

Barbara Fatyga

Działanie obrazu : na przykładzie przedstawień Natury w malarstwie

Przegląd Socjologii Jakościowej 5/2, 135-158

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



QSR – Edycja Polska

Przegląd Socjologii Jakościowej

Tom V, Numer 2 – Lipiec 2009

Barbara Fatyga
Uniwersytet Warszawski, Polska

Działanie obrazu.
Na przykładzie przedstawień Natury w malarstwie Jagi Karkoszki

Abstrakt

Artykuł jest poświęcony wybranym zagadnieniom metodologii badania przekazu ikonicznego na przykładzie malarstwa Jagi Karkoszki. Do analizy został wybrany motyw relacji między naturą i kulturą. Autorka swoje podejście buduje na próżnych tekstach szkoły tartuskiej (głównie Jurija Lotmana i Zary Minc), metodzie Erwina Panofsky'ego oraz poglądach współczesnych estetyków. W tekście dowodzi ona, że pojęcia stosowane przez Rolanda Barthesa w badaniu fotografii (studium i punctum) mogą być również przydatne do badania obrazów innego typu.

Słowa kluczowe

socjologia wizualna; antropologia wizualna; estetyka; natura; kultura; obraz; przekaz ikoniczny; studium; punctum.

Główka kapusty



Fot. 1. Kapusta

Główka kapusty jako metafora pojawi się w niniejszym tekście jeszcze co najmniej raz. Tutaj ma charakteryzować jego formę i konstrukcję za pomocą

„profanicznego” przedstawienia wizualnego. Poniżej pozwalamy sobie²⁸ na dość swobodne dialogowanie z przywoływaną literaturą, obrazami i skojarzeniami po to by opisać niektóre pomysły i wątpliwości dotyczące analizy przekazów ikonicznych. (Dialog ten jest równie ważny w przypisach, co w tekście głównym).

Dlaczego akurat kapusta? Bo tekst rósł jak ona. W rezultacie kolejne liście – wątki i argumenty – zawierają się wokół z gruntu problematycznej istoty wywodu. Bo każdy liść kapusty, będąc na pierwszy rzut oka zamkniętą formą, ofiarowuje możliwość podróży; nie tylko wzdłuż widocznych żył, lecz i po pofałdowanych, większych, niż początkowo można by sądzić, powierzchniach. Kapusta ma, co prawda, głąb, do którego w końcu tak czy owak się dociera, ale przez smakoszy (wyjąwszy może dzieci) nie jest on uważany za jej najważniejszą, jadalną część²⁹. (Jest to najlepsza metafora pola rozważań, na jaką udało się nam wpaść³⁰). Bo jest piękna, tak, że w Biblii Pauperum jej liście czasami reprezentowały akant³¹. Bo w gruncie rzeczy w trakcie pisania przekonywaliśmy się coraz boleśniej, iż aby dobrze wykonać to, co arogancko zamierzaliśmy, nie wystarczy pojedynczy liść czy nawet jedna główka – nagle znaleźliśmy się na całkiem sporym kapuścianym polu.

Obraz

Czym jest obraz i jak może być rozumiany? Jeden z licznych słowników podaje takie znaczenia jak: „1. widok (lub widowisko – !BF) traktowany jako całość wizualna, wyodrębniona z otoczenia, np. dzięki ramie scenicznej, skupieniu światła, granicy płótna, na jakim go namalowano, itp.; 2. wizerunek, portret; 3. całość wizualna przedstawiona za pomocą farb na dwuwymiarowej, ograniczonej płaszczyźnie. Jako przedmiot materialny składa się z paru podstawowych warstw: malowidła oraz podłoża, czyli podkładu z zaprawą (...)” (Zwolińska, Malicki 1974: 200). Aleksander Brückner przypomina, że termin ten „oznaczał pierwotnie ‘wyrzezaną w drzewie (...)’ lub wyciosaną w kamieniu postać”; jeszcze żywot Błażeja lub biblja tłumaczą ‘sculptilia’ (‘ryte rzeczy’) przez *obrazy* (...) ale już w psalterzu znaczy *obraz* ‘podobiznę’, a w biblji i ‘ozdobę’. W czeskim tak samo; w ruskim *obraz* znaczy i ‘kształt’, ‘sposób’, i ‘obraz świętych’ (...) *obrazowanie* ‘wykształcenie’ (...) u Serbów *obraz* znaczy ‘twarz’, *obrazac* ‘wzór’, ale *obrazit* ‘kształtny, piękny’. Nazwa *obrazki* dla ‘arum maculatum’ (...) chyba nie od nakropionych białych listków.” (Brückner b.d.: 371 – 378).

Ponadto: w optyce geometrycznej obrazu traktowane są jako reprezentacje rzeczywistych przedmiotów; same mogą być jednak rzeczywiste lub pozorne. W fotografice używa się jeszcze bardziej ekscytującego pojęcia obrazu utajonego – istniejącego już na naświetlonej błonie lecz jeszcze nie wywołanego. Zaś w naukach technicznych obraz jest dwu- lub trójwymiarowym sygnałem. W matematyce używa się pojęcia obrazu zbioru poprzez funkcję, które oznacza zbiór wszystkich możliwych

²⁸ „Pozwalamy” sobie na wiele; także na to by celowo używać w określonych partiach tekstu anachronicznej formy *pluralis maiestaticus*, a w innych – pierwszej osoby liczby pojedynczej, por. niżej.

²⁹ Im bliżej głąbu, tym liście bardziej pozwijane; *nomen omen* najbardziej pofałdowana jest, jak wiadomo, kapusta włoska (tu może być rozumiana jako metafora tradycji), a jej głąb jest znacznie mniejszy od tych spotykanych w najczęściej hodowanych odmianach, albo nawet w ogóle niewykształcony.

³⁰ Za „podszeptem” Jurija Łotmana i Zary Minc (Łotman, Minc 1991).

³¹ Reprezentacja ta była złożona: odnosiła się bowiem zarówno do semiotycznego systemu sztuki, jak i do repertuaru stwarzanego przez lokalną, północną Naturę i działań artysty *bricoleura*, używającego „tego, co pod ręką” (Lévi-Strauss 1969: 31 – 55).

wartości, jakie funkcja przyjmuje dla argumentów branych z danego zbioru. W klasycznym językoznawstwie strukturalnym istotne są koncepty obrazu akustycznego (dźwięk słowa) i wzrokowego (zapis słowa).

W tradycyjnej historii i teorii sztuki oraz w estetyce mamy m.in. koncepcje obrazu-okna w ścianie i obrazu-lustra odbijającego to co przed nim. W teorii sztuki twierdzi się m.in. obecnie, iż „Obraz jest swoistego rodzaju tekstem o tyle, o ile zawdzięcza swoją czytelność naznaczającym jego idiomatyczną formę śladom innych obrazów, o ile jako struktura iteratywna podziela, powtarza czy cytuje znane skądinąd formuły języka wizualnego, wpisując się w historię podobnych przedstawień” (Czekalski 2006: 26). Autor tych słów – Stanisław Czekalski, idąc śladami koncepcji Jacquesa Derridy, – zwolennikom naiwnego „czytania obrazów” nie pozostawia nadziei: „Horyzontalny łańcuch międzyobrazowych powiązań oddziela zarazem dzieło malarskie od odniesień zewnętrznych w stosunku do samego malarstwa, stanowi o jego nieprzekładalności na jakikolwiek pozaobrazowy poziom treści, przykładowo na źródła literackie” (Czekalski *ibidem*). Z drugiej strony, wpływowe w dalszym ciągu pozostają tezy Rolanda Barthesa, który twierdzi, że: „Obraz staje się pismem w momencie, w którym nabiera znaczenia: podobnie jak pismo przywołuje on *lexis*” (Barthes 2000: 241).

O obrazie

Zacznijmy od uwag Borysa Uspieńskiego o obrazie jako tekście artystycznym, rozumianym jako tekst należący do sztuk związanych z semantyką czyli z przedstawieniem rzeczywistości, która występuje jako strona oznaczana (Uspieński 1997a). Obraz jako tekst to zatem każdy (! – BF) semantycznie powiązany ciąg znaków. Jeśli, z kolei, poważnie potraktować użyte tu pojęcie ciągu to odsyła nas ono natychmiast do relacji paradygmatycznych, czyli relacji podobieństwa. Jeszcze innymi słowy – do pionowych struktur metaforycznych (Leach 1989: 41).

Narracja jest procesem budowania tego ciągu. Proces ten to jednak nie tylko tworzenie syntagmy, łańcucha, relacji sąsiedztwa, a więc metonimii – wedle terminologii Edmunda Leacha. To przede wszystkim, idąc za propozycją tego autora, złożony tryb operacji metonimiczno-metaforycznych³². Narracja, dodaje Uspieński, jest prowadzona z określonych pozycji, czyli „punktów widzenia”. Na pewno mają je autor, odbiorca i „określona, opisana w dziele postać”. Zdaniem Uspieńskiego o ile punkt widzenia odbiorcy jest czysto zewnętrzny, zaś postaci ze świata przedstawionego w obrazie – wewnętrzny, to punkt widzenia autora „może się zmieniać” z jednego w drugi. Przyjmując ogólną ideę punktów widzenia w wypadku malarstwa trudno się z tym poglądem zgodzić. Gdyby bowiem tak było, nie tylko zwykły widz, lecz i kompetentny badacz nie miałby żadnego dostępu do dużych połączeń interpretacji dzieła³³. (Jak staraliśmy się to pokazać w analizie pierwszego obrazu, nadawca może intencjonalnie „wpuścić” odbiorcę do świata przedstawionego

³² „Przy interpretowaniu komunikatu zawsze dokonujemy wyczynu – pisze Leach – porównywalnego do przekładu z jednego języka na drugi (...) Zabieg ten jest transformacją paradygmatyczną”, (Leach *ibidem*: 40 – 42). Por. też dalsze uwagi w cytowanym tekście na temat kondensacji i polisemii (np.: „metafory kolorystyczne są zawsze potencjalnie polisemiczne”, a „Każdy przypadek rozpatrywać trzeba w jego partykularnym kontekście” (Leach *ibidem*: 66).

³³ Uspieński buduje swój tekst na analogiach pomiędzy literaturą a sztukami plastycznymi – w tym miejscu jednak (podobnie jak w kilku innych) widać, iż nie mogą one być nazbyt mechaniczne, a nawet, że powinny być dokładniej przemyślane również w kwestii „zewnętrznej” pozycji czytelnika względem tekstu.

w przedstawieniu, wręcz pokazując mu ścieżkę, która tam wiedzie – por. niżej). Pomiędzy owymi punktami, które badacz powinien zarejestrować i zbadać zachodzące między nimi stosunki, pojawia się struktura tekstu artystycznego. Punkty widzenia, określone jak wyżej, są zdaniem autora bezpośrednio związane z „tymi rodzajami sztuki, których utwory są dwuplanowe *ex definitione*, tzn. mają plan wyrażania i plan treści” (Uspieński 1997a: 181) – są więc sztukami przedstawiającymi.

Kompozycja w tym wypadku to system przekazu („przekładu” – wg Uspieńskiego) obrazu, czyli strukturalnie uporządkowane zestawienie obrazu z rzeczywistością oraz odpowiednio system rekonstrukcji rzeczywistych form poprzez ich przedstawienia (Uspieński 1977b: 332).

Ważne dla dalszej analizy jest jeszcze pojęcie ramy, inaczej – granicy. Oddziela ona od widza swoisty świat dzieła; „w każdym razie – pisze Uspieński – na początku procesu percypowania” (Uspieński 1977a: 189)³⁴. W wypadku malarstwa rama jest dosłowna, jak i metaforyczna – jako specyficzna forma kompozycji. Pośrednio dzięki ramie widz zmienia swój punkt widzenia z zewnętrznego na wewnętrzny (a jednak! – por. wyżej uwagi o punktach widzenia)³⁵. Tu dodaje Uspieński, za Chestertonem, iż „sam pejzaż bez ram nic nie znaczy, ale wystarczy zakreślić pewne granice (może to być rama, okno, arkady, itp) i może on być odbierany jako obraz (Uspieński *ibidem*: 192). Rama jest potrzebna by zobaczyć świat jako świat znaków.

Nie potrzeba chyba więcej dowodów na, banalną jak kapuściany głąb tezę, że świat obrazów, podobnie jak problematyka ich badania, jest rozległy, wielopostaciowy i wieloznaczny. Przejdźmy zatem do tego jakie warunki trzeba spełnić by patrzeć i widzieć.

Obrona patrzenia

Już w samym tytule niniejszego artykułu zawarta jest polemika z takimi publikacjami, jak np. książka Piotra Sztompki (2005) czy praca zbiorowa „obrazy w działaniu” (Olechnicki 2003). Sztompka, co prawda, dostrzega interdyscyplinarny charakter badań kultury wizualnej i ich szeroki zakres przedmiotowy, lecz kreśląc zadania socjologii wizualnej mówi o poszukiwaniu w fotografii (której dotyczy jego praca) „odzwierciedlenia różnorodnych stron życia społecznego” (Sztompka 2005: 7)³⁶. Kłopoty młodej dyscypliny z tym wyzwaniem pokazuje taki choćby *passus* z cytowanego dzieła, w którym autor odróżnia „przedstawienia wizualne” jako „celowo tworzone obrazy” od tego, co już tylko „w życiu społecznym naocznie postrzegalne, jego wizualne przejawy, czy – jak to określa Marcus Banks (...) ‘widoczne formy kulturowe’, powstające bez żadnego twórczego zamysłu” (Sztompka *ibidem*), (podkreśl. – BF). Przykłady owego braku intencjonalności nie rokują dobrze w kwestii zaufania do dalszych wywodów: „ubiór ludzi przechodzących ulicą, fasady otaczających budynków czy kolor przejeżdżających samochodów” (Sztompka *ibidem*) albowiem, o ile nam wiadomo, dowiedziono już niejednokrotnie, iż „twórczego zamysłu” jest w nich najczęściej aż nadto! Jako kontrprzykłady można tu

³⁴ Zauważmy, iż pojawia się tu sugestia i możliwość „dzikiego” wejścia bez charakterystycznej dla *studium* kompetencji; raczej patrzenia, niż widzenia.

³⁵ Ba! Autor posuwa się jeszcze dalej przywołując przykład wdzierania się przemocą dosłownie fizyczną w dzieło – przypadki zamachów na obrazy i inne dzieła sztuki mają miejsce również współcześnie w Polsce, warto wspomnieć atak Daniela Olbrychskiego na fotografie i atak na rzeźbę Papieża (oba zdarzenia z warszawskiej Zachęty).

³⁶ *Ibidem*, s.7.

przywołać chociażby koncepcje stosownego ubioru i wymogi korporacji w tym względzie, nostalgiczne obrazy londyńskiego *city* czarne od meloników i parasoli, wywody architektów, urbanistów i znawców architektury na temat jej znaczenia czy męskie opowieści o kupowaniu samochodów przez kobiety, dla których na ogół kolor i wygląd wozu są ważniejsze od jego parametrów technicznych. Jak powiada Joseph Margolis, akcentując dużą literą termin intencjonalność: „Gdzie brakuje Intencjonalności, zakładamy [że istnieje] niezależny świat. Gdzie Intencjonalność jest obecna, taki niezależny świat nie może istnieć” (Margolis 2004: 173). Dodajmy, że intencjonalność nie tylko jest cechą twórcy, ale i odbiorcy także.

Z kolei, Krzysztof Olechnicki o fotografiach i innych obrazach, (takich jak etykiety tanich win, billboardy reklamowe, itp.) pisze, iż pełnią: raz – funkcję metody badawczej; dwa – medium, środka wyrazu; trzy – przedmiotu lub materii badania. Ponadto „wspomagają zarówno naukę rozumienia świata, jak i sztukę komunikowania tego, co udało się nam zrozumieć” (Olechnicki 2003: 7 – 9). Ten sposób widzenia problematyki ikonicznej, nieusuwalnie i często błędnie, „socjologizujący” i „instrumentalizujący” obraz, chcielibyśmy przynajmniej trochę odwrócić. W jego centrum stoi bowiem albo badacz ze swoimi metodologicznymi problemami (badanie sposobów użycia obrazu przez podmioty społeczne też byśmy tu zaliczyli), albo świat przedstawiony (Ingarden 1946) w obrazie jako źródło wiedzy o społeczeństwie czy też o „formach kulturowych”.

Olechnicki proponuje jako ogólną nazwę dyscypliny raczej antropologię obrazu niż socjologię, nie zmienia to jednak faktu, iż: „Tak rozumiana antropologia obrazu z jednej strony zainteresowana jest ikonosferą – otaczającymi jednostki wyobrażeniami wizualnymi, traktowanymi jako odzwierciedlenie oryginalnej formy kulturowej danej zbiorowości społecznej, z drugiej zaś strony (...) wykorzystuje obrazy jako podstawę do suwerennej analizy badawczej” (Olechnicki *ibidem*: 8), (podkreśl. – BF). Nasz sprzeciw wywołuje stwierdzenie, iż: „badanie różnych systemów obrazu i kultury obrazu” jest „konsumpcją tekstów zapisanych językiem obrazu” (podkreśl. BF), (Olechnicki *ibidem*). Nie sądzimy, by metafora poznania jako konsumpcji była szczególnie trafna, nawet jeśli poparta jest autorytetem kolejnego zachodniego badacza.

Metodologiczne problemy badacza obrazów to oczywiście, również jedno z głównych zagadnień poruszanych w niniejszym tekście. Badacza umieszczamy jednak tradycyjnie przed obrazem, który widzi i na który patrzy. Ma to znaczenie dla pozycji, z której przystępuje się do analizy przekazu: badacz jako osoba jest tu podporządkowany obrazowi (nie jest jego twórcą ani właścicielem³⁷, nie manipuluje nim zakładając, że obraz musi mu coś wyjawiać, ani też nie kolonizuje światów przedstawionych obrazu). Przedmiotem uwagi badacza, a raczej jego „partnerem w interakcji”, jest obraz i jego właściwości, które warto rozpoznawać, po to chociażby by lepiej zdawać sobie sprawę z możliwości i ograniczeń badań zorientowanych socjologicznie i/lub antropologicznie³⁸.

W swej kompetentnej i niezwykle ciekawej rozprawie, wspomniany już wyżej, Czekalski, nawiązując m.in. do koncepcji Derridy, Normana Brysona, Miele Bal

³⁷ Warto przypomnieć w tym kontekście cytowaną przez Marcela Maussa w „Szkicu o darze” maoryjską przypowieść o duchu Hau mieszkającym m.in. w przedmiotach, oraz fakt, że dar może oznaczać też „truciznę” (por.: Mauss 1973: 224 – 226 oraz 301).

³⁸ Poza tymi uzasadnieniami warto pamiętać o tradycjach badawczych teorii sztuki i estetyki. Badacze społeczni, moim zdaniem, często traktują je równie instrumentalnie jak same przekazy ikoniczne. Tymczasem mają one sporo do zaoferowania wnikliwemu czytelnikowi, oprócz – jak pisze Maria Anna Potocka o estetyce – „perwersyjnego sentymentu do tej krnąbrnej dziedziny, która przy różnych okazjach upokarzała sztukę” (Potocka 2007: 13).

i innych, formułuje takie oto sądy i wskazówki: „(...) zrozumieć obraz – to znaczy odczytać jego wizualny idiom, wpisany w łańcuch podobnego rodzaju obrazowych przedstawień. Jak pisał Nelson Goldman, na przykład ‘obraz Constable’a przedstawiający zamek Marlborough więcej ma wspólnego z jakimkolwiek innym obrazem niż z tym zamkiem’” (Czekalski 2006: 26). Dobrym przykładem tego rodzaju „czytania” obrazów przez socjologa jest projekt „Niewidzialne miasto” Marka Krajewskiego (www.niewidzialnemiasto.pl)³⁹.

Kardynalne warunki rozpoznawania obrazów można sformułować odwołując się np. do wskazówek Johna Bergera (2008: 7 – 9): „Widzenie poprzedza słowa (...) ustala nasze miejsce w otaczającym świecie. Wyjaśniamy świat za pomocą słów, słowa jednak nie są w stanie unieważnić faktu, że otacza nas świat”. A zatem, także obrazy istnieją niezależnie, zaś miejsce zajmowane przez badacza wobec świata obrazów – jak rozumiemy – jest skromne i podrzędne. Ponadto: „Widzimy tylko to na co patrzymy. Patrzenie jest aktem wyboru (...). Zawsze patrzymy na związek między rzeczami a nami samymi”. (Berger *ibidem*) Subiektywizmowi może tu przeciwdziałać jedna z podstawowych zasad nauki: jawność warsztatu badawczego. Do tego przesłania warto dodać przypomnienie o trudnościach interpretacji. Jak powiada Terry Prachett: „W słojach i barwach drewna było tyle samo informacji co w *Refleksjach Xenona*” (Prachett 2001: 167).

Podobnie jak od pewnych ujęć *stricte* socjologicznych, chcemy się tutaj odwrócić (przynajmniej bokiem) od dyskusji o dyskursywności obrazu. W dosadnym skrócie stanowiska dyskutantów wyrażają pojęcia *studium* i *punctum* Rolanda Barthesa, używane przezeń do analizy fotografii (Barthes 1995: 45 – 102). Pierwsze z nich odnosi się właśnie do dyskursywności, a zatem i możliwości poznania; drugie – do tego co w przekazie ikonicznym niewyraźne lub trudno wyrażalne, więc niepoznawalne. Niżej oba zostały wykorzystane do analizy malarstwa.

Przyjrzyjmy się więc bliżej tym kategoriom, ponieważ nie są one wcale jednolite. Są jednak wewnętrznie związane: „jeśli *studium* nie jest przeniknięte, chłostane, zaznaczone przez szczegóły (*punctum*)” powstaje – zdaniem Barthesa – fotografia jednolita, (*respectively* obraz – BF), wyolbrzymiająca „realność, bez podwajania jej i naruszania, a zatem banalna, często wulgarna w swej gwałtowności lecz pozbawiona *punctum*. Relacja między *studium* i *punctum* nie jest regulowana jedną zasadą – zauważa Barthes – bywa nią jednak ich współobecność uchwycona przez nadawcę (Barthes *ibidem*: 74). Ponadto: „*studium* zawsze przechodzi przez kod, *punctum* nie jest kodowane” (Barthes *ibidem*: 89)⁴⁰.

Studium to „obszar, całe pole, coś bliskiego” (Barthes *ibidem*: 45), co jest związane z wiedzą i kulturą ogólną widza. Wobec tego jest to pole kompetencji⁴¹. A zarazem „letniego pożądania” (opisywalnego raczej jako *to like* niż *to love*) (Barthes *ibidem*: 48). Odsyła – pisze autor – do podstawowej informacji oraz wszystkich znaków należących do niej (Barthes *ibidem*: 45). Widz w postawie *studium* odczuwa ogólne zainteresowanie, czasem przejęcie (zapośredniczone tu

³⁹ Z kolei przykładów naiwnych prób tradycyjnego czytania obrazów dostarczają niektóre wypowiedzi na forum tej witryny internetowej.

⁴⁰ Powstaje więc wątpliwość jak o nim mówić i czy nie został tu zastosowany knebel, por. niżej.

⁴¹ Wg Marka Ziółkowskiego, w kompetencji kulturowej jednym z podstawowych elementów jest kompetencja poznawcza, czyli kulturowo uwarunkowana zdolność do klasyfikowania obiektów oraz umiejętność odczytywania zależności, takich jak związki przyczynowe między zjawiskami naturalnymi i społecznymi. Kompetencja poznawcza jest więc układem kulturowo regulowanych reakcji na informacje, zarówno wysyłane intencjonalnie, jak i nieintencjonalnie. Warunkiem tak rozumianej kompetencji jest wykształcenie, umożliwiające nie tylko przyswajanie informacji, ale i rozbudowę zarówno kompetencji poznawczej, jak i wszelkich innych (Ziółkowski 1989: 20).

jednak przez rozum odnoszący je do kultury moralnej i politycznej, będące domeną „uczuć *średnich*”, „prawie tresury” – czyli określonej akulturacji). Studium to docieklivość, oddanie się pewnej rzeczy, skłonność do kogoś, ogólne wciągnięcie się w coś i krzątanie, jednak bez nadzwyczajnego zapamiętania. To zarazem zainteresowanie i delectacja płynąca ze znajomości kontekstu kulturowego (Barthes ibidem: 45 – 46) i przeżywanie ich w warunkach bezpiecznej kultury dominującej – tu w szczególności tzw. wysokiej. W tym sensie postawa *studium* jest rodzajem wychowania, Gadamerowskiej gry z wiedzą traktowaną *en bloc*, z artystą i z obrazem możliwej dzięki własnej wiedzy i znajomości reguł grzeczności⁴². Dotyczy faktów estetycznych, które są w tym właśnie sensie „w porządku”. Także gdy widz traktuje je jak mity, jest to elegancka, dyletancka zabawa, nawet tym, co w sztuce niebezpieczne. Zauważmy, jak nieuleczalnie „oświeceniowe”, wręcz „sawanckie”, jest to podejście do sztuki⁴³. Zdarza się, że swego rodzaju *kulturalny impotent* poszukuje tu po prostu coraz silniejszych wrażeń. Wydaje się, iż w ten sposób dochodzimy do zrozumienia dlaczego Barthes zajmuje się fotografią: „To właśnie (o etnografii długich paznokci – BF) fotografia może mi powiedzieć o wiele lepiej niż malowane portrety. Pozwala mi dotrzeć do wiedzy głębokiej” (Barthes ibidem: 52 – 53), ale wiedzy „kulturalnej” – jak było widać – dosyć jałowej i nieużytecznej. Co warte docenienia, tę dosyć okropną tradycję autor usiłuje przełamać, gdy stwierdza, iż „fotografia (dla nas *respective* obraz – BF) jest czynnikiem wywrotowym, ale nie wtedy gdy przeraża, porusza czy nawet piętnuje, lecz gdy daje zbyt dużo do *myślenia*” (Barthes ibidem: 67)⁴⁴.

Pomijając tych parę cennych pomysłów, które tu pracowicie „wydłubaliśmy” z obszernych fragmentów tekstu, powiedzmy jeszcze, iż takie ogólne pojęcie *studium*, z istoty rzeczy „francuskie”, nie odpowiada ani naszym głębszym potrzebom, ani potrzebom praktycznym związanym z poszukiwaniem narzędzi analizy wszelkiego obrazu, którego strukturalną metaforą jest malarstwo⁴⁵.

Podawanie przykładów *punctum* to *odstąpienie siebie* (widza) (Barthes ibidem: 77)⁴⁶. Ważne jest również, iż nie ma ono nazwy, określenia, bo gdyby miało – nie mogłoby poruszać, w sensie zrekonstruowanym niżej⁴⁷. *Punctum* przełamuje *studium* lub, jak pisze autor, „poddaje je rytmowi. Tym razem to nie ja go szukam (ponieważ moja świadomość zajmuje się polem *studium*) to ono wybiega ze sceny jak strzała i przesywa mnie” (Barthes ibidem: 46 – 47)⁴⁸. To – jak chce Barthes – rana,

⁴² Interesujące w tym kontekście jest, iż: „Dla Ingardena doświadczenie dzieła sztuki to przede wszystkim doświadczenie zmysłowe, estetyczne w etymologicznym znaczeniu tego słowa; dla Gadamera natomiast, właściwe i jedynie poprawne obcowanie z dziełem sztuki to proces, w którym główną rolę gra rozumienie” (Białkowski 2003: b.d.).

⁴³ W innym miejscu Barthes nazywa *studium* „cnotliwym odruchem” (! – BF), (Barthes ibidem: 86).

⁴⁴ Warto tu może dodać, iż w przytoczonych fragmentach wywodu widać wyraźnie dwie drogi oświeceniowego wysiłku myśli: wiodącą ku „francuskim”, „ciemnym” tekstom i ku tekstom być może utopijnym, ale „jasnym” i także niezaprzeczalnie „francuskim”.

⁴⁵ „Metafory strukturalne umożliwiają dużo więcej niż jedynie orientowanie pojęć, mówienie o nich, kwantyfikowanie itd., (...). Pozwalają (...) używać jednego pojęcia o wysoko zorganizowanej strukturze i wyraźnie zarysowanych granicach do tego, by nadać strukturę innemu pojęciu” (Lakoff, Johnson 1988: 86).

⁴⁶ Dlatego gdy w niniejszym tekście jest mowa o problematyce związanej z *punctum* powracam do pierwszej osoby liczby pojedynczej.

⁴⁷ Wielu nazw użył Barthes do tego czegoś rzekomo nienazywalnego, (Barthes ibidem: 90). Mamy tu charakterystyczną sprzeczność, kontynuowaną często przez postmodernistów i jako szersze zjawisko dyskursywne złośliwie skomentowaną m.in. przez Ernesta Gellnera (Gellner 1997).

⁴⁸ To jeden z najczęściej cytowanych fragmentów wyjaśniających czym jest ta kategoria.

użądlenie, znak zaostrzonego przedmiotu oraz znak kropki. (Zbyt dużo tutaj – jak na mój gust – „francuskiej”, nieco fałszywej emfazy, a przywołany obraz może się kojarzyć *nomen omen* ze „złotym strzałem” – śmiertelną ekstazą). Bardziej wydają mi się już trafne skojarzenia z rzutem kością. Chodzi tu bowiem o przypadek celujący w widza, uderzający weń, uciskający go, o wywołanie „poruszenia, satori, przejścia pustki” (Barthes *ibidem*: 85). Nie zawsze skojarzenie z momentalnością tego aktu jest właściwe, bo *punctum* może się pojawić *ex post* – jako olśnienie odłożone w czasie, spowodowane przez rodzaj „mentalnego natręctwa” (Barthes *ibidem*: 90 – 96). *Puncta* w obrazie to jego „nakropkowanie wrażliwymi miejscami” (Barthes *ibidem*: 47). Mniej mi, z kolei, odpowiada – odróżniająca się od *punctum* – kategoria „wstrząsu fotograficznego” konotowana silnie przez podglądactwo i dzięki tej konotacji ujawniająca niespodziankę, rzekomo charakterystyczna tylko dla fotografii (Barthes *ibidem*: 56). Ciekawsza z przyjętego tu punktu widzenia wydaje się uwaga Barthesa dotycząca pejzażu, który wg niego, „powinien nadawać się (i budzić fantazmatyczną chęć) zamieszkania w nim”. Powstaje pytanie czy całość pejzażu może być *punctum*? Barthes na to pytanie odpowiada twierdząco, gdy pisze: „wystarczy, żeby obraz był wystarczająco duży, abym nie musiał go przepatrywać (nie dałoby to nic), i aby eksponowany na całej stronie, uderzył mój wzrok” (Barthes *ibidem*: 77). Generalnie rzecz biorąc, do *punctum* nie można się *dobrać* na drodze analizy, można zaś np. przez wspomnienie. Ma ono bowiem moc ekspansji poza obraz, m.in. przez swoistą rekonstrukcję: uzupełnienie dzięki wspomnieniu. W jednolitej przestrzeni banalnego obrazu *punctum* to szczegół – detonator, po którym następuje wybuch (Barthes *ibidem*: 86)⁴⁹. Momentami jest jak erotyczny fetysz, innym razem jak dar, a także: „pozostając paradoksalnie ‘szczegółem’ – zajmuje całą fotografię” (Barthes *ibidem*: 83) (oczywiście dotyczy to również malarstwa). Zawsze jest też dodatkiem; tworzy „zakryte pole”, (którego nie ma *studium*), związane z możliwością szczególnej re-konstrukcji, dopełnienia przez widza (Barthes *ibidem*: 97 – 102).

Jak to ujmuje Jacques Rancière, omawiając poglądy Barthesa, władza obrazu jest jego „surową obecnością zmysłową” i – z drugiej strony, jest „dyskursem szyfrującym pewną historię” (Rancière 2007: 50). Sądzimy, że o ile pierwszy typ „władzy obrazu” chwytą jego istotę i zarazem ostatecznie odsyła do niewyraźnego, to drugi jest jednak wyłącznie hipotezą, wynikającą pierwotnie z narracyjnych i racjonalnych, a później scjentocentrycznych cech naszej kultury⁵⁰. Po stronie odbiorcy odpowiadają im właśnie *punctum* – czyli olśnienie, momentalny zachwyt oraz *studium* – kompetencyjna deszyfracja. Czy trzeba jednak od razu stąd wywodzić co obraz „mówi”⁵¹ i/lub dążyć do uchwycenia za wszelką cenę jakiejś, dosyć prostackiej, referencyjności?⁵² Wydawałoby się, iż po wielu lekcjach, w tym

⁴⁹ Ciekawa rzecz, Barthes powiada tu, że zdjęcie zawierające takie *punctum* „nie pozwala marzyć”, ale – jak widzieliśmy – pozwala na wspomnienie. Jedną z tych kategorii jest, wobec tego, zapewne nieprecyzyjna.

⁵⁰ W tej kwestii odsyłamy jeszcze raz do cytowanego tekstu Łukasza Białkowskiego, który krótko, ale przekonująco pokazuje jak mimo zasadniczych różnic w koncepcjach obaj protagoniści (przypomnijmy: Ingarden i Gadamer) tradycyjnie potrafią operować wykształceniem i erudycją oraz ich „dżentelmeńskim obramowaniem”. (Białkowski 1995).

⁵¹ Nie przekonują mnie żonglerka pojęciami „niemoty” i „mowy” dzieła u Rancière’a (*ibidem*: 52); „Nieme słowo – pisze on – można rozumieć dwojako.(...) nieme słowo to elokwencja tego, co pozostaje nieme...” itd. Retoryka oparta na oksymoronach szybko się, moim zdaniem, wyciera.

⁵² Prostacką referencyjnością nazywam tu świadomionach szybko się, moim zdaniem, wyciera. Prostacką referencyjnością nazywam tu świadomionach szybko się, moim zdaniem, wyciera. Prostacką referencyjnością nazywam tu świadomionach szybko się, moim zdaniem, wyciera. Prostacką referencyjnością nazywam tu świadomionach szybko się, moim zdaniem, wyciera. Prostacką referencyjnością nazywam tu świadomionach szybko się, moim zdaniem, wyciera.

surrealizmu, wiadomo, że obraz nie mówi lecz pokazuje, (często tzw. niemożliwe). To my o nim mówimy. Uważam przy tym, iż ważniejsze jest to, co próbują o swoim odbiorze obrazu powiedzieć widzowie, niż to, co mówi artysta lub – tym bardziej – inny nadawca⁵³. Być może zagadka dyskursywności „komunikatu” ikonicznego tkwi w tej zasadniczo zewnętrznej wobec ikoniczności jego cesze. Może trzeba byłoby wspomnieć, że natarczywe i trwałe próby uporania się z *punctum* oraz mniej lub bardziej eleganckie dyskusje wywodzące się z postawy typu *studium* mają swe uzasadnienia w społecznej naturze człowieka (potrzebie budowania więzi) i w konstytutywnej dla niej wymianie darów. Przypomnijmy co mówi Marcel Mauss o szczodrości i jej „nade wszystko moralnym celu”: „W istocie są to mieszanki. Miesza się dusze w rzeczach; miesza się rzeczy w duszach. Miesza się życia – i właśnie w ten sposób zmieszane osoby i rzeczy wychodzą ze swoich sfer i mieszają się – i to jest właśnie umowa i wymiana”(Mauss 1973: 236 – 237).

Lekcja semiotyków tartuskich znów tymczasem, zawraca nas do przekonania, od którego staramy się odwrócić, iż: „Presumpcja strukturalności wypracowana wskutek przyzwyczajenia porozumiewania się językowego wywiera potężny wpływ organizujący na cały zespół środków komunikacji”. W efekcie, jak piszą Jurij Łotman i Boris Uspieński, w celu przechowywania i przekazywania informacji (chciałoby się zapytać – a co z ich tworzeniem?) powstaje „system koncentryczny, którego centrum zajmują struktury najbardziej oczywiste i konsekwentne (a raczej najbardziej strukturalne). Z kolei, miejsca bliżej peryferii zajmują takie twory, których strukturalność nie jest oczywista bądź nie udowodniona, ale które są włączone do ogólnej sytuacji znakowo – komunikacyjnej i dzięki temu funkcjonują jako struktury” (Łotman, Uspieński 1977: 150). Ten punkt widzenia uzasadnia określenia typu „imperializm semiotyczny”, które z czasem stały się niemal obelgą, chociaż w wywodach o „niemocie” i zarazem „dyskursywności” obrazu cały czas, jak widać to chociażby w rozważaniach Ranciére’a, są podtrzymywane. Z czego to się bierze? Myślę, iż w gruncie rzeczy z pozornego dialogu z tradycyjnymi dyscyplinami zajmującymi się sztuką (Kostyrko 2003). Po stronie badaczy zorientowanych społecznie lub kulturowo towarzyszy mu ciche (lub bardzo głośno wypowiedane) założenie, że tradycyjne badania niewiele wnoszą⁵⁴. Co najwyżej są rezerwuarem pojęć, które trzeba od nowa przykroić do współczesnego dyskursu lub przynajmniej umieścić je w nowym, atrakcyjnym kontekście. Warto tu wobec tego przywołać poglądy „późnego” Łotmana, który hierarchiczną koncepcję prymarnego i wtórnych semiotycznych systemów modelujących zamienił na „luźniejszą” teoretycznie koncepcję semiosfery (Łotman 1999).

Inaczej i tradycyjnie – problematyka odbioru wymaga ustawienia obrazu w centrum uwagi. Zaś badanie wywodzi od patrzenia (procesu „ludowego” odbioru, który jest chłonięciem wrażeń zmysłowych), lecz nie utożsamia go z nim. Właściwe badanie polega tu bowiem na widzeniu (kompetentnym procesie odbioru). Widzenie, jak wiadomo, wymaga rozumienia. (Co kto potrafi zrozumieć, to już zupełnie inna sprawa, o której powiemy jeszcze parę słów niżej).

⁵³ Zauważmy na marginesie kolejną komplikację; odbiorca, w niektórych teoriach, takich jak np. Ingardenowska czy teoria Eco ma bardzo szerokie prerogatywy i – pod pewnymi warunkami – staje się zasadniczym nadawcą jako „odczytywacz” sensu. Jeszcze niedawno Zygmunt Bauman, jak wiadomo, tak ukierunkował analizę kultury by pokazać współczesną niezbędną tłumaczy i udowodnić, iż czas Prawodawców przemija. Jednakże nasz „odczytywacz” niekoniecznie chce być Tłumaczem, woli np. pozostać Krytykiem! (Bauman 1998).

⁵⁴ Tymczasem zarówno ta tradycja badawcza może nam się przydać, jak i warto odnotować fakt, że w estetyce współczesnej naprawdę sporo ciekawych rzeczy się dzieje (Potocka ibidem).

Zarówno patrzeć, (którego aberracje tak popularne we współczesnej kulturze to np., noszące cechy natręctwa, oglądanie, gapienie się lub *voyeryzm*), jak i widzenie (ze względu na zróżnicowane kompetencje kulturowe widzów) nie są ani jednorodne, ani – zapewne możliwe do bardziej trwałego uzgodnienia⁵⁵. Zgadząc się zatem z diagnozą Olechnickiego, iż mamy do czynienia z chaosem, pozostaje nam „pchać swoją taczkę z miedzią”. Czyż nie jest tak, że jeśli poradzimy sobie z malarstwem to poradzimy sobie z każdym innym przejawem ikoniczności?

Cały ten przydługi wywód, który wraz z dwoma kolejnymi fragmentami niniejszego tekstu jest zarazem zwinętą rozprawą (szkicem) określonej teorii wizualności i – z drugiej strony – służy nam w gruncie rzeczy do tego, by powiedzieć Artystce: „Nie będziemy się przejmować nadanymi przez Ciebie tytułami obrazów, które zamierzamy przeanalizować. Dziękujemy, ale nie zajrzeliśmy nawet do notatek, które nam przysłałaś”⁵⁶. Patrzymy i staramy się widzieć w osamotnieniu.

O bezradności zachwytu

Tymczasem więc porozmawiajmy o malarstwie; jeśli to możliwe bez autora, czyli bez biografii i psychologii twórczości, bez systematycznie zastosowanej teorii, historii i filozofii sztuki.

Na początek weźmy pewien zbiór obrazów. Jest ogromny i jest wynikiem wielu lat pracy. Czy tu już jednak nie pojawia się z powrotem usunięty tak pochopnie i kategorycznie malarz? Zostawmy to na razie i idźmy dalej. Obrazów tych jest, jak się rzekło, wiele. Reprezentują różne gatunki. Czy tu, z kolei, nie interweniuje już teoria sztuki? To pytanie także umieszczamy na boku. Obrazy są perfekcyjnie namalowane w sensie technik malarskich. Niektóre z tych technik, jak również pewne tematy i motywy oraz style przedstawienia pochodzą z odległych czasów i tradycji. Czy wracamy wobec tego w chude ramionka metodologii oraz pulchne objęcia historii sztuki, tej podstarzałej i pełnej pretensji matrony? Nie będziemy układać obrazów chronologicznie; w cykle serie lub "okresy", bo pewne ich typy przewijają się i rozwijają w całym zbiorze. Poza tym jest zachwyty i potrzeba kontemplacji. Czy to aby nie pierwsze zdanie, z którego może rozwinąć się interpretacja estetyczna? No i – co tu ukrywać – jest żądza posiadania. Czy to przypadkiem nie wstęp do psychologii i ekonomii odbioru albo nawet – uchwaj Boże, bo na tym się kompletnie nie znamy – do analizy rynku sztuki?

Na pewno przed obrazami nie stoi – jako autorka tego oto tekstu – specjalista, ale jest jednak odbiorca: laik (od *laikos* co oznacza ludowy *versus aristos* – najlepszy); amator (co oznacza miłośnika, osobę oddaną czemuś); dyletant, (co w zasadzie oznacza to samo lecz z odcieniem delectacji); kolekcjoner (czyli zbieracz, łączący razem przedmioty tego samego lub różnych typów m.in. „dla zaspokojenia skłonności do kolekcjonowania”) (Kopaliński 1975: 502), wreszcie antropolog (co może oznaczać tylko tyle, iż wydaje mu się, że ma prawo zabierać głos „w sprawie obrazu”). Kołaczą mu się w głowie jakieś pojęcia: *ars* i *techne*, wielowarstwowa budowa dzieła sztuki, *mimesis*, teoria odbicia, metoda Panofsky'ego, motyw, temat, *topos*, forma, styl, akt komunikacji. Brzęczą w głowie *studium* i *punctum*, *symulakrum*, analiza ikoniczna, antropologia wizualna. Dojmujące jest zwłaszcza niezadowolenie: nie tak to robić, nie tak pisać o obrazach jak robią to modni uczeni o fotografii.

⁵⁵ Wiadomo wobec tego, że tu ukryta jest lekcja postmodernizmu.

⁵⁶ Tytułem eksperymentu zamierzamy zrobić to dopiero po zakończeniu pracy nad tekstem.

Czy obraz może istnieć „bez twórcy”? Zapewne tak. Napowietrzne, wieczorne krajobrazy są tego świetnym dowodem. (Chyba że ktoś wierzy, iż jest inaczej). Czy może należeć do kultury bez nadawcy i odbiorcy? Nie! Mimo iż twórca i tak zawsze pozostaje do pewnego stopnia „nieznany”, zaś odbiorca zarówno „nieznany”, jak i „niekompetentny”⁵⁷. Co wobec tego może usprawiedliwiać dalszy ciąg tych wywodów? Moim zdaniem – chociażby taki oto przydługi cytat z Eco: „Ryzykowną jest rzeczą twierdzić, że metafora lub symbol poetycki, utwór muzyczny czy forma plastyczna pozwalają głębiej poznać rzeczywistość niż narzędzia logiki (...), toteż aspiracje artysty do jasnowidzenia, nawet jeśli są płodne w sferze poezji (i nie tylko – jak rozumiem – BF), mają w sobie coś niepokojącego. Sztuka nie poznaje świata, lecz go dopełnia: rodzi ona formy autonomiczne o własnym, niezależnym życiu, które łączą się z formami już istniejącymi (jak rozumiem – na poziomie sztuki – BF). Ale jeśli forma artystyczna nie jest w stanie zastąpić poznania naukowego, to jednak można w niej widzieć metaforę epistemologiczną” (Eco 1994: 43). Trochę to mętne, nieprawdaż?⁵⁸ Zobaczmy jednak do czego dojdziemy od metafory wychodząc⁵⁹. Taki punkt wyjścia daje nam przynajmniej obietnicę (pozornej) przewagi w stosunku do obrazów, którymi mamy się zająć. Jednak aby to uczynić naprawdę – nie tylko *sine ira et studio* (! – BF), lecz pamiętając zarazem o bezradności zachwyty – musimy tę obietnicę (z pewnym żalem) odrzucić.

Analiza

Dokonyjemy jej by sprawdzić pewną ogólną hipotezę. Jak powiadają cytowani tu już Jurij Łotman i Zara Minc: „Narracja typu mitologicznego powstaje nie według zasady łańcuszka (syntagmatycznego – BF), jak to jest typowe dla tekstu literackiego, lecz zwija się jak główka kapusty, w której każdy liść powtarza z pewnymi wariacjami wszystkie pozostałe i nieskończenie powtarzanie tego samego głębinowego jądra fabularnego (tu raczej ikonicznego przedstawienia – BF) zwija się w otwartą dla nowych narostów całość” (Łotman, Minc 1991: 3). W kulturze produkowane są teksty tzw. dyskretne, które „deszyfruje się za pomocą kodów opartych na mechanizmie podobieństw i różnic oraz reguł rozwijania i zwijania tekstu”. Tymczasem „teksty niedyskretne deszyfruje się na podstawie mechanizmu izo- i homeomorfizmu⁶⁰, przy czym ogromną rolę odgrywają tu reguły

⁵⁷ Por. kłopoty Umberto Eco z koncepcją „dzieła otwartego” (Eco 1996).

⁵⁸ Oczywiście Eco nie byłby sobą, gdyby nie powędrował w nieoczekiwany sposób dalej, pokazując jednak istotę metaforyzacji tego rodzaju oraz uzasadniając potrzebę elementarnej dyscypliny i legitymizując siebie – badacza: „nawet jeśli połowa zanotowanych (przez odbiorcę – BF) odczuć nie ma nic wspólnego z jakimkolwiek efektem estetycznym i stanowi czystą dywagację osobistą sprowokowaną przez znaki malarskie, to już samo ich pojawienie się stanowi problem: czy chodzi tu o ograniczenie właściwe naszemu, ‘czytelnikowi’, zbyt zajętemu swobodną grą własnej wyobraźni, czy też o ograniczenie samego dzieła, spełniającego w tym przypadku funkcję, którą w innej sytuacji spełnia meskalina (...) podobnie jak czytelnik wymyka się spod kontroli dzieła, tak w pewnym momencie dzieło, wymykając się (...) nawet spod kontroli twórcy, zdaje się wypowiadać *sponte sua*, niczym oszalały mózg elektronowy” (Eco ibidem: 174).

⁵⁹ Gdyby przyjąć za podstawę rozumienia tego fragmentu cytowaną wyżej teorię, to wyrażenie „metafora epistemologiczna” okazałoby się nieco absurdalne, a godność Artysty (i autorki także) zostałyby ocalone, (por. też Lakoff, Johnson ibidem).

⁶⁰ Przypuszczam, że chodzi o homeomorfizm, tekst jest wadliwy, a korzystałam z wersji zamieszczonej w internecie. Homeomorfizm to „ciągła funkcja wzajemnie jednoznaczna z jednej przestrzeni topologicznej w drugą będącą otwartą (i równocześnie domkniętą)” – wikipedia.org/wiki/Homeomorfizm. Tamże fajny obrazek pokazujący to w ruchu: „kubek zmienia się w torus (dwuwymiarową powierzchnię geometryczną leżącą w przestrzeni trójwymiarowej, powstała

bezpośredniego utożsamienia, kiedy dwa różne – z punktu widzenia deszyfrowania dyskretnego – teksty rozpatruje się jako (...) ten sam tekst" (Łotman, Minc *ibidem*).

W analizowanym malarstwie dochodzi do takiego przekształcenia *par excellence* dyskursywnego i racjonalnego tekstu (w warunkach współczesności) w narrację typu mitologicznego: zwijającą i rozwijającą kulturę i świat ludzki. (My pokażemy tutaj mechanizm zwijania). Jednak – z drugiej strony, nasza mitologiczna kapusta rośnie nie tyle dzięki dokonywanej w tych obrazach „restauracji Natury”, (bo to „kulturalny” punkt widzenia), i nie dlatego, iż kultura jej ustępuje miejsca, kurcząc się w swojej negatywności, ile w Barthesowskim wspomnieniu (*punctum*) jej ZNACZENIA, które odczytujemy w deszyfracji czysto mitologicznej – niedyskretnej. Tożsamość drzew i gór wykracza poza zróżnicowanie form, a *punctum* daje pewność, iż "drzewo jest drzewem jest drzewem jest drzewem"⁶¹.

Działanie obrazu dzięki zmieszaniu gatunków

Gatunki: spróbujmy niektóre z nich wstępnie opisać. W gruncie rzeczy tylko po to by wybrać je do przeprowadzenia próbnej analizy. A także po to by wskazać, że w wypadku tego malarstwa nie są „czyste”, bo często się przenikają w trudny do rozdzielenia sposób.

Portrety są „nadrealistyczne” – w różnych sensach tego słowa: od surrealizmu do hiperrealizmu. Gdzieś między jednym a drugim pojawia się kategoria – jak to nazywał Witkacy – prac „wylizanych”, czyli wykonanych „pod gust” zamawiającego. Niezależnie od typu, prawie wszystkie – prawie zawsze – są dyskretnie okrutne wobec modelu. Jest też wśród nich specjalna, stosunkowo nieliczna, o ile wiemy, grupa perfekcyjnie namalowanych obrazów – nosząca cechy XIX-wiecznego malarstwa portretowego – zarazem werystycznych i psychologicznych⁶².

przez obrót okręgu wokół osi - dookoła proste j- leżącej w tej samej płaszczyźnie co ten okrąg, i nie przecinającej go (czyli nie mającej z nim wspólnych punktów) bez rozrywania i sklejanie".

⁶¹ Wiadomo, iż chodzi o trawestację *bon motu* Gertrudy Stein.

⁶² Do tego typu prac zaliczylibyśmy portret Babci artystki i miniaturowe portrety moich Rodziców pochodzące z dwóch różnych par (Ojca w wieku dojrzałym, a Matki jako młodziutkiej kobiety).



Fot. 2. Portret babci artystki

Na portretach ludzie najczęściej występują wyposażeni w atrybut lub atrybuty. Z tego powodu są one w istocie rebusami. (Rebus, jak podaje Aleksander Brückner, po łacinie znaczy dosłownie „przez rzeczy”, a dokładniej: „wyrażenie ‘rzeczami’, obrazkami, nie słowami” (Brückner b.d.: 457). Analizę bogatego zbioru portretów musimy odłożyć na inną okazję. Przywołaliśmy ten gatunek by wprowadzić i następnie pokazać jak ważne *en bloc* jest dla tej sztuki pojęcie rebusu.



Fot. 3. Portret autorki tekstu z mężem i kotami

Mamy tu jednak do czynienia nie tylko z portretami ludzi, są też portrety rzeczy (tradycyjnie zwane „martwymi naturami”) oraz portrety istot żywych, chociaż zapewne niekoniecznie realnie istniejących. Dalej, z powodów, które się wkrótce wyjaśnią, będą nas interesować przede wszystkim drzewa.



Fot. 4. Martwe i niemożliwe natury



Fot. 5. Martwe i niemożliwe natury

Tak jak portret jest rebusem i kwintesencją osoby, tak pejzaż jest portretem miejsca. Pejzaż, (zawsze podszyty tajemnicą, również będący rebusem) jest jak Prachettowski „grunt rosochaty”⁶³. Wchodzi w skomplikowane relacje zarówno ze

⁶³ Taka ziemia jest specyficznie niestabilna. zmienia się i – np. potrafi dopasowywać się do nastroju wędrujących przez nią ludzi, „rosochaty grunt przy górnej granicy lasu? - upewniła się Magrat, kiedy

swym modelem (miejscem, które pozuje)⁶⁴ oraz ze swymi elementami w warstwie świata przedstawionego. Pejzaż wciąga, mami, uwodzi i zwodzi odbiorcę. Domaga się niezwykle skutecznie patrzenia. Co ważne, wiążąc widza na stałe cały czas spełnia obietnicę – codziennie dostarczając przyjemności estetycznej. Dlatego raz zobaczony nie daje się już nigdy definitywnie porzucić jak odcisnięty w umyśle "powidok". Jak powiada omawiany wyżej Barthes: „wobec tych wybranych pejzaży wszystko dzieje się tak, jakbym był pewien, że tam byłem lub mam się tam znaleźć” (Barthes 1995: 68).



Fot. 6. Pejzaż zimowy

Scena rodzajowa, (podobnie jak portret w skali indywidualnej) często zdradza tu wiedzę o naturze i kondycji ludzkiej, którą wolelibyśmy wyprzeć ze świadomości. Ludzie spleceni w intensywnych interakcjach są zwykle mali i – co najmniej – wobec

skończyły. – Zgadza się – potwierdziła niania. – Co to znaczy rosochaty grunt? – chciała wiedzieć Agnes. – W tych górach jest dużo magii, tak? Zaczęła tłumaczyć niania. – A wszyscy wiedza, że góry powstają, kiedy wielkie grudy ziemi padają jedna na drugą, tak? No i kiedy magia zostaje tam uwięziona, powstaje... tak jakby... kawałek ziemi, gdzie przestrzeń jest... tak jakby... poskręcana, rozumiesz. Teren byłby całkiem spory gdyby mógł, ale przypomina raczej rosochatą gałąź na starym drzewie. Albo używana chustka do nosa... poskładana i mała, ale ciągle duża, tylko inaczej” (Prachett 2006: 126), por. też wstęp do niniejszej analizy.

⁶⁴ „Jak to możliwe, że to właśnie się obrazilo. Jest tu już bardzo długo – stwierdziła Babcia. – Wszystkie są odparła Niania tonem doświadczonego studenta. – Każde miejsce leży tam, gdzie jest, od czasu kiedy pierwszy raz tam trafiło. To się nazywa geografia. – Nie chodzi tylko o ziemię. Ziemia to nie to samo co królestwo. Królestwo powstaje z różnych rzeczy. Idei. Lojalności. Wspomnień. Wszystko to istnieje równocześnie. A potem wspólnie tworzy rodzaj życia” takie „Królestwo chce być lubiane” powiada Terry Prachett (1998: 99 – 100).

siebie nieżyczliwi, a jednak nie mogą bez siebie istnieć. Te sceny rodzajowe, zgodnie z wielką tradycją, w gruncie rzeczy mają zawsze „drugiego” a może nawet „pierwszego” bohatera – Naturę. Świat ludzki (kultura) na tych obrazach nie stoi z nią w ogólnie symetrycznej (jak by chciał Claude Lévi-Strauss relacji) (Leach 1998: 90). Ciekawy kontekst dla takiego odczytania można znaleźć u cytowanego już Uspieńskiego, który o staroruskich ikonach pisze: „Jest oczywiste, iż w każdym obrazie istnieją linie i postacie mniej lub bardziej semantycznie ważne. Ważniejsze znajdują się zazwyczaj na pierwszym planie, mniej ważne tworzą tło (...) charakterystyczne jest, że figury semantycznie ważne w mniejszym stopniu podlegają deformacji perspektywicznej, podczas gdy deformacja tła jest największa i następuje prawie automatycznie. Jednocześnie figury najbardziej znaczące są podporządkowane szczególnym prawidłowościom semantycznym, również dosyć umownym” (Uspieski 1977b: 332). Do tego wątku jeszcze powrócę niżej, analizując kilka przykładów.

Alegoria to w tym wypadku pojęcie także wykraczające poza swój zwykły sens. Realizuje się w tym malarstwie zarówno jako zbiór osobnych przedstawień alegorycznych, jak i jako metoda traktowania tego, co malowane, (a więc oznaczane).

I przykład analizy ciągu metaforycznego i jego przekształceń: SCENA RODZAJOWA

Patrzanie – opis ikonograficzny?



Fot. 7. Zazdrość

I tu dopiero zaczyna się zabawa – niezgodnie z metodą Erwina Panofsky'ego (1971) pomijamy systematyczny opis preikonograficzny. Wybraliśmy obraz późny,

namalowany w 2004 roku. Może dlatego „typologicznie” ma wszystkie cechy, które zostały opisane wyżej – w charakterystyce sceny rodzajowej. Jest on również bardzo dobrym przykładem zmieszania i zmacenia gatunków, bo zawiera zarówno pejzaż (sielski i górski zarazem), jak i miniaturowe portrety (kota na „pierwszym” planie i kobiety z kotem (kotką?) na rękach za okienną szybą). Alegoria też tu występuje i jest typowa dla tego malarstwa: ludzie na huśtawce, czarny zazdrośnik z nożycami na drzewie oraz Amor, zamykający kompozycję jako szczegół jej ramy, są jak zwykle schematyczni. (Kochankowie ewidentnie należą do naszej prząsnej kultury masowej. Są „piękni” wg jej reguł i ambitnie wyrażają erotykę na granicy pornografii, jak w typowym wzorcu współczesnej „miłości”). Cztery postacie tworzące opisany trójkąt są więc personifikacjami tego trywialnego uczucia. Kobieta w oknie podgląda kochanków, jak zresztą zapewne przypatrywałyby się „kontrolnie” każdemu ruchowi za oknem. Jest ona w przesuniętym kontrapunkcie do poprzedniego układu. Natomiast Zazdrośnika można uznać za personifikację jej uczuć. Czyni on to, co ona – mając ochotę – obawiałaby się zrobić. „Posłaniec miłości” nie tylko domyka kompozycję, odpowiada także potrzebie ckliwej, fałszywie uproszczonej, tradycyjnej formy dla tego rodzaju emocji. Ponieważ erotyczna konsumpcja na huśtawce właśnie się dokonuje na oczach wszystkich postaci, łącznie z nami, zbędność spóźnionego gestu Kupidyna jest tym bardziej zabawna.

Inne osie wyznaczają postacie kota na pieńku – w wewnętrznym trójkącie z kotem za szybą i błękitnym ptakiem w okienku pod szczytem dachu oraz wielki trójkąt, którego ostrze przesuwają się w dal wraz z czerwonym koniem biegnącym po górach z rozwianą grzywą i zadartym ogonem. A propos: pierwszy trójkąt ma w najdłuższym rogu istotę mitologiczną, gdy przedłużymy linię od Kupidyna w stronę gór nowy trójkąt wyznaczy baśniowa postać czerwonego konia, a dół tego trójkąta ustanowią ludzie z huśtawki. Można by rzec, iż mamy takie mity na jakie zasługujemy, albo – że te dwa nierealne odniesienia uwznioślają scenę „bujania”.

Dokładniej przyjrzyjmy się teraz kolejnej ważnej postaci: kot, jak wiadomo na podstawie długoletnich obserwacji uczestniczących (prowadzonych z szacunkiem), mając wszystko pod kontrolą, zapewne i tak, *in potentio*, wyróżnia ten smaczny i na razie (choć kto wie?) niedostępny kawałek mięska, pokrytego błękitnym pierzem, tam pod dachem. Jeśli w domu jest kotka, to warto śledzić też to, co dzieje się za szybą. W ostateczności, jeśli płonna jest nadzieja na *szybki numer*, to może chociaż pojawi się mleko?

Czyżby ten mikroskopijny niemal element, którym jest biegnący koń, tworzył nasz dyskretny tekst i dopisał się jako zwinięcie zarazem: młodej, przeszłej, piękniejszej i bardziej namiętnej miłości? Jeśli tak, mamy oto przykład *punctum* „wyszperanego” przez „przepatrywanie” obrazu – dodatkowy uroczy drobiazg. W stosunku do pary na huśtawce i cierpliwego łapserdaka na pieńku jest to też niezła paraliteracka elipsa, która potwierdza zasadnicze linie rysującej się interpretacji.

Widzenie – interpretacja ikonologiczna?

Alegoria, dzięki temu, iż „otwierają” ją takie dodatkowe elementy przestaje być „oczywiście” i „namolnie” czytelna. Staje się zarazem ironiczna i poetycka – w głębokim sensie.

Lecz to jeszcze nie wszystko. Zastanówmy się – jaki piekielny zabieg się tu dokonał? Innymi słowy, jak przebiegają bardziej złożone Leachowskie transformacje metaforyczno-metonimiczne, skutkujące – paradoksalnie rzecz biorąc – *katharsis*. Oczyszczeniem przywracającym właściwe proporcje światu przedstawionemu

obrazu. Anegdota jest tutaj „przepelniona” znaczeniami – *excusez le mot* – kulturowymi, które – jak tylko ułożą się w całość, natychmiast znów się rozpadają by ułożyć się w nowe całości. Od widzenia wracamy do patrzenia. I tutaj dopada nas: **Punctum**

Porzucam maskę „- iśmy”. Pierwszy raz zobaczyłam ten obraz w maju 2007 roku, na wernisażu. Nie mogłam się od niego oderwać. Uczucie, którego doświadczyłam było dokładnie takie, jakie opisał Barthes jako treść pojęcia *punctum*: dojmujące. *Punctum* to ta czerwona jabłoń. Nie tło, lecz właśnie najważniejszy element i główny nośnik sensu, prawdy i piękna. Synteza obrazu i tego, co poza nim, w postaci trafiającej widza siły. Jesienny przepych na żółknącej trawie i pod wczesnonocnym niebem. Obfitość i *Dignitas* Natury ofiarowana w obrazie. Czym ja – niedoskonały widz – zasłużyłam na takie bogactwo? Z bezradności zachwytu wychodzę do *studium*.

Studium jabłoni

Obezwładniająca szczodrość Natury obok przygodnego świata ludzkiego tworzy miłosierną, niemal „matczyną” ramę dla ludzkich, idiosynkratycznych przypadłości. Jabłka w trawie otaczają nawet krzywdę, jaką przypomina świeżo ścięty pień. Kochankowie się infantylnie huśtają, zamiast stać symetrycznie po obu stronach Drzewa Wiadomości Złego i Dobrego⁶⁵. (Tylko zazdrośnik jest tu „na miejscu” i jest koherentny z wyobrażeniem węża ze wspomnianego toposu). „Mitologicznie” jabłkowy ślad wiedzie do okna domu. *Voyeur* ma możliwość zajrzenia przez szybę – może się „przyłączyć”. To pułapka: będzie wtedy równie nikczemny jak pozostali! „Zasieki” do wewnętrznego świata obrazu są konsekwentnie ustawione, mimo iż tropy interpretacji wskazane, m.in. po to by sprawdzić naszą – widza kompetencję drugiego stopnia. Polega ona, jak sądzę, na umiejętności przechodzenia od pełnego pasji *studium* do *punctum*. „Kiedy wchodzimy myślami w tę domniemaną przestrzeń, zapominamy o ramach – tak samo jak zapominamy o ścianie, na której wisi obraz” (Uspieński 1977a: 194). Uspieński nie widzi tu więc postawy charakterystycznej najpierw dla patrzenia, potem dla *studium*, lecz od razu dla *punctum*. Nie wydaje mi się to poprawne w kontekście takiej analizy, jakiej próbowałam dokonać.

⁶⁵ Specjalnie zamieniłam kolejność!

II przykład – PEJZAŻ – ZWINIĘTA SCENA RODZAJOWA Patrzanie – opis ikonograficzny



Fot. 8. Międzborów

Las – niby dziki, ale bardziej jednak leśny ogród, ucywilizowany w typowy dla podwarszawskich terenów sposób. W narracji literackiej fundamentalnie dla mnie⁶⁶ (jako mieszkanki Dolnego Śląska akulturowanej przez tamtejsze pejzaże) trudny i obcy. Jednak w tej oczywistości jest znów coś „rosochatego”. Coś znów nie gra *fair*. Las jest „zaludniony” przez kota i trzy pawie; jeszcze raz w z lekka nieregularnym trójkącie. Zredukowanie niepokoju wymaga przejścia do stadium widzenia. Jeszcze tylko dodam, że podobnie jak na poprzednim obrazie, lato tu się chyli ku swemu schyłkowi – trawa się kładzie ku ziemi i zaczyna żółknąć.

Punctum

Chwyta za gardło od razu i jako całość. Dzięki obrazowi widzę, że ten las jest piękny. Nigdy podczas spaceru po nim nie przyszłoby mi to do głowy.

⁶⁶ Jak widać, w tym wypadku muszę od razu (*kairos!*) odrzucić maskę badacza i się odsłonić.

Widzenie – interpretacja ikonologiczna

Topos "ogrodu rozkoszy ziemskich" – *toutes proportion gardeé* – rozpostartego na mazowieckich piaskach porośniętych sośniną – sam się niejako kompromituje w oczach widza by w opisanym doznaniu powrócić do „niehumanicznego” już piękna.

Wróćmy do kota i pawia „zaludniających” obraz. Spróbujemy się wytłumaczyć z użycia tego terminu. Dzięki widzeniu odkrywamy kolejne, pomniejsze *punctum* – jest ono niewątpliwe w pierwszym odczuciu: to kot. (Doskonale znamy to wygięcie ogona). A zabieg jest przewrotny inaczej niż w pierwszym przypadku. Kot jest częścią natury, ale jego atrybuty (martwy ptak, kupka chrustu sugerująca możliwość upieczenia stawy) sprawiają, iż jest on metaforą człowieka ze scen rodzajowych i anegdoty, którą można zrekonstruować na przejściu między patrzeniem a widzeniem. Jest też metonimią kultury razem z pawiami, co do których ma ewidentnie złe zamiary (wydaje się, iż nasza logika się potwierdza, przynajmniej co do kotów). Kultura zwinięta tu została do alegorii, którą - dokładnie rzecz biorąc - jest personifikacja. Pytanie: czy w wypadku pawia można mówić, "po prostu" o próżności? Czy jest to raczej element z rozbitego toposu ogrodu. Natura, mimo operacji, które mają ją zwinąć do kultury, pozostaje sobą.

III przykład – PORTRET DRZEWA – ZWINIĘCIE PEJZAŻU I SCENY RODZAJOWEJ (tej ostatniej do minimum)



Fot. 9. Drzewo

Patrzanie – Punctum

Dąb. Jesienny, żółcie aż goreją. Stoi w pustce bo jest obrazem totalnym. Sam ustanowia dla siebie kontekst i opowieść: o czasie opadających liści. O przepychu schyłku. Ta rozrzutność Natury jest pozorna, bo liście na ziemi przy jego potędzie niewiele znaczą. Może są oznaką naturalną, iż nie tylko jest sobą, ale również, iż jest na SWOIM MIEJSCU na ziemi i pod niebem, w centrum świata.

Widzenie – interpretacja ikonologiczna

Właściwie jest to proces niemal pusty. *Punctum*, patrzanie i widzenie stają się tutaj tym samym. Gdyby nie maleńki szczegół – *punctum* najpośledniejsze z poślednich, zaledwie plamka na gałęzi po prawej stronie. Siedzi tam człowiek – niby muskularny, ale – jak to tu często bywa – nagi i rozplywający się nieomal w powietrzu – intensywnym błękitem podkreślającym status DRZEWA. Jednak – nic „po prostu” – *punctum* uderza nas dopiero gdy przyjrzymy się tej postaci – ona myśli. Tu zatem pojawia się ów Barthesowski „czynnik wywrotowy”. Co daje do myślenia siedzenie na drzewie? Żeby odpowiedź na to pytanie nie była zbyt po „francusku” emfatyczna, ani po „nekrofilsku”⁶⁷ dociekliwa, ani wulgarnie „dowcipna” mamy tu jeszcze jedno minimalne – lecz tym razem w szczególnie filuterny sposób – *punctum*: postać ludzką równoważy po drugiej stronie łysych gałęzi maleńki złocisty listek.

Tekst ten w całości ma status rozbudowanej hipotezy. Aby rozwiązać do końca tylko jeden z postawionych tutaj problemów, czyli ustalić granicę ekspansji Natury i zwijania Kultury trzeba – jak sądzę – poddać analizie także inne obrazy i rysunki artystki⁶⁸. Hipoteza prowadzi do kolejnego *studium* i stwarza możliwości kolejnego *punctum*. Patrzanie i widzenie wymagają jednak odrębnego opisu.

Bibliografia

- Barthes, Roland (2000) *Mitologie*. Przełożył A. Dziadek. Warszawa: Wyd. KR
- (1995) *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przełożył J. Trznadel. Warszawa: Wyd. KR
- Bauman, Zygmunt (1998) *Prawodawcy i tłumacze*. Przełożyli A. Ceynowa, J. Giebułtowski. Warszawa: IFiS PAN
- Berger, John (2008) *Sposoby widzenia*. Przełożył M. Bryl. Warszawa: Fundacja Aletheia
- Białkowski, Łukasz (2003) „Filozofia sztuki Hansa-Georga Gadamera a estetyka Romana Ingardena”. *Eidos* 5. b.d. Dostęp 5 listopada 2008. (http://www.us.szc.pl/hum_fil/eidos)

⁶⁷ Termin używany przez bohaterów powieści Heimitio Doderera "Demony", a oznaczający z grubsza rzecz biorąc typ myślenia przeżartej resentymentem (to z kolei, oczywiście, Pierre Bourdieu.) klasy średniej.

⁶⁸ Najpierw jednak trzeba je, po prostu obejrzeć (www.jaga.karkoszka.abajt.pl).

- Brückner, Aleksander (b.d.) *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków – Warszawa: M.Arct, Zakłady Wydawnicze, Sp. Akc
- Czekalski, Stanisław (2006), *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*. Poznań: Wyd. Uniwersytetu Adama Mickiewicza
- Eco, Umberto (1994) *Dzieło otwarte*. Przełożyli J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiak. Warszawa 1994, Czytelnik, s. 43
- (1996) „Pomiędzy autorem a tekstem.” S. 66 – 87 Przełożył T.Bieroń, w *Interpretacja i nadinterpretacja*, (Red.) S. Collini Kraków: Wyd. Znak
- Gellner, Ernest (1997) *Postmodernizm, rozum i religia*. Przełożył M. Kowalczuk. Warszawa: PIW
- Ingarden, Roman (1946) *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*. Tom: 67: I. Kraków: Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU
- Kopaliński, Władysław (1975) *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Kostyrko, Teresa (2003) „Pojęcie dzieła sztuki a sztuka współczesna”. *Estetyka i Krytyka* 5 (2): 1-5. Dostęp 10 lipca 2009. (http://eik.110mb.com/archiwum/No_05/kostyrko.pdf)
- Lakoff, George i Mark Johnson (1988) *Metafory w naszym życiu*. Przełożył T.P. Krzeszowski. Warszawa: PIW
- Leach, Edmund (1998) *Lévi-Strauss*. Przełożył P. Niklewicz. Warszawa: Wyd. Prószyński i S-ka
- (1989) Kultura i komunikowanie. Logika powiązań symbolicznych. Wprowadzenie do analizy strukturalnej w antropologii społecznej S .21 – 98 w E. Leach i A. Greimas *Rytuał i narracja*. Przełożyli M. Buchowski, A. Grzegorzczak, E. Umińska-Plisenko. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Lévi-Strauss, Claude (1969) *Myśl nieoswojona*. Przełożył A. Zajączkowski Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Łotman, Jurij (1999) *Kultura i eksplozja*. Przełożył B. Żyłko. Warszawa: PIW
- Łotman, Jurij i Boris Uspieński „O semiotycznym mechanizmie kultury”. Przełożył J. Faryno. S. 147 – 170 w *Semiotyka kultury*, (Red.) E. Janus, M.R. Mayenowa. Warszawa: PIW
- Łotman, Jurij i Zara G. Minc (1991) „Literatura i mitologia”. B.d. Dostęp 10 lipca 2009 (http://mitencyklopedia.w.interia.pl/lotman_literatura.html)
- Margolis, Joseph (2004) *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki?* Przełożyli W. Chojna, K. Guczalski, M. Jakubczak, K. Wilkoszewska. Kraków: Universitas
- Mauss, Marcel (1973) *Socjologia i antropologia*. Przełożyli M. Król, K. Pomian, J. Szacki. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Olechnicki, Krzysztof, redaktor (2003) *Obrazy w działaniu*. Toruń: Wyd. UMK

- Panofsky, Erwin (1971) *Studia z historii sztuki*, Opracował J. Białostocki Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Potocka, Maria A. (2007) *Estetyka kontra sztuka. Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką współczesną*, Warszawa: Fundacja Aletheia
- Prachett, Terry(2006) *Carpe Jugulum*. Przełożył P. Cholewa. Warszawa: Wyd. Prószyński i Ska
- (2001) *Pomniejsze bóstwa*. Przełożył P. Cholewa. Warszawa: Wyd. Prószyński i S-ka
- (1998) *Trzy wiedźmy*. Przełożył P. Cholewa. Warszawa: Wyd. Prószyński i S-ka
- Ranciére, Jacques (2007) *Estetyka jako polityka*. Przełożyli J. Kutyla, P. Mościcki. Warszawa: Wyd. Krytyki Politycznej
- Sztompka, Piotr (2005) *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Uspieński, Borys (1977a) „Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)”. Przełożyła Z. Zaron. S. 181 – 212 w *Semiotyka kultury*, (Red.) E. Janus, M.R. Mayenowa. Warszawa: PIW
- (1977b) „O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon”. Przełożyła Z. Zaron. S. 331 – 343 w *Semiotyka kultury*, (Red.) E. Janus, M.R. Mayenowa. Warszawa: PIW
- www.jaga.karkoszka.abajt.pl
- www.wikipedia.org/wiki/Homeomorfizm. Dostęp 10 lipca 2009
- Ziółkowski, Marek (1989) „Nabywanie kompetencji kulturowej” S.17 – 35 w *Kultura artystyczna a kompetencje kulturowe*, (pod red.) T. Kostyrko, A. Szpociński. Warszawa: Wyd. COMUK
- Zwolińska, Krystyna i Zaslav Malicki (1974) *Słownik terminów plastycznych*. Warszawa: Wiedza Powszechna

Cytowanie

- Fatyga, Barbara (2009) “Działanie obrazu. Na przykładzie przedstawień Natury w malarstwie Jagi Karkoszki.” *Przegląd Socjologii Jakościowej*, Tom V Numer 2.
 Pobrano _____ Miesiąc, _____ Rok
 (http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php)