

IWONA MIKOŁAJCZYK
(POLITECHNIKA KOSZALIŃSKA)

PRAGMATYKA TYTUŁU W PRYZMACIE DZIEŁ FORMISTÓW POLSKICH

STRESZCZENIE

Artykuł Iwony Mikołajczyk *Pragmatyka tytułu artystycznego w kontekście dzieł formistów polskich* stanowi kolejną próbę określenia funkcji tytułów stosowanych w praktyce plastycznej. Ujmując problem z punktu widzenia psychofizjologii widzenia i percepcji dzieł formistów, autorka wyodrębniła grupę stanowiącą odniesienie dla znaku plastycznego. W jej obrębie zawarła dzieła, których nazwy wskazują odbiorcy dominantę kompozycyjną: podmiot, przedmiot, scena (temat), genologia czy aspekt estetyczny. Drugą grupę stanowią tytuły pełniące funkcję dopełnienia dla znaku plastycznego, w trzeciej mieszczą się prace, których nazwy prowokują odbiorcę do (re)konstrukcji znaku plastycznego. Przeprowadzona kategoryzacja nie tyle charakteryzuje proces tworzenia, ile raczej wskazuje na rangę tytułu w procesie odbioru dzieła sztuki.

SŁOWA KLUCZOWE

formizm, tytuł, percepcja, znaczenie, praktyka artystyczna, odbiór sztuki, znak plastyczny

INFORMACJE O AUTORCE

Iwona Mikołajczyk
Instytut Wzornictwa
Politechnika Koszalińska
e-mail: iwona-mikolajczyk@o2.pl

Jakaż może być jednostka malarstwa czy rysunku? Figura, kreska czy kolor? – dociekał Emile Benveniste – Każdy system semiotyczny oparty na znakach musi koniecznie zawierać (1) skończony repertuar znaków, (2) reguły kombinatoryczne, według których tworzy się figury znaków, (3) niezależnie od natury i ilości wypowiedzi, które system pozwala wytworzyć. Żadna ze sztuk plastycznych [...] nie wydaje się stwarzać takiego modelu. [...] Artysta tworzy [...] własną semiotykę: ustala swoje opozycje cech, które czyni znaczącymi w ich własnym porządku¹.

Ustanawiane przez twórcę mikrokosmosy artystyczne wymykają się więc prawom transcendentnym, za to podporządkowują dyskursowi estetycznemu. Istotnie, stanowi on dominantę każdej „zorganizowanej formy wizualnej”² niezależnie od tego, czy pełni ona funkcję impresywną, ekspresywną, magiczną, metajęzykową, czy poznawczą. Wolność artysty nie przekłada się jednak na wieloznaczność oraz zamierzoną nieostrość dzieła³, bowiem pozbawienie go odartystycznego momentu organizacji wewnętrznej, ukierunkowanej na komunikację, unicestwiłoby w nim sztukę. Rozległość oraz różnorodność konotacji, o których pisali i Benveniste, i Białostocki, leżą głównie po stronie odbiorcy, a nie twórcy, gdyż to widz, wnikając w materię plastyczną na różnym poziomie uwagi, dopełnia jej strukturę o jednostkowe skojarzenia, doświadczenia oraz wiedzę. Tymczasem artysta działa w sposób celowy, by sprowokować intelektualny ruch patrzącego oraz zmusić go do przekroczenia granic denotacji i poszukiwania głębszych znaczeń.

Na każdym poziomie tworzenia i percepcji sztuki potencjalną wieloznaczność i nieostrość dzieła ogranicza jednak zamierzony (w postaci koncepcji) oraz nadany mu przez artystę tytuł, który niczym soczewka skupia w sobie jego zasadnicze wartości. To on jest punktem wyjścia i dojścia⁴ działania estetycznego, bowiem ogarnia wszyst-

¹ É. Benveniste, *Semiologia języka*, [w:] tegoż, *Znak, styl, konwencja*, wybór M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 26–17.

² J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, s. 15, 28–29.

³ Tamże, s. 28.

⁴ Nawiązuję do klasyfikacji Clive’a Scotta, który w obszarze fotografii oddzielił tytuły pełniące funkcję punktu wyjścia (wskazują kierunek interpretacji) od ujawniających cel dzieła (syntetycznie ujmują kompozycję) oraz od tych, które są równoległym i przemieszczonym komentarzem (sens zdjęcia zawiera się na przecięciu tytułu i tego, co obraz przedstawia). C. Scott, *The Spoken Image. Photography and Language*, London 1999.

kie obszary funkcjonowania dzieła, wyznaczając kierunki wiązania materii obrazowej w znaczeniową całość. Zgodnie z postgenezyjską tradycją każdy byt powołany do życia musi mieć nazwę, by odróżniać się od innych istnień. Także komunikat artystyczny wykorzystuje ją, by zaistnieć w świadomości swojego odbiorcy i wywołać wrażenia estetyczne. Ta ostatnia funkcja organizowania czynności percepcyjnych widza jest złożona nie tyle z uwagi na wielokodowość sztuki i skomplikowany charakter odbioru, ile przede wszystkim ze względu na celowe użycie samej nazwy. Jak twierdzi Rudolf Arnheim: „Dzieło sztuki to gra między widzem a myślą”⁵, bowiem zawsze jest „twierdzeniem na jakiś temat”⁶. Jego mentalna natura zamknięta jest zatem w wyborach dokonywanych przez artystę, który komponuje obraz, by zawrzeć w nim najczystsze znaczenia.

Z uwagi na fakt, iż w toku percepcji „myśli potrzebują kształtów”⁷ (choćby w postaci mentalnych przeblysków i tropów), język wspomaga umysł w ustalaniu porządku także w przestrzeni percepcji znaków plastycznych. W sztuce wizualnej jego funkcję przejmuje tytuł, który wspólnie z formą ustanawia pomost między *disegno interno* (wzór wewnętrzny) artysty i *disegno esterno* (wzór zewnętrzny)⁸ samego dzieła a *disegno interno* odbiorcy⁹. Zachowując w sobie ślad trudu twórcy, szukającego zależności między kształtem a ideą, jest dopełniającym medium, które odpowiada za kierunek postrzegania dzieła i myślenia o dziele¹⁰. To potencjał semantyczny, genologiczny i asocjacyjny tytu-

⁵ R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2011, s. 318.

⁶ „Każdy wzór wizualny – czy to będzie obraz, budynek, dekoracja, czy krzesło – można uznać za twierdzenie, które z mniejszym lub większym powodzeniem wyraża pewne przekonanie dotyczące natury ludzkiej egzystencji. [...] Zmagania z kształtem i kolorem są tyleż poszukiwaniem tej treści i jej krystalizacją, co staraniem, by ową treść wyrazić jasno, harmonijnie, w sposób zrównoważony i jednolity. [...] Erupcja energii zmierza do kreacji formy”. Tamże, s. 348–349.

⁷ Tamże, s. 267.

⁸ Rozróżnienie to wprowadził Federico Zuccari w 1607 roku. Tamże, s. 119.

⁹ Chodzi o system obrazów o proveniencji estetycznej, składających się na ikonosferę – obrazy synchronicznego współwystępowania i diachronicznego następstwa (J. Białostocki, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975, s. 271–272) oraz nawyki percepcyjne odbiorcy. R. J. Gerrig, P. G. Zimbardo, *Psychologia i życie*, tłum. J. Radzicki, E. Czerniawska, A. Jaworska, Warszawa 2011, s. 259–261.

¹⁰ Arnheim słusznie podkreśla, iż obie czynności się uzupełniają, opierając się na abstrahowaniu cech/obrazów. R. Arnheim, wyd. cyt., s. 185.

łu umożliwiła uporządkowanie treści obrazu, zgłębienie jego struktury i kontekstów, chociaż nie jest koniecznym warunkiem zaistnienia sztuki, o czym będzie mowa poniżej. Jego werbalny zapis i związek z fizycznym ukształtowaniem obrazu cechuje pragmatyzm, co widać w pracach formistów polskich. Tworzą one interesujący obszar badawczy, bowiem artyści ci swoje postawy awangardowe godzili z przywiązaniem do konwencji, co przełożyło się na bogatą ofertę artystyczną. Równocześnie szeroki wachlarz inspiracji, środków wyrazu, rozwiązań formalnych i tematów rzutuje w ich twórczości na bogactwo tytułów i zróżnicowanie zależności między słowem a obrazem.

Przyjęcie założenia, że w sztuce nazwa nakierowana jest na zawartość problemową/formalną przekazu estetycznego, prowadzi do wyodrębnienia trzech grup tytułów, spośród których najobszerniejszą i historycznie usankcjonowaną stanowią te, które są odniesieniem do *z n a k u p l a s t y c z n e g o* (I). Skupiają one uwagę odbiorcy na dominancie plastycznej, którą może być:

1. podmiot – w tej podgrupie wszystkie elementy świata plastycznego wiąże konkretny lub abstrakcyjny obiekt osobowy, wysunięty przez tytuł na plan pierwszy: na przykład *Tancerz* Eugeniusza Zaka, *Zbójnik tatrzański* Tytusa Czyżewskiego, *Głowa mężczyzny* Konrada Winklera, *Gitarzysta* Zbigniewa Pronaszki, *Pani z papierosem* Jana Hrynkowskiego, *Jędrus i jabłka* Jacka Mierzejewskiego, *Muzykanci* Wacława Wąsowicza czy *Madonna z Dzieciątkiem* Władysława Roguskiego;
2. przedmiot – punktem odniesienia dla składników kompozycji jest obiekt rzeczywisty lub abstrakcyjny: na przykład *Lódź*, *Zachód słońca*, *Miasto i Błękitne szkło* Leona Chwistka, *Klucz wiolinowy* czy *Drzewa* Czyżewskiego, *Jabłka i kotara* oraz *Wiosna* Wacława Borowskiego, *Kościół Panny Marii* Wąsowicza;
3. scena – o ile w poprzednich podgrupach dominował statyczny, przestrzenny oraz pozaczasowy opis, o tyle w tej kategorii dzieł tytuł implikuje formę opowiadania, suponując narastanie zdarzeń i nazywając świat przedstawiony dynamizmem akcji: na przykład *Szermierze* i *Uczta* Chwistka, *Dwie nagie* Zbigniewa Pronaszki, *W kąpielni* i *Toaleta* Niesiołowskiego, *Procesja* Andrzeja Pronaszki, *Dancing* Roguskiego, *Sielanka* Zaka, *Pochód* Czyżewskiego;

4. genologia – ta podgrupa tytułów kieruje uwagę odbiorcy na skonwencjonalizowane tematy i gatunki plastyczne, na akt, martwą naturę czy pejzaż: *Akt kobiety* Chwistka, *Portret Władysława Syrewicza* Zbigniewa Pronaszki, *Autoportret* Mariana Szczyrbuły, *Pejzaż* Romualda Kamila Witkowskiego, *Martwa natura ze skrzypcami* Czyżewskiego, *Krajobraz* Hrynkowskiego, *Widok na Salvatore* Wąsowicza;
5. aspekt estetyczny – sformułowanie tytułu przenosi uwagę widza z narracji plastycznej na sposób kształtowania materii artystycznej, przełamujący konwencję lub do niej nawiązujący: *Kompozycja figuralna* czy *Kompozycja fantastyczna* Stanisława Ignacego Witkiewicza, *Kompozycja streficzna* Chwistka, *Obraz wielopłaszczyznowy* Czyżewskiego. Dookreślenia stosowane zwykle przez artystów stanowią dla odbiorcy punkt wyjścia do interpretacji struktury plastycznej postrzegania dzieła.

Te podgrupy stematyzowania dzieł sztuki narzucają strategię odbiorczą, która z punktu widzenia pragmatyki percepcji jest zorientowana albo w aspekcie tematycznym (od 1 do 3), albo konstrukcyjno-formalnym (4–5). Jak to bywa w ujęciach kategoryalnych, i tu zdarzają się tytuły mieszane, łączące różne supozycje, na przykład tytuł płótna Zbigniewa Pronaszki z ok. 1921 roku *Snopy (Pejzaż ze Strzyżowa)* kieruje uwagę odbiorcy na plastyczne odniesienie przedmiotowe (snopy), by zaraz przesunąć ją w kierunku problemów genologicznych – na sposób artystycznego podejścia do konwencji wykształconej w obrębie gatunku krajobrazu.

Kolejną grupę stanowią tytuły, które będąc dopełnieniem znaku plastycznego (II), swoją semantyką przydają światu przedstawionemu sensów naddanych¹¹. Wśród dzieł, których nazwy zorientowane są na tworzenie znaczeń metaforycznych (alegorycznych, symbolicznych bądź polisemicznych), mieszczą się prace *Ogól-*

¹¹ Seweryna Wysłouch nazywa je tytułami metaforycznymi: „Metafora powstaje ze zderzenia dwóch komunikatów: ikonicznego i językowego, które zaczynają nagle ujawniać ukryte analogie i modyfikować nawzajem swoje znaczenie”. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 146. W tej grupie mieści się wprowadzona do teorii dizajnu przez Wollheima, a omówiona przez Janusza Krupińskiego, koncepcja „widzenia-w”, która wymusza poszukiwanie zakamuflowanej rzeczy. J. Krupiński, *Zwiednie: Ontologiczne podstawy sztuki projektowania*, Kraków 1993, s. 168.

ne zamieszanie lub Kameleon Witkacego, *Pieta* Jana Żyznowskiego, *Motyle* Chwistka, *Salome* Czyżewskiego czy *Muzyka* Wąsowicza. Swój zasięgiem grupa ta obejmuje także wszystkie dzieła o charakterze ikonicznym, wykorzystujące frazy literackie, bądź prace opatrzone tytułami zaczerpniętymi z innych dziedzin sztuki, na przykład muzyki¹². Za przykład mogą służyć tu rysunki Witkacego, opatrzone inskrypcjami „Bóg-Ojciec pierwszy raz zastanowił się poważnie nad istotą ziemi (nie świata)” (1931)¹³ czy „Rozbitka z okrętu «Sylwja» załamała się psychicznie pod wpływem długiego przebywania w wodzie ze sobą i zawołała «pomocy, ach, pomocy», mimo że wiedziała, iż nadchodzący parowiec jest prowadzony przez nienawidzonego przez nią Kap. Benzoesa” (1932)¹⁴.

Pozostaje jeszcze kolekcja dzieł pozbawionych tytułu lub opatrzonych tak nieostrą informacją, że widz zachowuje dużą swobodę w interpretacji. Płótna takie jak *Kompozycja* Witkacego z 1918 roku czy *Bez tytułu*¹⁵ ukierunkowane są na odbiorcze (re)konstruowanie znaku plastycznego (III)¹⁶ i zwalniają widza z konieczności poruszania się w „dialektyce wierności”¹⁷. Wprawdzie ukształtowanie artystyczne dzieła zakreśla granice denotacji i konotacji, niemniej jednak umożliwia przyjęcie wobec niej estetycznej postawy „wynalazczej wolności”, którą opisał Umberto Eco:

Adresat nie wie, jaką regułę zastosował nadawca, i stara się tę regułę ekstrapolować z niepołączonych danych własnego doświadczenia estetycznego. Może być przekonany, że prawidłowo interpretuje to, co miał na myśli autor, ale może się też zdecydować na przetestowanie pewnych nowych możliwości interpretacyjnych na tekście¹⁸.

¹² Na przykład cykle symfonii i nokturnów Jamesa McNeilla Whistlera.

¹³ S. I. Witkiewicz, *Wiersze i rysunki*, wybór A. Micińska i U. Kenar, Kraków 1977, s. 99.

¹⁴ Tamże, s. 100.

¹⁵ Na przykład prace Zdzisława Beksińskiego z 1984 roku czy sitodruk i litografie Henryka Stażewskiego.

¹⁶ W podziale tytułów przedmiotów użytkowych na tytuły-ikony i tytuły-metafory, omówionym przez Agatę Hołobut, nie mieszczą się dzieła, których nazwy dotyczą aspektu konstrukcyjno-estetycznego, oraz te pozbawione tytułu. A. Hołobut, *Ikoniczność w designie*, [w:] *Ikoniczność znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006.

¹⁷ U. Eco, *Teoria semiotyki*, tłum. M. Czerwiński, Kraków 2009, s. 292.

¹⁸ Tamże.

Na tym poziomie interpretacji najsilniej dochodzą do głosu nawyki percepcyjne odbiorcy, który postrzegane przez siebie dzieło widzi jako jednorodną przestrzeń¹⁹, w granicach której jego wzrok błądzi początkowo bez celu, usiłując wydobyć porządek rzeczy. Pozbawiony konkretnego celu poznawczego zawartego w tytule, mozolnie wyróżnia i izoluje z kontekstu określone obiekty, dopasowując je do oswojonego wzorca percepcyjnego, oraz bada relacje wewnętrzne, zachodzące w granicach pola postrzeniowego. Im bardziej skomplikowana kompozycja (zwłaszcza w dziełach niefiguratywnych), tym trudniej jest mu je zidentyfikować, odnieść do empirii i zinterpretować. Zdaniem Arnheima w tej sytuacji widz posługuje się „wyzwalaczami wizualnymi”²⁰, na które składają się niezłożone kształty, jednoznaczne kolory i nieskomplikowane znaki. Mózg, porządkując materiał plastyczny, organizuje go według najprostszego wzorca i uzupełnia niekompletne dane o skojarzone formy. Na bodziec zewnętrzny, jakim jest dzieło plastyczne, zostaje nałożony bodziec wewnętrzny odbiorcy (jego koncentracja) w takim stopniu, że praca pozbawiona tytułu w wyniku „spostrzeżenia synkretycznego”²¹ uzależnia się od poziomu uwagi widza i całościowo podporządkowuje formułowanemu przez niego twierdzeniu.

Tytuł jest więc tym czynnikiem w sztuce, który przenosi dzieło plastyczne z poziomu przekazu wizualnego na poziom interakcji, by mogło zaistnieć w obszarze wspólnotowej struktury komunikacji. W jego następstwie dokonuje się wymiana wartości duchowych oraz zachodzi regulowanie kierunków i metod działania odbiorcy²². W tytule zawiera się intencja nadawcy i co ważniejsze, wskazówka interpretacyjno-estetyczna dla widza, narzucająca zakres pola percepcji, kierunek i kolejność postrzegania składników świata przedstawionego. Nazwa dzieła sztuki jest więc równoległym do formy źródłem sensu denotowanego dzieła i podstawą dla konotacji. Jej semantyka decyduje także o jakości wizualizacji postrzeganego obrazu i jego trwałości w pamięci odbiorcy.

Zawartość znaczeniowa tytułu wykreśla sytuację odbiorczą, co wiadać, kiedy zestawia się dwa obrazy, których nazwa nawiązuje do geno-

¹⁹ R. Arnheim, wyd. cyt., s. 36.

²⁰ Tamże, s. 40.

²¹ Tamże, s. 202.

²² K. Stasiuk, *Krytyka kultury jako krytyka komunikacji. Pomiedzy działaniem komunikacyjnym, dyskursem a kulturą masową*, Wrocław 2003.

logii plastycznej, na przykład *Akt z kotem* Czyżewskiego (1920) i *Akt formistyczny* Zbigniewa Pronaszki (1917). Pierwszy z nich wpisuje się w tradycję plastycznej konfrontacji sylwetki kobiecej i kota, a tylko w powstałych w ostatnim stuleciu dziełach w tym temacie zwierzę pełni funkcję kompozycyjną (na przykład równoważę rozkład akcentów, jak u Pabla Picassa, gdzie przewycięża horyzontalność postaci), wzmacnia i logicznie sankcjonuje diagonalne usytuowanie kobiety (płótno Balthusa-Frencha), umożliwia wyeksponowanie walorów formalnych kompozycji (Franz Marc) bądź przesuwaa akcent interpretacyjny z płaszczyzny denotacji w sferę konotacji (Jerzy Nowak, Halina Kaźmierczak).

Tytuł płótna Czyżewskiego *Akt z kotem* (I 4) prowokuje odbiorcę do postrzegania dzieła jako zorganizowanej oraz ustrukturuwanej całości²³, w której widz z komponentów świata przedstawionego wydobywa figury (korpus kobiety i sylwetkę kota), wydzielając je od tła. W pierwszym odruchu wiąże je w całość, posiłkując się intuicyjnie stosowanymi prawami bliskości, podobieństwa, ciągłości, domykania i wspólnego losu²⁴. W konsekwencji wyodrębnia pole percepcji, ograniczone kotarami, i jego peryferie, to jest obszar, w którym zostały usytuowane kobiece tydki. Zastosowanie zasad percepcyjnych pozwala mu skonfigurować kolejne elementy oraz odkryć podstawę kompozycyjną obrazu, którego składniki znaczeniowe sytuują się w granicach dwóch linii diagonalnych: leżącego ukośnie korpusu modelki i przecinającej go hipotetycznej krzywej, łączącej jej głowę z sylwetką kota (działa tu prawo repetycji chromatycznej). Wprawdzie doświadczenie empiryczne prowokuje go do wiązania elementów w kierunku dół–górze, jednak odśrodkowa oraz promieniująca czerwień, stanowiąca maksymalny kontrast dopełniający dla szmaragdowej zieleni umaszczenia kota – której temperatura osłabiona w wartości tonu buduje klimat jego nostalgicznego oddalenia – powoduje, iż widz wydobywa informacje wzdłuż linii góra–dół, by połączyć ze sobą obiekty o najbardziej dystynktywnych cechach chromatycznych. Ten ruch źrenicy,

²³ Posiłkuję się tu prawami opracowanymi przez psychologów *Gestalt* (Kurt Koffka, Wolfgang Köhler, Max Wertheimer), którzy założyli, że „zwykły człowiek, nie będący teoretykiem, nie zna oddzielnych wrażeń [...]. Od razu, od początku postrzega całości”, znane w Polsce pod nazwą „układów spoistych”. W. Tatariewicz, *Historia filozofii. T. 3: Filozofia XX wieku i współczesna*, Warszawa 1993, s. 287–288. Patrz też: R. J. Gerrig, P. G. Zimbardo, wyd. cyt., s. 125.

²⁴ Tamże, s. 125–126.

przecinając nagie ciało, wiąże głowę z kotem oraz mimowolnie rekonstruuje postać, która postrzegana jest już całościowo i jednocześnie w odniesieniu do zwierzęcia. Efekt „scałkowania” luźnych fragmentów obrazu wspomaga ukształtowanie barwne kobiecego ciała, które powtarzając w swojej tonacji gamę szmaragdowej zieleni, czerwieni oraz żółci pozostałych dwóch obiektów (zdekapitowanej głowy i kota), okazuje się czynnikiem dopełniającym, który gwarantuje homologiczność wizji plastycznej.

Tytuł płótna Czyżewskiego znajduje swoje uzasadnienie w strukturze składników świata przedstawionego, w ich krzyżowym układzie czy w repetycji chromatycznej (źrenice kobiety i sierść zwierzęcia) oraz formalnej kształtu oczu kobiety i zwierzęcia (motyw lunatyczny rozpisany na fazy księżyca w pełni i w kwadrze). Ten plan analogii i przeciwstawień służy przeniesieniu symbolicznych znaczeń kota na postać kobiety i przypisaniu jej upodobań do wygody (podkreślone pozycją leżącą), domatorstwa (kontekst draperii) oraz potencjału płodności i macierzyństwa²⁵. Artysta, wysuwając na plan pierwszy nagie piersi, brzuch i biodra, sprowadził jej postać do Jungowskiej *animy*²⁶, ideału kobiecości jawiącego się w męskiej podświadomości, oraz nawiązał do wizerunku prehistorycznych wener. O ile jednak głowy tamtych były pomniejszane, o tyle Czyżewski posunął się do dekapitacji, doprowadzając do skrajności pierwotne przeświadczenie, że walory kobiety leżą w jej płodności, a nie w zaletach umysłu. Wprawdzie zadbał o zachowanie proporcji tułowia i nóg, ale wyprowadził te ostatnie poza plan bezpośredniej percepcji, fragmentaryzując postać. Płacząc je w wertykalnych przebiegach czerwonej kotary i oddzielając jedną z łudek od ciała, ograniczył – na wzór wener – aktywność życiową kobiety na rzecz zmysłowości, miękkości i krągłości jej sylwetki, które skontrastował ze zgeometryzowanym i utrzymanym w barwach dopełniających tłem. Ręka kobiety, ułożona swobodnie na grzbiecie kota, zamyka rytm półkolistych linii, które opisują ciało, i decyduje o odbiorczym wrażeniu harmonii. Poza tym wykonywany przez nią gest tak silnie interpretuje „kocią naturę” kobiecości, że postkubistyczne i ekspresjonistyczne ukształtowanie estetyczne przestrzeni w spontanicznym odbiorze dzieła okazuje się momentem wtórnym, podporządkowanym zasadniczej idei zawartej w tytule.

²⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 164.

²⁶ C. G. Jung, *Symboly przemiany*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2012.

Innego rodzaju implikacje niesie nazwa dzieła Zbigniewa Pronaszki, który swój *Akt formistyczny* (I 4) włącza w tradycję gatunku aktu i ustawia go zarazem wobec niej w opozycji. Już sposób sformułowania tytułu wskazuje, że model jest tylko pretekstem do przeprowadzenia formistycznego eksperymentu formalnego. Skomponowanie obrazu z symultanicznie przenikających się w dekoracyjnym rytmie płaszczyzn barwnych rozluźnia konstrukcję i owocuje wrażeniem wtopienia kobiecej sylwetki w tło. Asocjacyjne zestawienia pól, definiujących kolejne oglądy detali zestawionych na płaskiej powierzchni płótna, skutkują deformacją świata przedstawionego i jego wtórną geometryzacją. Dominujące w kompozycji wertykalne i diagonalne przebiegi krawędzi, rozgraniczające poszczególne rzuty obiektu i jego fizycznego kontekstu na strefy światła i koloru, równoważą ciężar nadmiernie rozbudowanych bioder i ud oraz metaforycznie sakralizują kobietę, kierując ją wzwyż. Dynamiczny opis, na sposób futurystyczny sumujący na płaszczyźnie kolejne fazy ruchu, wprowadza nową jakość do gatunku aktu artystycznego, w zasadzie operującego dotąd statycznym i jednoaspektowym ujęciem postaci.

Forma, wyłaniająca się w polu percepcyjnym, to nie mimetyczne odwzorowanie postaci, lecz idea aktywnej kobiety zamkniętej w cielesności. Rozczłonkowana na strefy światła i koloru, definiowane konturowymi kreskami oraz kontrastami chromatycznymi, dzięki supozycjom formalnym zachowuje swoją całościowość i zyskuje trójwymiarowość. Jej sylwetka nie prezentuje się na tle otoczenia, lecz wtapia się w dynamiczną głębię, by zgodnie z kubistyczną zasadą dookolnego oglądu świata stanowić z nią jednolity organizm, w którym nie ma miejsca na przypadek i chaos. Kompozycja jest celowo i logicznie wypełniona układami przestrzennymi, które syntezują mikrokosmos plastyczny, ujawniając jego materialność, wieloaspektowość i dynamizm. W jego wizualnym porządku ścierają się klasyczne tendencje do zaprowadzenia ładu percepcyjnego oraz znaki ruchu i ekspresji implikowane napięciami wytwarzanymi przez opozycje diagonalnych i wertykalnych płaszczyzn koloru. Kontury, niczym futurystyczne linie-siły zamykające zgeometryzowaną bryłę i plamy wąskiej gamy zgaszonych błękitów, brązów oraz żółcieni, współbrzmiały ze snycerskim ujęciem formy rozbitej na płaszczyźnie na różne fazy ruchu. Nie piękno ciała, nie informacja charakterologiczna o kobiecie, lecz czysta konstrukcja aktu w ruchu oraz eksperyment artystyczny stanowią dominantę obrazu Pronaszki, wyznaczoną semantyczną zawartością tytułu.

Inną postawę percepcyjną przyjmie odbiorca postawiony przed niektórymi płótnami Witkacego, na przykład *Kompozycją figuralną* z 1914 roku czy *Kompozycją. Szatan* z 1920 (I 5). Zatrzymując się przed pierwszą z nich, ogarnie wzrokiem „podmiotopodobne obszary”²⁷ i potraktuje je jako wyodrębnioną figurę, w której znacząca jest konfiguracja pierwszoplanowych składników, podczas postrzegania drugiego płótna będzie zaś organizował i przetwarzał całość, wiążąc „wystarczająco dystynktywne”²⁸ informacje w jednorodny wizualny przekaz o kondycji szatana. Użyte przez artystę dopełniające zielenie i czerwienie, stopniowane tonami, zamknięte w ekspresyjnie definiowanych polach, wchodzą w rozmaite relacje chromatyczne z odcieniami tła, które widz analizuje w celu zidentyfikowania zastosowanej przez artystę zasady kompozycyjnej dzieła. Jego poszukiwania wspomaga semantyczna zawartość tytułu, decydująca o nastawieniu percepcyjnym. Mając świadomość, że dominantę znaczeniową stanowi układ elementów opisujący szatana, widz dopasowuje to, co widzi, do swojej wiedzy o treści przedstawienia. Tytuł dzieła, zakotwiczony w rzeczywistości empirycznej, wyznacza więc jego oczekiwania, motywacje (może zniechęcać do odbioru lub ustanawiać pewien stopień trudności/latwości w interpretacji), określa kontekst kulturowy oraz staje się źródłem hipotez tematyczno-estetycznych, które sterują procesem postrzegania.

Wytwarzające się napięcie między tytułem a zawartością obrazową dzieła sztuki ulega rozładowaniu w procesie odbiorczym, w wyniku którego następuje identyfikacja i rozpoznanie, prowadzące do sformułowania dla nazwy formalnej/anegdotycznej motywacji. Czasem jednak tytuł prowokuje do tworzenia nadwyżki interpretacyjnej, kiedy kieruje uwagę widza na znaczenia naddane. Jak w przypadku sygnatur, stanowiących odniesienie do znaku, tak i w tytule, będącym dopełnieniem znaku wizualnego (II), ważna jest precyzja, bowiem każda korekta skutkuje zmianą przebiegu percepcji i interpretacji. Płótno Jana Żyznowskiego z około 1920 roku w różnych publikacjach pojawia się jako *Pieta*²⁹ bądź, częściej, jako *Pieśń*³⁰.

²⁷ R. J. Gerrig, P. G. Zimbardo, wyd. cyt., s. 125.

²⁸ Tamże, s. 124.

²⁹ J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami. 1918–1939*, oprac. W. Rudzińska, Warszawa 1982, il. 14. Według informacji uzyskanej od Tomasza Jeziorowskiego płótno to, o nrze inw. MPW 2054, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie ma sygnaturę związaną *Kompozycja/J. Żyznowski/6000 – mk.*, tymczasem na karcie naukowej tegoż muzeum widnieje tytuł *Pieta* (informacja od

Pierwszy z nich zwraca odbiorcę ku znakowi plastycznemu (scena, I 3), wpisującemu się w skonwencjonalizowany motyw Matki Boskiej z martwym Chrystusem na kolanach, drugi (II) traktuje artystyczną formę jako pretekst do szerszych, metaforycznych dopełnień.

Opracowanie formalne czyni z dzieła Żyznowskiego manifest eksperymentu formistycznego, przełamującego tradycję w poszukiwaniu nowej formy i idei. Syntetyczny, uproszczony rysunek i zgaszone barwy żółcieni i granatu, na tle których wybijają się niewielkie plamy koloru terakoty, podporządkowane zostały logice czystej konstrukcji przedstawienia. Układ dwóch bezwładnych nóg Jezusa i dwóch głów, których równoległe usytuowanie wydobywa wspólnotę drogi Matki Boskiej i Syna, stanowi przeciwwagę dla umiejscowionych po przekątnej rąk mężczyzny, co metaforycznie wyznacza przestrzeń chyłącego się krzyża. Ciężenie kompozycji ku lewej stronie i przesuwanie jej mas ku górze wywołuje skojarzenia z motywem zwrotu ku „anormalnej inwolucji”, ku zamknięciu, w chrześcijaństwie rozumianego jednak jako znak wyniesienia i jasności³¹. Lewostronne nachylenie grupy mieści się zatem w metaforze solarnej, bowiem „jak pozorna droga słońca [...] kręci swym «wrzeczionem konieczności» w tym samym kierunku (tj. przeciwnym do kierunku życia, niszcząc je), odpowiadając narodzinom i śmierci słońca”³². Również gra kolorów dopełniających wpisuje się w tradycyjną symbolikę przedstawień religijnych. Silny kontrast chromatyczny ustanawia jednoznaczną granicę między kolejnymi sferami barwnymi, podporządkowanymi nie problemom mimetycznym, lecz wydobyciu z dekoracyjno-symbolicznej materii ekspresji wypowiedzi.

Sylwetki Matki Boskiej i Chrystusa, wyizolowane z tła ostrymi cięciami konturowymi, rozbijają płaszczyznę na skontrastowane obrazy jasności i ciemności oraz duchowości i fizyczności. Ich organizacja powoduje, iż postacie są zanurzone w strefie głębokiego mroku, two-

Izabeli Mościckiej). Tę rozbieżność wyjaśnił Jeziorowski: „Obraz funkcjonuje w muzeum pt. *Pieta*, tak jest wpisany do inwentarza [...]. Bardzo często zdarzało się, w dawnych czasach, że gdy obiekty trafiały do nas, tytuły opisowe były nadawane przez osoby przyjmujące prace, oczywiście w sytuacji gdy tytuł nie był podany, a autor już nie żył. Myślę, że to właśnie ten przypadek, ale pewności nie mam” (z korespondencji mailowej, 12.04.2014).

³⁰ M. Czapska-Michalik, *Formiści*, Warszawa 2007, s. 21.

³¹ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 335–338.

³² Tamże, s. 337.

rzanego przez granatowy płaszcz kobiety. Barwa ta, traktowana w ikonografii średniowiecznej jako odcień błękitu i, symbolicznie, jako przestrzeń, która niczym mistyczny pryzmat gromadzi w sobie ideę boskości³³, także i w dziele Żywnowskiego została pozbawiona charakteru przedstawiającego na rzecz funkcji wyrażania. Jako symboliczne uobecnienie funkcjonują również ciała bohaterów, rozświetlone delikatnymi odcieniami żółci, swoją odśrodkową oraz promieniującą naturą, stanowiącą metaforyczny znak emanacji boskiej i „najpiękniejszego piękna”³⁴. Częściowe złamanie jej brązami i szarościami wydobywa światło wewnętrzne barwy klatki piersiowej (istota duchowości) i czoła (symbol iluminacji) leżącego mężczyzny, choć równie dobrze może nasuwać skojarzenie z obrazem gasnącego tchnienia.

Substancjalną jednorodność sceny, wykrojonej na zasadzie kadrażu, wyznacza rytmiczna przemienność form. Zostały one wpisane w zastygły w bezruchu świat, w którym malarz przywrócił średniowieczną rangę gestu. Splot dłoni Matki i Syna niesie z sobą tak treści emocjonalne, jak i ideologiczno-religijne. Wizualny moment bliskości, wsparcia i dopełnienia został wydobyty także dzięki zastosowaniu form wzajemnie się wzmacniających. Owal podbródka kobiety koresponduje ze skierowanym ku górze łukiem podbródka mężczyzny, zaś wypukłości jej opuszczonych powiek, skrywających źrenice – z pustymi oczodołami Chrystusa (powstają opozycje: otwarcie – zamknięcie; aktywność czasowa – ostateczna; duchowe ciężenie ku *profanum* – kierowanie się ku *sacrum*). Zasada repetycji, rozpisana na równoczesne uzupełnianie i kontrastowanie form, obejmująca również kształt nosa, ust i paralelne półkule, definiujące męski brzuch, decyduje o tym, iż na płótnie Żywnowskiego dominującą rolę odgrywa rytm powtórzeń, analogii i dopełnień form. Zaprowadzają one formalny porządek w świecie przedstawionym, podporządkowując jego składniki semantyce wyższego rzędu. Jej niewyraźalne werbalnie sensy implikowane są przez uproszczone, zgeometryzowane sylwetki bohaterów, pozbawionych cech jednostkowych, czym przypominają śre-

³³ Pseudo-Dionizy Areopagita, *O imionach boskich V*, [w:] tegoż, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków 2005, s. 236.

³⁴ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1989, s. 146. Patrz też: M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 41–42.

dniowieczne *Homo*, które ujmowały Człowieka jako byt ogólny, ucieleśniający najszerzej pojęte cechy swojego gatunku³⁵.

Porządek formalny i chromatyczny dzieła, ukierunkowany na znaczenia naddane, uzasadniać może zamienne użycie tytułu *Pieta/Pieśń*. Z ikonologicznego punktu widzenia pierwszy z nich włącza płótno w obręb skonwencjonalizowanej sceny, przenoszącej w obszar plastyczny momenty sztuki oratorskiej³⁶ – narracji o śmierci w imię zbawienia ludzkości oraz o bólu i cierpieniu Matki Chrystusa. Nawiązując do tego topoi, tytuł ten mieści się w kategorii *plastycznych odniesień do znaku* (I 3: scena), gdy nazwa *Pieśń* (II) motywuje odbiorcę do wydobywania z ukształtowania formalnego, z prostoty organizacji rytmizującej przestrzeń, z paralelizmów, powtórzeń czy z gry układów chromatycznych momentów narratorskich i lirycznych. Nowotestamentowe konotacje nie są już obligatoryjne, bowiem widz zyskuje prawo do rozwinięcia motywu w temat martyrologiczny czy ludowej „muzyczności formy”.

W obu omówionych grupach tytułów (I i II) nazwa dzieła uruchamia percepcyjne procesy selekcji ukierunkowanej na cel³⁷. W sytuacji, kiedy recepcja dzieła poprzedzona jest zapoznaniem się przez odbiorcę z tytułem, wartościuje on składniki świata przedstawionego, kierując się semantyką nazwy. Z uwagi na złożoność czy wielkość kompozycji, stopień jej innowacyjności czy nowatorstwa „często [...] nie można dostrzec całości od razu, za jednym spojrzeniem”³⁸, dlatego identyfikacja, interpretacja i zrozumienie dokonują się w przebiegu skomplikowanego procesu integracji czasowej i przestrzennej, podczas którego do głosu dochodzą oczekiwania widza wywołane zawartością znaczeniową tytułu oraz określone nastawienia umysłowe i spostrzeżeniowe³⁹. Odmienny charakter ma proces odbioru tych dzieł, które brakiem skonkretyzowanego tytułu prowokują odbiorcę do (re)konstruowania znaku plastycznego (III). Z punktu

³⁵ O średniowiecznych kreacjach postaci w sztuce pisze T. Michałowska, *Świat poetycki: granice wyobraźni*, [w:] *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Warszawa–Kraków–Gdańsk 1989, s. 155–160.

³⁶ Stosuję tu pojęcie figury w znaczeniu przypisywanym mu przez A. Talseusa, który za Ciceronem wyprowadzał ją z retorycznej wymowy pozy i roli postaci. B. Otwinowska, *Figury*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 208.

³⁷ R. J. Gerrig, P. G. Zimbardo, wyd. cyt., s. 122.

³⁸ Tamże, s. 126.

³⁹ Tamże, s. 136.

psychofizjologii widzenia zamiast do selekcji ukierunkowanej na cel dochodzi do pochycenia uwagi przez bodziec⁴⁰, bowiem nieprzygotowany widz poddaje się wizualnemu działaniu obrazu, który narzuca mu własny sposób organizowania formy artystycznej w znaczeniową całość. Jej ustrukturuwanie odbywa się z zachowaniem praw percepcji, przy czym największy ich udział jest w sytuacji postrzegania obrazów sygnowanych kategorią semantyczną *Bez tytułu*, które sankcjonują bezwarunkową wolność widza w identyfikowaniu, rozpoznaniu, interpretowaniu i rekonstruowaniu znaku plastycznego. Najczęściej spotykana klasa dzieł, opatrzonych nazwą *Kompozycja*, tę swobodę częściowo ogranicza, nastawiając odbiorcę w kierunku konfiguracji składników o proweniencji estetycznej.

Widać to na przykładzie *Kompozycji* Witkacego z 1922 roku, której płaszczyzna rozbita została na sfragmentaryzowane formy. Ich asocjacyjność, symultанизm, synkretyzm i deformacja, skutkujące wrażeniem przenikania, piętrzenia się i rozczłonkowania elementów świata przedstawionego, ustanawiają mikrokosmos chaosu, wobec którego widz okazuje się bezradny. Nawykowe przetwarzanie psychologiczne typu góra–dół⁴¹, posiłkujące się wiedzą, doświadczeniem, nastawieniem mentalnym i emocjonalnym czy oczekiwaniem (inicjowanymi przez tytuł), nie sprawdza się, dlatego umysł wspomaga się przetwarzaniem typu dół–góra⁴², w którym podstawowym nośnikiem znaczeń są zmysłowe bodźce zawarte w obrazie. Ich fizyczne cechy stają się podstawą tworzonych dla nich abstrakcyjnych reprezentacji, podczas których umysł odbiorcy pobiera dane zmysłowe, poddając się czystym prawom percepcji, niesterowanymi przez nastawienie umysłowe. W jego polu spostrzeniowym sytuują się formy najbardziej dynamiczne i definiowane nasyconą i ciepłą barwą, dającą optyczny efekt zbliżenia – czerwoną, pomarańczową, żółtą. Wzrok widza przyciągają też elementy nowe oraz ustrukturuwane najsilniejszymi opozycjami chromatycznymi czy konstrukcyjnymi. Konfigurowane w toku percepcji, zgodnie z prawami bliskości, podobieństwa, ciągłości, domknięcia, wspólnego losu oraz obrazowych wskaźników głębi⁴³, dają one zintegrowany przestrzennie obraz plastyczny, który pozwala się wreszcie zinterpretować jako kompozycja dramatycznie napiętych form,

⁴⁰ Tamże, s. 122.

⁴¹ Tamże, s. 134.

⁴² Tamże, s. 133.

⁴³ Tamże, s. 129–130.

ukierunkowanych na wizualny projekt czystej aktywności, pozbawionej jakiegokolwiek sensu życiowego i prawdy psychologicznej⁴⁴. Figury, stanowiące „przedmiotopodobny obszar”, swoją dystynkcją odróżniają się od tła, odbieranego jako płaszczyzna rozciągająca się z tyłu, oraz okazują się nośnikiem czystej ekspresji chromatycznej układów przestrzennych, ruchu i masy. Z uwagi na fakt, iż „doświadczenie kształtu, barwy, pozycji i głębi oparte jest na przetwarzaniu tej samej informacji zmysłowej na różne sposoby”⁴⁵, dzieło pozbawione semantycznego podparcia w tytule otwiera przestrzeń dowolności interpretacyjnej.

W sytuacji, w której słowo wyprzedza obraz, widz zostaje nastawiony na podjęcie gry estetycznej i wykrycie dominującego bodźca wzrokowego. Kiedy jednak staje przed kompozycją plastyczną pozbawioną tytułu bądź z jakichś przyczyn nie zna go, zyskuje prawo do wolności w organizowaniu percepcji, dlatego artysta, który nie chce, by interpretacje jego prac dryfowały swobodnie we wszystkich kierunkach, musi pamiętać, żeby kontekst zakodowania informacji wizualnych odpowiadał hipotetycznemu kontekstowi ich wydobywania⁴⁶. Dotyczy to także dzieł niefiguratywnych, w kwestii których wypowiedział się Maurice Brion jako o fakcie artystycznym, który ustanawia relacje między obiektem zewnętrznym a wewnętrznym, by budować ideę leżącą u źródła danej abstrakcji⁴⁷. Z fenomenologicznego punktu widzenia Maurice’a Merleau-Ponty’ego podczas postrzegania obrazu ma miejsce percepcyjny chiasm, polegający na usunięciu granicy między zewnętrznym a wewnętrznym, widzialnym a niewidzialnym⁴⁸, bowiem widz, obcuując z całościową formą, sytuuje w jej bycie swoje spojrzenie, co powoduje, że reprezentacja staje się prezentacją. Jednakże zawartość obrazu w swej istocie stanowi ustrukturuwany niepełny byt, wymuszający na odbiorcy sukcesywne (czasowo i przestrzennie) rozpoznawanie i interpretowanie cech dystynktywnych pola spostrzeżeniowego oraz wiązanie jego pierwszoplanowych składników z peryferyjnymi.

⁴⁴ S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, wybór i słowo wstępne J. Leszczyński, Warszawa 1959, s. 281.

⁴⁵ R. J. Gerrig, P. G. Zimbardo, wyd. cyt., s. 107.

⁴⁶ Tamże, s. 216–217.

⁴⁷ M. Brion, *L’art. abstrait*, Paris 1956, s. 14.

⁴⁸ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1996, s. 135.

Uwaga ta rozciąga się także na gatunek pejzażu, co do którego – zdaniem Jeana-Jacques’a Wunenburgera – „przyjmuje się, że obraz jest od razu czytelny [...] i że niesie w swoim uzmysłowieniu denotacyjną i konotacyjną grę, która czyni zeń przedstawienie sensowne”⁴⁹ niczym mapa, której sens immanentny „jawi się jako wyposażony w pierwotne, bezpośrednie znaczenia”⁵⁰. Użyte przez niego przydawki „sensowne”, „pierwotne” czy „bezpośrednie” odsyłają odbiorcę do naturalnego źródła i odempirycznej logiki znaczeń, a przecież są pejzaże, w odbiorze których dopiero tytuł umożliwia zorganizowanie składników na wzór krajobrazu (na przykład *Pejzaż fantastyczny* Henryka Goltliba czy orfistyczne prace Roberta Delaunaya). Poza tym każda percepcja dzieła sztuki jest formą interpretacji, nie ma więc racji Wunenburger, kiedy obrazom posiadającym według niego sens immanentny⁵¹, a więc dający się ująć jednym rzutem oka, przeciwstawia obrazy nacechowane transcendentnie, czyli wymuszające na odbiorcy podejście interpretacyjne⁵². Postrzeganie, polegające na wykonywaniu skomplikowanych czynności identyfikowania składników kompozycji, łączenia informacji wizualnych w jedną znaczeniową całość, ma charakter (co podkreślają Gerrig i Zimbardo) komunikatywny i interpretacyjny⁵³, musi więc posiadać Wunenburgerowski sens transcendentny. W trakcie reakcji na bodziec zewnętrzny, jakim jest obraz, nakłada się bodziec wewnętrzny, czyli uwaga odbiorcy⁵⁴, którą potęguje i ukierunkowuje również tytuł dzieła, przyspieszający wyeliminowanie powstałego napięcia oraz prowokujący do uzyskania obrazu izomorficznego.

O ile postulowaną przez Benveniste’a wolność artysty ograniczają kompetencje komunikacyjne, o tyle nieostrość i wieloznaczność samego dzieła ogranicza jego tytuł. Dzieło pozbawione go postrzegane jest jako jednorodne⁵⁵ medium, które widz pragnie dopasować do jakiegoś najprostszego wizualnego wzorca. Błądzi wzrokiem po jego powierzchni, dążąc do wyeliminowania napięcia wywołanego niepewnością. Narzuca oglądanym składnikom kompozycji „oswojone empi-

⁴⁹ J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 163.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże, s. 166.

⁵² Tamże, 167.

⁵³ R. J. Gerrig, P. G. Zimbardo, wyd. cyt., s. 135.

⁵⁴ R. Arhneim, wyd. cyt., s. 35.

⁵⁵ Tamże, s. 36.

rycznie” kształty, upraszcza je i porównuje. Proces wydobywania cech strukturalnych, uzupełnienia niekompletnych danych oraz zgłębiania potencjału znaczeniowego i wyobrażeniowego jest mozolny, a efekty postrzegania są subiektywne, niepewne, niestabilne i semantycznie niekonieczne. Skutki te usuwa lub minimalizuje obecność tytułu. *Logos* nie dominuje jednak w sztuce nad *imago*, ale pełni wobec niego funkcję służebną, bowiem mieści w sobie *modus faciendi* artysty (jego celowość) i odbiorcy (sugestie percepcyjne) oraz *modus vivendi* samego dzieła (sposób ułożenia wzajemnych stosunków w relacji nadawca – dzieło – widz).

THE TITLE PRAGMATISM AND POLISH ADHERENTS OF “FORMISM” CREATIVENESS

ABSTRACT

Iwona Mikołajczyk's article *The title pragmatism and Polish adherents of “formism” creativeness* is another attempt at defining the function of the titles used in the plastic practice. Considering the problem from the psychophysiology and adherents' of “formism” work perception point of view, the author distinguishes the group relating to the plastic sign. Within that group there are the works whose names show the receiver the composition mode: a subject, an object, a scene (a theme) and an aesthetic aspect. The second group includes the titles fulfilling the role of the complement for the plastic sign. The third group includes the works whose names provoke the receiver to (re)construct the plastic sign. The presented classification not only characterizes the process of creation, but what is more important, shows the title rank in the work of art reception process.

KEY WORDS

formism, title, perception, meaning, plastic practice, art reception, the plastic sign

BIBLIOGRAFIA

1. Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.
2. Benveniste É., *Semiologia języka*, [w:] tegoż, *Znak, styl, konwencja*, wybór M. Głowiński, Warszawa 1977.
3. Białostocki J., *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.
4. Białostocki J., *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975.

5. Brion M., *L'art. abstrait*, Paris 1956.
6. Cirlot J. E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000.
7. Czapska-Michalik M., *Formiści*, Warszawa 2007.
8. Eco U., *Teoria semiotyki*, tłum. M. Czerwiński, Kraków 2009.
9. Gerrig R. J., Zimbardo P. G., *Psychologia i życie*, tłum. J. Radzicki, E. Czerniawska, A. Jaworska, Warszawa 2011.
10. Hołobut A., *Ikoniczność w designie*, [w:] *Ikoniczność znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006.
11. Jung C. G., *Symbolie przemiany*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2012.
12. Kopański W., *Słownik symboli*, Warszawa 1991.
13. Krupiński J., *Zwiednie: Ontologiczne podstawy sztuki projektowania*, Kraków 1993.
14. Markowski M. P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
15. Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1996.
16. Michałowska T., *Świat poetycki: granice wyobraźni*, [w:] *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Warszawa–Kraków–Gdańsk 1989.
17. Pseudo-Dionizy Areopagita, *O imionach boskich V*, [w:] tegoż, *Pisma teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków 2005.
18. Otwinowska B., *Figury*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.
19. Pollakówna J., *Malarstwo polskie między wojnami. 1918–1939*, oprac. W. Ruzdźńska, Warszawa 1982.
20. Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1989.
21. Scott C., *The Spoken Image. Photography and Language*, London 1999.
22. Stasiuk K., *Krytyka kultury jako krytyka komunikacji. Pomiędzy działaniem komunikacyjnym, dyskursem a kulturą masową*, Wrocław 2003.
23. Tatariewicz W., *Historia filozofii. T. 3: Filozofia XX wieku i współczesna*, Warszawa 1993.
24. Witkiewicz S. I., *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, wybór i słowo wstępne J. Leszczyński, Warszawa 1959.
25. Witkiewicz S. I., *Wiersze i rysunki*, wybór A. Micińska i U. Kenar, Kraków 1977.
26. Wunenburger J.-J., *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.
27. Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

