widzenia*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.
- Strzeмиński, W. (red.) (2016). *Teoria widzenia*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.
- Taine, H. (red.) (1911). *Filozofia sztuki*, t. I, przekł. A. Sygietyński. Lwów: Księgarnia Polska B. Połonieckiego.
- Taranczewski, P. (1992). *O płaszczyźnie obrazu*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Taranczewski, P. i Tendera, P. (2016). *Rozmowy o malarstwie*. Kraków: „The Polish Journal of the Arts and Culture. Monografie”.
- Tatarkiewicz, W. (1985). *Historia estetyki. Estetyka starożytna*. Warszawa: Arkady.
- Tatarkiewicz, W. (red.) (1988). *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: PWN.
- Witkiewicz, S.I. (1932). *O czystej formie*. Warszawa: Biblioteka Zet, za: Wolne Lektury, Fundacja Nowoczesna Polska.
- Witkiewicz, S. (red.) (2009). *Wybór pism*, wyb. i oprac. J. Tarnowski. Kraków: Universitas.
- Zeki, S. (red.) (2017). *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, przekł. A.M. Binderowie. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Beata Bigaj-Zwonek – absolwentka Wydziału Grafiki ASP w Krakowie, posiada dorobek twórczy w zakresie malarstwa i grafiki. Przewody naukowe realizowała na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie. Jest profesorem Akademii Ignatianum w Krakowie. Swoje obrazy prezentowała na ponad stu wystawach – indywidualnych i wielu zbiorowych, w Polsce i za granicą. Jest laureatką grantów artystycznych i konkursów malarskich. Jej dorobek naukowy wiąże się z wiedzą o sztuce i kulturą artystyczną.