

Barwa a architektura - percepcja barwy, elementy kompozycji koloru

Małgorzata Bąkowska

Colour and
Architecture -
Colour Perception,
Details of Colour
Composition

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

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



Aspekty barwy

Colour aspects

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

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



kreślenie, jest w stanie stymulować bądź uspokajać.

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

Systemy percepcji barwy

Systems of colour perception

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

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





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

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



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

Monochromatic composition of warm colours. City panorama – Siena



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

Monochromatic composition of cold colours (downtown Los Angeles)

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

Oddziaływanie barw na stan emocjonalny odbiorcy

Colour influence on the emotional state of the recipient

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

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

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



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

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

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

Poniżej zacytowano charakterystyki aspektu emocjonalnego i symbolicznego kilku wybranych barw¹⁶:

Biały

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

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

Żółty

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

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

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

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

Czerwony

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

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

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

Błękitny

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

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



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

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

Zielony

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

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

Brązowy

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

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



Czarny

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

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

Projektowanie koloru jako zagadnienie kompozycyjne

Colour design as a composition problem

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

Kolor w projektowaniu ma podwójny aspekt:

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



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

Composition of achromatic type „light-dark”, Sevilla

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

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

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

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

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

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



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

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



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

Chromatic- achromatic contrast with high
contrasts of saturation, Ireland

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

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



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

Do kontrastów pierwotnych zaliczamy:

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

Do kontrastów drugorzędnych zaliczane są:

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

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



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

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



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

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

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

W niektórych pozycjach są także rozróżniane tzw. kontrasty psychologiczne²⁸:

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

w relacji do otoczenia (tła, kolorów sąsiadujących),

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

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



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

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

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

Chromatic composition with high saturation of shades, Ireland

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



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

Małgorzata Bąkowska

Wydział Architektury
Politechnika Wrocławska
Faculty of Architecture
Wrocław University of Technology

Przypisy

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

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

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

⁴ *Ibid.*, s. 83.

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

⁶ *Ibid.*, s. 361.

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



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

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

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

Colourful compositions achieved by colourful illumination, complementary composition, Chicago



⁸ Ibid., s. 23.

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

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

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

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

¹³ Ibid., s. 24.

¹⁴ Ibid., s. 28.

¹⁵ Ibid., s. 21.

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

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

¹⁸ Ibid., s. 27.

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

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

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

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

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

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

²⁵ Trzy podstawowe cechy barwy:

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

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

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

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

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

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

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

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

³¹ Ibid.

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

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

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

