

Retoryka edukacji i innowacji (cz. II)

Rhetoric of Education and Innovation (part II)

12 (1) 2025

ISSUE EDITORS: ANNA M. KIELBIEWSKA, MARIA ZAŁĘSKA



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Projekt finansowany ze środków budżetu państwa,
przyznanych przez Ministra Edukacji i Nauki
w ramach Programu „Doskonała Nauka”.



Doskonała
Nauka II

KAROLINA DOBROSZ

UNIwersytet Łódzki, POLSKA

<https://orcid.org/0000-0002-9911-0650>karolina.dobrosz@uni.lodz.pl**ZOFIA WŁADYKA-ŁUCZAK**

UNIwersytet Łódzki, POLSKA

<https://orcid.org/0000-0001-9644-4682>zofia.wladyka@uni.lodz.pl**MAGDALENA PEJGA**

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W ŁODZI, POLSKA

<https://orcid.org/0009-0007-4285-154X>magdalena.pejga@asp.lodz.pl

Kształowanie kompetencji retorycznych w kodzie wizualnym

Developing rhetorical skills in the visual code

Abstract

Artykuł stanowi próbę opisu mechanizmów komponowania sensu w kodzie wizualnym (rozumianą analogicznie do procesów komponowania sensu w kodzie werbalnym, tj. tworzenia figur retorycznych) na podstawie portretowych rysunków i płaskorzeźb wykonanych przez studentów Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Zebrany materiał analizowano z perspektywy kształtowania znaczących układów formalnych w przekazach wizualnych, w odniesieniu do etapów pracy twórczej nad wypowiedzią: *inventio*, *dispositio* i *elocutio*. Poszukiwano tą drogą zasad komponowania sensu na obrazie: od organizacji treści, przez układ kompozycyjny, po poprawną, stosowną i ozdobną wypowiedź, w odniesieniu do budowanych przez studentów hierarchicznych układów środków formalnych. Przeprowadzone obserwacje wskazywały na istnienie analogii między procesami percepcji wzrokowej a hierarchizacją działań związanych z komponowaniem sensu w przekazie wizualnym. Studenci, posługując się środkami formalnymi, nie zawsze potrafili stworzyć sens bez zakłócania znaczeń. Zidentyfikowane mechanizmy deautomatyzacji percepcji, takie jak wyobcowanie elementów i komplikowanie form, są związane z retoryczną zmianą schematów przetwarzania na poziomie syntaktycznym i semantycznym. Zmiany te, interpretowane w kategoriach mechanizmów kognitywnych: *detractio*, *adjectio*, *transmutatio* i *substitutio*, zgodnie z ujęciem Axela Rohlfsa (2023), związane są z metapoznaniem, czyli kierowaniem uwagi na proces poznawczy, a nie treść poznania.

The presented paper is an attempt to describe the mechanisms of composing meaning in the visual code (understood analogously to the processes of composing meaning in the verbal code, i.e. the creation of rhetorical figures) based on portrait drawings and bas-reliefs made by students of the Władysław Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź. The collected data were analyzed in terms of the significant formal structures in the functions of *inventio*, *dispositio* and *elocutio*. In this way, the principles of meaning composition were sought in terms of the organization of content, through compositional arrangements and in relation to hierarchical exponents providing formal means. The observations highlighted an analogy between visual perception and meaning composition in visual communication. Students often struggled to create meaning without distortion. The identified mechanisms, such as alienation and form complication, link to shifts in processing at syntactic and semantic levels. These changes, defined by cognitive mechanisms (*detractio*, *adjectio*, *transmutatio*, *substitutio*), are connected to metacognition.

Key words

retoryka wizualna, figury retoryczne, kod wizualny, układy formalne, poznanie i metapoznanie
visual rhetoric, rhetorical figures, visual code, formal structures, cognition and metacognition

License

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 international (CC BY 4.0).

The content of the license is available at <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Received: 20 August 2024 | Accepted: 26 February 2025

DOI: <https://doi.org/10.29107/rr2025.1.6>

KAROLINA DOBROSZ

UNIwersytet Łódzki, Polska
<https://orcid.org/0000-0002-9911-0650>
karolina.dobrosz@uni.lodz.pl

ZOFIA WŁADYKA-ŁUCZAK

UNIwersytet Łódzki, Polska
<https://orcid.org/0000-0001-9644-4682>
zofia.wladyka@uni.lodz.pl

MAGDALENA PEJGA

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W ŁODZI, POLSKA
<https://orcid.org/0009-0007-4285-154X>
magdalena.pejga@asp.lodz.pl

Kształtowanie kompetencji retorycznych w kodzie wizualnym

1. Wprowadzenie

Niniejszy artykuł przedstawia wyniki pracy dydaktycznej ze studentami Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi im. Władysława Strzemińskiego, której procesualny charakter oraz efekty prowadzonych w toku zajęć obserwacji, umocowane w wiedzy z zakresu retoryki (Bonsiepe 1985; Baruchello 2015; Kampka 2011; Rohlf s 2023), teorii sztuki (Kandyński 2022; Strzemiński 2016) oraz semiologii (Barthes 1985; 2006) stały się przyczynkiem do rozważań nad specyfiką komponowania sensu w kodzie wizualnym.

Zaobserwowano, iż proces nabywania przez studentów kompetencji umożliwiających komponowanie sensu w przekazach wizualnych jest analogiczny do nabywania kompetencji językowych przez człowieka; przebiega od poznawania struktur formalnych ku coraz bardziej zaawansowanemu ich porządkowaniu, ma charakter celowy i służy przede wszystkim komunikacji, tj. wypowiedzeniu się. Wymaga doskonalenia sprawności operowania środkami formalnymi oraz zasadami ich łączenia na różnych poziomach organizacji wypowiedzi i jako takie jest aktywnością mentalną ściśle retorycznej proveniencji, łączącej oddziaływanie na sferę myśli, przeżyć i estetyczną. *Lógos*, *éthos* i *pathos* wymagają zaś przyswojenia wiedzy z takich dziedzin, jak: teoria poznania, etyka i psychologia, a odpowiadają im trzy funkcje perswazji (*tria officia dicendi*), to jest: funkcja informująco-pouczająca, zniewalająca i estetyczna (Korolko 1990, 49–50).

2. Figury retoryczne jako nośniki sensu w procesie komunikacji

Zgodnie z klasyczną teorią, istotą figury retorycznej jest „odejście od normalnego użycia języka w celu wywarcia większego efektu” (Bonsiepe 1985, 304). Za Kwintylianiem figury retoryczne można określić jako „sztukę powiedzenia czegoś w nowej formie” (Bonsiepe 1985, 304) lub za Kennethem Burke’em jako „zmienianie znaczenia lub zastosowania słów po to, by mowa mogła być gładsza, żywsza i silniej oddziaływała” (Bonsiepe 1985, 304). Werbalne figury retoryczne dzielą się na figury myśli, związane z kształtowaniem i organizowaniem wypowiedzi oraz figury mowy, które wiążą się ze znaczeniem wyrazów lub ich pozycją w zdaniu. Znaczenie wyłania się w *relata*, a zatem istnieje „pomiędzy znakiem i oznaczanym, jego denotatami, konotatami i przedmiotami oznaczanymi” (Bonsiepe 1985, 304). Choć w zaproponowanej klasyfikacji figur mowy Bonsiepe zwraca uwagę na hierarchiczność procesu semiozy (wyróżniając figury syntaktyczne, tj. odnoszące się do zmiany znaczenia tylko poprzez zmianę układu słów w zdaniu; figury semantyczne, opierające się na zmianie w obszarze *relata* oraz figury pragmatyczne, których znaczenie wyłania się w dialogu) wprost go tak nie określa. Zaproponowany przez niego porządek wydaje się wskazywać, iż nowe znaczenia uzyskiwać można poprzez zmianę porządku środków formalnych, zmianę relacji, w jakiej ze sobą pozostają lub włączanie w zakres znaczeniowy treści spoza wypowiedzi nadawcy. Jeśli tak jest w istocie, w odniesieniu do języka naturalnego (w kodzie werbalnym), jak mogłoby przebiegać badanie procesów semiozy w odniesieniu do komunikacji wizualnej (w kodzie wizualnym)? Obraz, podobnie jak tekst, zbudowany jest z podstawowych środków formalnych (Kandyński 2022), które wchodzą ze sobą w relacje (Kandyński 2022; Witkiewicz 1974), tworząc wielopoziomowe struktury znaczeniowe, uzupełniane w procesie komunikacji o dane mentalne odbiorcy.

W niniejszej pracy zaproponowano kategorie opisu komponowania sensu w przekazie wizualnym (w oparciu o konstrukty punktu i linii jako praelementów obrazu oraz układów kompozycyjnych jako *relata*, w jakich praelementy ze sobą pozostają) oraz dowiedziono, iż tak rozumiane kompetencje wizualne (umiejętności operowania środkami formalnymi w sposób umożliwiający kształtowanie nowych treści, tj. wizualnych figur retorycznych) podlegają procesom uczenia się i mogą być doskonalone analogicznie, jak w procesie kształcenia retorów doskonalone są umiejętności wypowiedzi w kodzie werbalnym.

Hierarchiczny, szerszy niż jedynie *elocutio*, sposób myślenia o figurach retorycznych w kodzie wizualnym przedstawia i uzasadnia na przykładach Roland Barthes (2006, 156). Pomidor, utożsamiany z Włochami, jest interpretowany jako przykład metonimii, natomiast seria reklamowych zdjęć ukazujących kolejno ziarna kawy, granulki kawy rozpuszczalnej i napar w filiżance może być uznana

za przykład asyndetonu. Takie podejście ogranicza retorykę wizualną jedynie do poziomu *elocutio*, co jest wyraźnym zawężeniem, ponieważ analiza semiotyczna skupiająca się na *ornatus* nie pozwala na określenie hierarchii wartości ani znaczenia sytuacji retorycznej. W efekcie pomija kluczowe pytania, dotyczące m.in. dowodów: *éthos*, *lógos*, *pathos*, hierarchii argumentacyjnej czy zamierzonego charakteru sytuacji retorycznej. Semiotyka natomiast skłania się do izolowania pojedynczych obrazów i traktowania ich jako samodzielnych przekazów, podczas gdy w praktyce znaczenie elementów wizualnych wynika z ich funkcjonowania w kontekście szerszego dyskursu (Kampka 2011, 19). I jako takie są retoryczne z samej natury.

3. Ku retorycznemu wymiarowi procesów semiozy w kodzie wizualnym

Powołując się na kluczowe z perspektywy semiologii ustalenia Rolanda Barthesa, które dzielą figury na te, które krążą wokół znaczącego (kwintyliańskie *res*) oraz te, które krążą wokół znaczonego (*verba*), Giorgio Baruchello (2015) proponuje uzgodnienie pomiędzy tym, co werbalne i co wizualne. Dotyczy to uniwersalnych zasad percepcji bodźców niezależnie od modalności, czyli tzw. reguł *Gestalt*. Zasady organizacji percepcyjnej obrazu posłużyły badaczowi jako narzędzie opisu i klasyfikacji kilkudziesięciu tropów retorycznych, przeprowadzonej z uwzględnieniem podziału na figury myśli i figury mowy, wpisujące się w jedną lub wiele reguł *Gestalt*, na zasadzie ich emanacji lub odstępstwa.

Baruchello w swojej pracy udowodnił tezę, iż psychologia *Gestalt* pełni wyjaśniającą, wobec klasycznej retoryki, funkcję i z tej perspektywy stanowić może użyteczne metodologicznie narzędzie opisu procesów komunikacji. Integracja wiedzy z zakresu psychologii percepcji, teorii sztuki oraz retoryki stanowi, w myśl założeń autorki niniejszej pracy, przyczynek do wypracowania „narzędzi do odkodowania przekazów wizualnych” (Kampka 2011, 11), a także wypełnia horacjański postulat wyrażony w „Ars Poetica” („List do Pizonów”): *ut pictura poesis* – „aby poezja była jak malarstwo” (za: Mamcarz-Plisiecki 2017, 185). Badanie przekazów wizualnych przy pomocy analogicznych metod, jakie stosowane są w odniesieniu do przekazów werbalnych, proponuje Artur Mamcarz-Plisiecki, wskazując, iż „retoryka klasyczna w swojej metodologii była na wskroś semiotyczna” (2017, 189). Jego zdaniem starożytni (i późniejsi) teoretycy retoryki wychodzili poza tworzywo, jakim był tekst czy język, i sięgali do natury znaku jako takiego. Powszechne funkcje komunikacji (*docere*, tj. funkcja poznawcza, *movere*, tj. funkcja nakłaniająca i *delectare*, tj. funkcja estetyczna) mają zastosowanie wobec każdego rodzaju znaku. Podobnie oddzielenie treści znaczonej (*res*) od elementu znaczącego (*verba*), opracowanie uniwersalnych schematów myślowych – toposów,

analogicznych wobec różnych systemów znakowych, podobnie jak centralne *officia oratoris* (czynności mówcy), o których stanowią traktaty retoryczne: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, to treść komunikatu, kompozycja oraz środki wyrazu. W każdym sekwencyjnym przekazie (tj. takim, który zawiera kolejno odsłaniane elementy [warstwy]), niezależnie od modalności, tego typu aspekty da się wyróżnić.

Zdaniem Axela Rohlfsa (2023) istotą retoryki wizualnej jest niejednoznaczność obserwowana na trzech współzależnych poziomach odbioru znaku: postrzegania opozycyjnych bytów poznawczych (procesy percepcji) na poziomie syntaktyki, przypisywania opozycyjnych bytów poznawczych, tj. pojęć (procesy myślenia) na poziomie semantyki oraz przypisania opozycyjnych (re-)akcji na poziomie pragmatyki znaku artystycznego (działanie). Powstawanie nowych znaczeń w sztuce jest w ujęciu Rohlfsa opozycyjne wobec automatyzacji poznawczej w życiu codziennym. To, co psychologia poznania nazywa mechanizmem *skąpcza poznawczego*, jest w istocie funkcjonalną koniecznością myślenia podporządkowanego działaniu (służy redukcji licznych danych zmysłowych do prostych informacji; zwróceniu uwagi na kryteria, a nie na szczegóły). Istotą semiozy są więc – opozycyjne wobec codziennej percepcji – procesy deautomatyzacji, tzw. metapoznania. Tym samym niejednoznaczny znak artystyczny (czy to werbalny, czy wizualny) kieruje uwagę na procesy odbioru, a więc pośrednio odsyła sam do siebie.

Deautomatyzacji odbioru zasadniczo dokonuje się według Rohlfsa (2023, 2) na dwa sposoby: poprzez wyobcowanie obiektów oraz komplikowanie form. Reakcją na dzieło niejednoznaczne, której istotą jest retoryczne odejście od ustalonego percepcyjnie schematu, jest więc skupienie uwagi przede wszystkim na jednym kryterium poznawczym, w zależności od zastosowanego zabiegu retorycznego wg Kwintylińskiego:

1. *detractio* (ominięcie, odjęcie)
2. *adjectio* (dodawanie)
3. *transmutatio* (zamiana pozycji elementów)
4. *substitutio* (podstawianie)

Choć ciało ludzkie opiera się na zasadach podobieństwa i przyległości, które są kryteriami ludzkiego poznania (ale także regułami *Gestalt*), wykazuje nieliniowe rozciąganie i ruch liniowy. Z tego względu może stanowić medium transformacji poznania linearnego (codziennego) w nieliniowe (twórcze) i odwrotnie. Jak pisze Rohlfs, semioza jest w tym sensie mentalną regresją niejednoznacznej operacji zanieczyszczenia bytów lub niejednoznacznej operacji przekształcenia jednej jednostki w inną. Tę mentalną regresję można osiągnąć poprzez rekonstrukcję, tj. anatomiczne podzielenie obrazu na jego poznawcze podobrazy/podjednostki lub

urozmaicenie, stosując tę samą operację na innych obiektach lub inną operację na tych samych obiektach. Rekonstrukcja i urozmaicenie, co istotne, mogą być zdaniem Rohlfsa metodami dydaktyki sztuki niejednoznacznej.

Wychodząc z założenia, iż według zasad klasycznej retoryki „proces retorycznego przekonywania charakteryzuje się szczególną celowością i obejmuje trzy główne sfery ludzkiego poznania, odczuwania i przeżywania: rozum, wolę i uczucia” (Korolko 1990, 49), zaś metapoznanie związane z retoryczną zmianą schematu ma spowolnić procesy odbioru i zwiększyć zaangażowanie odbiorcy w przetwarzanie komunikatu (Rohlfs 2023), w niniejszej pracy podjęliśmy próbę odpowiedzi na pytanie o zasady komponowania sensu w przekazie wizualnym w odniesieniu do *inventio* obrazu (rozumianego za sztuką formalną jako układ praelementów obrazu: punktu i linii wobec płaszczyzny; odpowiednik klasycznego *verbum*, tj. figury słów, *dispositio* (uporządkowania i rozmieszczenia punktów i linii w układy kompozycyjne jako odpowiednik *res*, tj. figury myśli) oraz *elocutio* (biegłości w posługiwaniu się wielopoziomowymi układami kompozycyjnymi względem siebie, odpowiadającej dobremu stylowi, stosowności i poprawności w sztuce krasomówczej).

4. Podstawowe jednostki sensu w kodzie wizualnym: linia i punkt w relacji do płaszczyzny (poziom *inventio*)

W myśl założeń teoretyków sztuki-formalistów podstawową jednostką konstrukcyjną obrazu wizualnego jest punkt, powstający na skutek przyłożenia narzędzia pracy artysty do płaszczyzny, które pozostawia na niej podstawowy ślad. To, w jaki sposób owo przyłożenie wygląda, skutkuje geometrycznymi własnościami punktu, a więc jego wielkością, kształtem czy fakturą. Od wielkości punktu w stosunku do przestrzeni, na jakiej został umieszczony, zależy jej organizacja. Punkt stanowi więc wyjściowy element procesu percepcji, ponieważ przyciąga uwagę odbiorcy, stabilizuje ją i koncentruje (Kandyński 2022).

Linia, podobnie jak punkt, jest, zdaniem Wasyła Kandyńskiego, praelementem obrazu, ale w procesie percepcji wydaje się pełnić odmienną od punktu funkcję: ukierunkowuje uwagę wprost, wzdłuż, po łuku lub po przekątnej, wprowadzając w statyczny obraz ruch (od punktu do punktu), czas oraz podział przestrzeni na płaszczyzny. Im większa liczba punktów połączona zostaje za pomocą linii, tym więcej kątów i załamań płaszczyzny powstaje na obrazie.

Kandyński przyjmuje, że każdy praelement zawiera w sobie *wewnętrzne napięcia*. Termin *napięcia* definiuje jako sumę działających sił o określonej mocy i kierunku, których zadaniem jest wywołanie u odbiorcy wrażeń związanych z ruchem lub bezruchem danego praelementu. Odwołania do mechaniki realnych

organizmów i przedmiotów służą Kandyńskiemu do zobrazowania wrażeń doznawanych podczas oglądania obrazu (Kandyński 2022). Autor w swoich publikacjach nie definiuje wyrażenia *siła*. W niniejszym artykule termin ten, za Rudolfem Arnheimem (2004, 34), jest rozumiany jako zdolność interpretacji postrzeżeniowej. Umiejętność ta pozwala dostrzegać w nieruchomych przedmiotach kierunek i moc ruchu w martwej materii.

Cechą charakterystyczną linii jest aktywność wobec przestrzeni. Punkt trwa w jednym miejscu, podczas gdy linia przenosi go w zupełnie nowe obszary obrazu. Jak zauważa Kandyński (2022), punkt posiada tylko napięcie, pozbawiony jest kierunku, podczas gdy linia posiada i jedno, i drugie. Konsekwencją powyższego jest zdolność linii do tworzenia płaszczyzn i ich dzielenia. Tym samym napięcia linii stają się podstawą kompozycji i uaktywniają przestrzeń, po której są prowadzone. Linia narysowana na białej kartce, jeśli jest odpowiednio długa, dzieli płaszczyznę na dwie części. Tak poprowadzona jest elementarnym przyczynkiem do komponowania sensu w obrazie: układ punktów, linii, rozłożonych pomiędzy nimi sił i napięć w ramach jednej płaszczyzny, tworzy specyficzny dla niej układ kompozycyjny. Obraz jest wielopoziomowym systemem semiotycznym także i w tym sensie, że skomponowane odrębnie płaszczyzny pozostają ze sobą w relacjach, tworząc zaawansowane układy kompozycyjne.

5. Układy kompozycyjne jako nośnik znaczenia w kodzie wizualnym (poziom *dispositio*)

Definicje kompozycji podkreślają celowy dobór i powiązanie elementów formalnych, które tworzą spójny i intencjonalny przekaz (Kubalska-Sulkiewicz 2020; Zwolińska i Malicki 1993). Elementy te, takie jak: punkty, linie, płaszczyzny czy gamy barwne, są hierarchicznie zorganizowane, co pozwala na wyodrębnienie znaczących figur z tła (Dobrosz i Władyka-Łuczak 2022). Z psychologii percepcji *Gestalt* wynika, że podział pola percepcyjnego opiera się na regułach organizacji bodźców, takich jak: bliskość, podobieństwo czy symetria (Bagiński i Francuz 2007). W ten sposób kompozycje wizualne tworzą figury retoryczne analogiczne do tych występujących w mowie. Obraz jako system semiotyczny wykorzystuje strukturę formalno-kompozycyjną (denotację) do ustalania hierarchii ważności elementów. Analiza formalna ujawnia mapę kompozycyjną stworzoną przez artystę, wskazując, które elementy mają przyciągać uwagę widza, a które pozostają tłem. Bez wyraźnej struktury kompozycyjnej przekaz wizualny byłby nieczytelny.

Władysław Strzemiński (2016) opisuje dwa mechanizmy wizualnego odbioru: *biologiczne widzenie*, rozwijane przez ewolucję, oraz *świadomość widzenia*, wynikająca z doświadczenia i zmian społecznych. Biologiczne widzenie, hierarchiczne w naturze, przetwarza bodźce od siatkówki do kory wzrokowej, analizując cechy

obrazu, takie jak linie czy ruch (Zeki 2012). *Świadomość widzenia* to interpretacja danych sensorycznych, prowadząca do tworzenia abstrakcji i pojęć. Hierarchiczną strukturę percepcji wzrokowej potwierdzają ustalenia badaczy na gruncie neuroestetyki. Konstruktywiści, jak Mondrian i Kandyński, intuicyjnie eksplorowali neuroestetyczne aspekty linii – Mondrian uznawał linie pionowe i poziome za podstawowe, a Kandyński przypisywał im symboliczne znaczenia, np. pion jako ciepło i ruch, a poziom jako chłód i statyczność (Przybysz i Markiewicz 2010; Kandyński 2022). Badania neuroestetyczne potwierdzają zdolność sztuki do aktywowania specyficznych, dedykowanych poszczególnym kształtom (a więc i układom kompozycyjnym) obszarów mózgu, zwiększając siłę oddziaływania jednych kosztem innych (Przybysz i Baranowski 2011).

6. Założenia, przebieg oraz procedura badania procesów komponowania sensu w przekazie wizualnym

Rozumiejąc semiozę jako proces przebiegający od obrazu (fizycznie istniejącej rzeczywistości) do obrazu (mentalnej reprezentacji; ktoś kto nigdy nie widział kota, nie jest go sobie w stanie wyobrazić, nawet jeśli zapamięta słowo *kot*) oraz korzystając z dorobku retoryki obrazu i teorii sztuki w rozumieniu formalizmu Kandyńskiego, Witkiewicza i Strzemińskiego, podjęliśmy próbę opisu procesów organizowania sensu w kodzie wizualnym w odniesieniu do zasad organizacji danych sensorycznych na obrazie (wyolbrzymionych, wieloznacznych i iluzyjnych bodźców wizualnych, tj. układów punktów i linii jako podstawowych jednostek sensu w kodzie wizualnym) oraz zachodzących pomiędzy nimi relacji jako nośników naddanych znaczeń (wielowarstwowe układy kompozycyjne) (por. Przybysz i Markiewicz 2010; Przybysz i Baranowski 2011). Według Kandyńskiego dzieło sztuki powinno być rozpatrywane w dwóch aspektach – wewnętrznym i zewnętrznym.

(1) Istotą aspektu wewnętrznego są formuły układów formalnych.

(2) Istotą aspektu zewnętrznego są formuły znaczeń semiotycznych i sensu (Kandyński 2022, 24).

Układ formalny to zatem suma rozwiązań plastycznych, których zadaniem jest ukierunkowanie doznań sensorycznych. Oba aspekty powinny się wzajemnie uzupełniać. Bez uporządkowanej kompozycji (aspekt wewnętrzny) formuły znaczeń semiotycznych stają się nieczytelne. Natomiast bez kontekstu znaczeń semiotycznych (aspekt zewnętrzny) powiązania sensoryczne nie zostają prawidłowo uruchomione. W rezultacie wzrok widza błądzi, nie znajdując klucza kompozycyjnego.

Porównano rysunki i płaskorzeźby o tematyce portretowej. Jako punkt wyjścia w analizie prac przyjęto szkice rysunkowe. Zrezygnowano z interpretacyjnego

przekładu: natura (obserwacja z natury) – komunikat wizualny (szkic rysunkowy). Przedmiot zainteresowania ograniczono do obserwacji relacji między szkicem rysunkowym a płaskorzeźbą, czyli dwiema wypowiedziami wizualnymi tego samego autora.

Podczas przeglądu prac w pierwszej kolejności sprawdzono zgodność warstwy znaczeniowej (zewnątrznej; treści/*inventio*) z kompozycyjną (wewnętrzną; uporządkowania/*dispositio*). Postawiono pytanie: czy i jaki wpływ ma biegłość w stosowaniu aspektu wewnętrznego na jednoznaczność i czytelność aspektu zewnętrznego – sensu? Zaobserwowano, iż proces komponowania sensu jest wieloetapowy (odbywa się na trzech poziomach organizacji znaczenia, por. tabela 1) oraz jego charakter jest analogiczny do przebiegu procesów percepcji (od obserwacji naczonej, poprzez pamięć i funkcję myślenia/wyobraźni), opisanych z perspektywy psychologicznej teorii percepcji jako reguły *Gestalt* oraz zasada wyodrębniania figury na tle. Na podstawie dokonanych obserwacji i analiz prac studenckich, zaobserwowano odwołania do reguł *Gestalt* (widzenie, poziom treści, *inventio*) i figur myśli (figury syntaktyczne/figury semantyczne/figury pragmatyczne; myślenie, poziom kompozycji, *dispositio*), zaś współistnienie powyższych interpretowano w kategoriach układu hierarchicznego (tj. zakładającego coraz większe zaawansowanie w stosowaniu środków formalnych – budowaniu przez nadawcę przekazu na trzech poziomach oddziaływania, tak by łącznie spełniał on funkcje: informującą, zniewalającą i estetyczną). Z tej perspektywy procesy semiozy wydają się być w komunikacji podporządkowane retoryczności przekazu wizualnego i dowodzić słuszności założeń, iż „retoryka nie szuka korespondencji między słowem i obrazem (czy też poezją a malarstwem), ale traktuje i teksty, i obrazy jako znaki” (Kampka 2011, 16). Zaproponowane przez nas kategorie opisu procesów komponowania sensu z różnych perspektyw teoretycznych zestawione zostały w tabeli poniżej.

Tabela 1. Komponowanie sensu w przekazie wizualnym na trzech poziomach przetwarzania

	Teoria sztuki	Teoria percepcji <i>Gestalt</i>	Figury retoryczne (G. Bonsiepe)	Semiologia (R. Barthes)	Retoryka wizualna (A. Rohffs)
I poziom przetwarzania <i>inventio</i>	zamknięte układy kompozycyjne służące wzmocnieniu bodźca	reguły <i>Gestalt</i>	figury syntaktyczne	poziom treści w ramach tej samej domeny; łączenie w ramach denotacji	deautomatyzacja odbioru przez wyobcowanie obiektów
II poziom przetwarzania <i>dispositio</i>	kompozycje wielowarstwowe/wielopoziomowe	figura/tło	figury semantyczne	poziom znaczenia w ramach tej samej domeny Łącznie w ramach denotacji i konotacji	deautomatyzacja odbioru przez komplikowanie form
III poziom przetwarzania <i>elocutio</i>	kompozycje otwarte angażujące przestrzeń poza dziełem sztuki (czas i ruch w obrazie)	figury myśli wg G. Bonsiepe	figury pragmatyczne	Nowe znaczenia Stapianie domen i tworzenie znaczeń w ramach zawartych w nich denotacji i konotacji	

Źródło: opracowanie własne.

W przeprowadzonym z udziałem 23 studentów Instytutu Architektury i Instytutu Wzornictwa w ASP im. W. Strzeмиńskiego w Łodzi działaniu twórczym poproszono uczestników o wykonanie w ramach ćwiczenia semestralnego portretu lub autoportretu techniką płaskorzeźby. W pilotażu wzięli udział studenci pierwszego roku architektury wnętrz oraz studenci drugiego roku wzornictwa.

W pierwszej fazie studentów poproszono o wykonanie szkicu portretu/autoportretu jako elementu podstawowego i bazowego do rozpoczęcia pracy, niezbędnego do wykonania płaskorzeźby wielkości około 30x30 cm. Zgodnie z modelem kształcenia na przedmiocie „Propedeutyka rzeźby” założono, iż do jej wykonania studenci posiadać powinni umiejętność operowania środkami formalnymi (punkt i linia w odniesieniu do płaszczyzny) w kodzie wizualnym, co widoczne będzie na wykonanych przez nich rysunkach, i – o ile proces komponowania sensu w kodzie wizualnym jest, jak założono, wieloetapowy, zhierarchizowany i ma charakter tzw. świadomego widzenia (Strzeмиński 2016), tzn. jest wynikiem procesów uczenia się – doświadczając będą trudności w przechodzeniu pomiędzy poziomami komponowania sensu (I, II i III), których wyznacznikami będą następujące zakłócenia formalne w odzwierciedleniu sensu:

- a) w przechodzeniu od poziomu I do II, w którym komponowanie nowego sensu (trójwymiarowej rzeźby w stosunku do dwuwymiarowego rysunku) opiera się o odmienny dobór środków formalnych. Zmiana ta, wprowadzana nieumiejętnie, reorganizuje kompozycję. W konsekwencji dochodzi do odmiennego układu w hierarchii występujących elementów, tym samym do zmiany sensu komunikatu wizualnego. Retoryczna zmiana schematu dokonuje się w obszarze *inventio*, poprzez deautomatyzację odbioru drogą wyobcowania obiektów (Rohlf s 2023);
- b) w przechodzeniu od poziomu II do III, w którym komponowanie sensu opiera się o prawidłowo ustaloną hierarchię układów kompozycyjnych: zakłócenia w odzwierciedleniu relacji anatomicznych w stosunku do konstrukcji i proporcji: zaburzony układ płaszczyzn twarzoczaszki, zaburzona integralność anatomiczna szczegółów twarzy z układem kostno-mięśniowym oraz niewłaściwa faktura. Retoryczna zmiana schematu dokonuje się w obszarze *dispositio*, poprzez deautomatyzację odbioru drogą komplikowania form (Rohlf s 2023).

7. Formalna analiza prac studentów

W trakcie wykonywania rzeźby w oparciu o szkic prowadzono obserwacje zakłóceń formalnych w procesie komponowania znaczeń w tworzonym przez studentów przekazie wizualnym. W drugiej fazie badania (po upływie 2 tygodni)

studentom udzielono informacji zwrotnej na temat popełnionych błędów (korekta formalna) oraz poproszono o wprowadzenie wskazanych zmian w pracy. Obserwowane zakłócenia formalne, wskazujące na trudności w przemieszczaniu się od prymarnych do coraz bardziej zaawansowanych poziomów komponowania sensu (wraz ze wskaźnikami ich wystąpienia) odnotowano w tabeli poniżej.

Tabela 2. Zakłócenia formalne w procesie tworzenia znaczeń w przekazie wizualnym na podstawie wyników badań własnych

	zakłócenia formalne w przechodzeniu na wyższy poziom organizacji bodźców w przekazie	liczba osób, u których zaobserwowano zakłócenie w I fazie badania	liczba osób, u których zaobserwowano zakłócenie w II fazie badania (po korekcie)
I poziom przetwarzania (ustalenie hierarchii środków formalnych; <i>inventio</i>)	zaburzone proporcje środków formalnych	12	3
	niewłaściwa konstrukcja środków formalnych	11	6
II poziom przetwarzania (ustalenie hierarchii układów kompozycyjnych; <i>dispositio</i>)	relacje anatomiczne w stosunku do konstrukcji i proporcji: zaburzony układ płaszczyzn twarzoczaszki	15	12
	relacje anatomiczne w stosunku do konstrukcji i proporcji: zaburzona integralność anatomiczna szczegółów twarzy z układem kostno-mięśniowym	21	17
	środki formalne w relacji do proporcji i konstrukcji: brak/niewłaściwa faktura	22	19

Zamieszczone ilustracje (numerowane od 1 do 7) przedstawiają skany oraz fotografie wybranych prac studenckich. Każda z rycin zawiera rysunkowy szkic oraz płaskorzeźbę wykonaną w technice gliny. Studenci, których prace zostały zaprezentowane na rycinach o numerach 1, 4, 5 (pierwszy student) oraz 2, 6 (drugi student), po raz pierwszy podjęli się realizacji portretu w tej technice rzeźbiarskiej. Zestaw rycin nr 3 oraz 7 przedstawia prace studenta, który ukończył kurs rzeźby w liceum plastycznym.



Rycina 1. Zestaw prac nr 1 przeznaczonych do analiz powstawania znaczeń. Fot.: Magda Pejga



Rycina 2. Zestaw prac nr 2 przeznaczonych do analiz powstawania znaczeń. Fot.: Magda Pejga



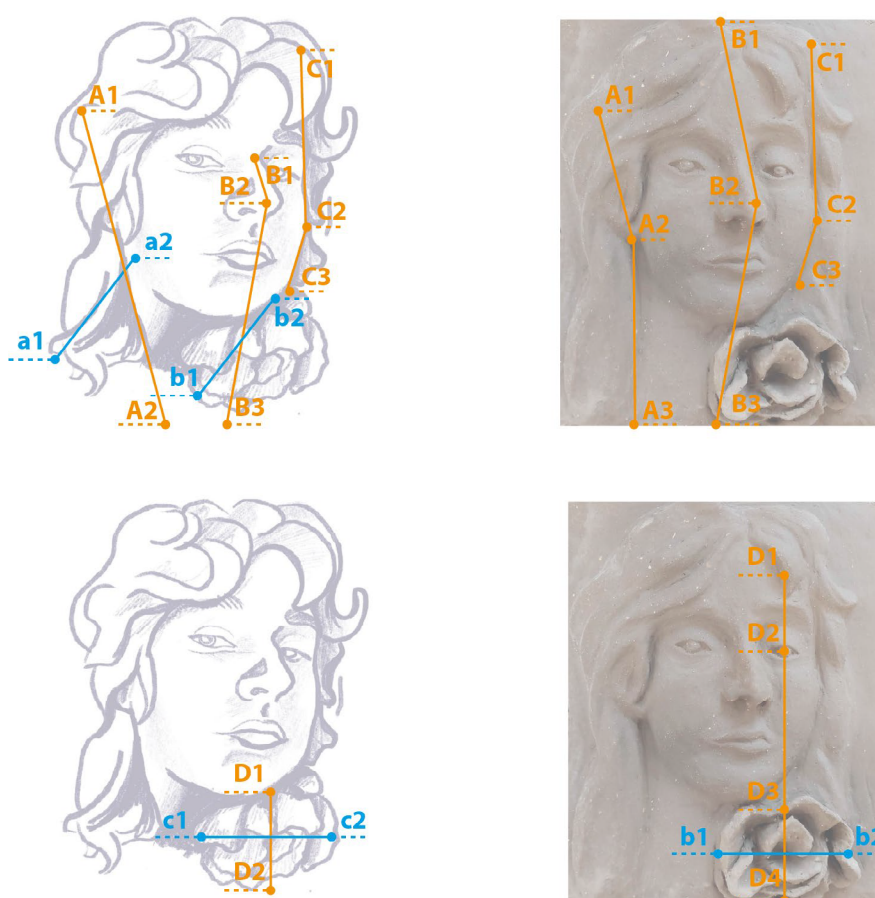
Rycina 3. Zestaw prac nr 3 przeznaczonych do analiz powstawania znaczeń. Fot.: Magda Pejga

Proces analityczny podzielono na trzy poziomy przetwarzania znaczeń w ujęciu hierarchicznym. Etap pierwszy dotyczył układów linii kompozycyjnych i wynikających z nich relacji dla reguł *Gestalt* oraz retorycznych figur syntaktycznych. Przyrównano kompozycję wizualną do kompozycji składni w zdaniu. Sprawdzano, czy reorganizacja kompozycji wizualnej nosi cechy np. rozczłonkowania, przemieszczania elementów zdania czy ich powtarzania (Bonsiepe 1985; Rohlf 2023). Sprawdzano również, czy układy formalne poziomu pierwszego wpływają na relacje zachodzące na poziomie drugim. Nie zajmowano się poziomem trzecim, wykraczał on poza wymagany zakres wiedzy i umiejętności kursantów rozpoczynających proces nauki rzeźby. Analizę każdego rysunku oraz każdej płaskorzeźby rozpoczynano od narysowania pionowych i poziomych linii konstrukcyjnych. Linie te określają kompozycyjne rozmieszczenie elementów formalnych.

Zaobserwowano, że układy wertykalne studenci wyznaczyli mocnym akcentem naturalnie występującej osi twarzy oraz linii włosów. Układy horyzontalne konstruowali na podstawie anatomii twarzy, zakreślając przebieg linii wzdłuż sylwet: brwi, oczu, nosa, ust, podbródka i brody. W przypadku płaskorzeźb poziomy,

pasowy układ był przez kursantów słabiej akcentowany. Brak umiejętności opracowania anatomii szczegółów twarzy nie pozwalał im używać wyrazistych środków wyrazu. Powodowało to osłabienie kierunków horyzontalnych.

Uwzględniając reguły *Gestalt*, sprawdzano bliskość i podobieństwo występujących obok siebie obiektów – tu przebiegu linii konstrukcyjnych. Pozwoliło to na odnalezienie wspólnych i odrębnych powierzchni organizujących kompozycję. Zastosowano metodę separacji obiektów (Rohlf's 2023), opierając się na kryteriach uzyskanych dzięki operacjom *detractio*, *adjectio*, *transmutatio* oraz *substitutio*. Uwzględniono również *komplikowanie form*, traktując jako *zanieczyszczenie treści* zakłamania konstrukcyjne i zaburzenia proporcji obiektów.

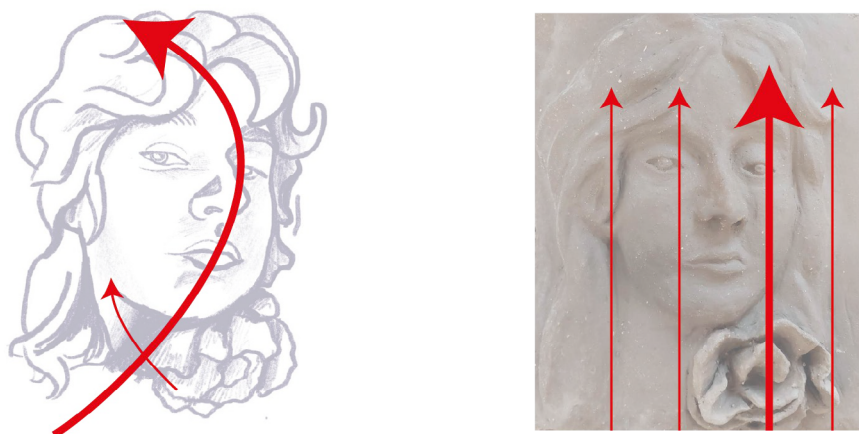


Rycina 4. Wykaz linii osi dla rysunku i płaskorzeźby dla zestawu nr 1¹. Opracowanie własne

Porównanie podziału wertykalnego i horyzontalnego prac z ryciny nr 4 ilustruje zakłócenia układów płaszczyzn płaskorzeźby względem pierwotnie zaprojektowanych na rysunku. W przypadku lewej (A1 – A2) oraz środkowej (B1 – B2 – B3) linii konstrukcyjnej w rysunku wytworzony został „szeroki korytarz”

1. Wyrównano skalę rysunków i płaskorzeźb w celu utrzymania jasności działań analitycznych

przebiegu silni energii kierunkowej. Dodatkowo wzmocniony „korytarzem” zgodnym z liniami wzdłuż szyi (a1 – a2 oraz b1 – b2). Pionowe linie płaskorzeźby rysują zupełnie inny przebieg silni kierunkowych. Dłuższe i postawione bliżej siebie pasy konstrukcyjne dynamizują kompozycję w prostym układzie góra-dół. Dodatkowo mocna linia wyznaczona punktami od dolnego płatka kwiatu przez jego środek, następnie źrenice oka aż do kosmyka włosów, zagęszcza istniejący mocny pionowy układ pasowy. W efekcie tego, reguła *Gestalt* bliskości obiektów zespala je w jeden obiekt. W rezultacie dochodzi do niekorzystnej zmiany natężenia i układu silni kompozycyjnych. Na poziomie figur syntaktycznych dochodzi do utracenia wielowątkowości wypowiedzi występującej w rysunku. Konsekwencje jednolitego układu znajdują wyraz na drugim etapie – na etapie przetwarzania znaczeń.



Rycina 5. Rozłożenie kierunków silni kompozycyjnych. Opracowanie własne

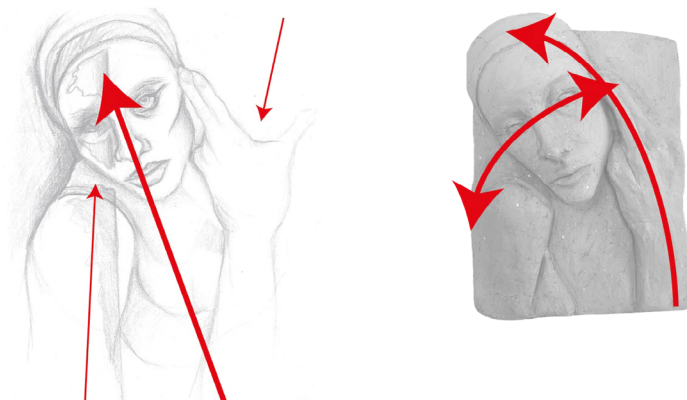
Rysunkowy projekt portretu zalicza się do kompozycji dynamicznych (ryc. 5). Rozłożenie punktów i linii kompozycyjnych, traktowanych jako praelementy kumulujące napięcie lub przekazujące je dalej, pozwala dostrzec mapę sił kompozycyjnych pracy. W omawianym przypadku wyraźnie widoczne są dwa układy osi sił. Pierwszy, dolny, skierowany do góry, dynamizuje powierzchnię zajmowaną przez szyję. Drugi angażuje obszar całego portretu. Wyszukiwanie linii kompozycyjnych ułatwia zasada *Gestalt* grupowania na podstawie kierunku ruchu – obiekty poruszające się w tym samym kierunku są postrzegane jako całość. Ludzki wzrok podąża za tym układem, wyznaczając kierunek linii. W omawianym przypadku są to połączone punkty spostrzeżeniowe, czyli miejsca istotne dla odbioru komunikatu wizualnego².

2. Zagadnienie to autorki omówiły w publikacji *Język komunikatów wizualnych*, w rozdziale „Strategia punktu” (Dobrosz i Władyka-Luczak 2022).

Dynamiczny charakter kompozycji rysunku nie znajduje odzwierciedlenia w portrecie rzeźbiarskim. Na poziomie kompozycji student odwołał się do dwóch typów retorycznych zjawisk operacyjnych: *detractio* oraz *adjectio*, których zestawienie wpłynęło niekorzystnie na końcowy efekt pracy. Z jednej strony w sposób nieumiejętny zrezygnował z dynamicznego układu mapy kompozycyjnej, z drugiej – doprowadził do nadmiernej koncentracji jednokierunkowego układu sił.

Na poziomie formuł znaczeń semiotycznych student przeprowadził transpozycję w obrębie operacji *transmutatio*, odnoszącej się do charakteru spojrzenia portretowanej osoby. Wprowadzone zmiany doprowadziły do odmiennej narracji znaczeniowej w obydwu pracach. W rysunku układ oczu odzwierciedla spojrzenie żywe, pozytywne, natomiast w rzeźbie oczy wyrażają smutek i otępienie, co wpływa na emocjonalny odbiór portretowanej postaci. Analizując portrety, należy zwrócić uwagę na różnice w interpretacji włosów i kwiatu róży. W rysunku utrzymano wspólną stylistykę linii zakreślających włosy i kwiat, natomiast w płasko-rzeźbie kwiat został wyodrębniony z włosów, stając się bardziej wyrazisty. Treści i sens rysunku zostają utracone. Praca rzeźbiarska jest statyczna – nie przedstawia już spontanicznej dziewczyny z zawadiacko skrzyżowaną głową. Snuje nową opowieść, której bohaterem nie jest człowiek, lecz kwiat.

Rycina oznaczona numerem 6 to kolejny przykładowy zestaw studenckich prac. Podobnie jak w poprzednich, tak i w tych zauważalne są rozbieżności pomiędzy założeniami rysunkowymi i rzeźbiarskimi. Różniące się w obydwu realizacjach kompozycje skutkują odmiennym przekazem treści. Odmienność ta nie jest pożądana. Dopuszczalne są modyfikacje, dopracowania, przyjmuje się jednak, że rolą szkicu rysunkowego jest wyznaczenie założeń kompozycyjnych oraz przekazu treści.



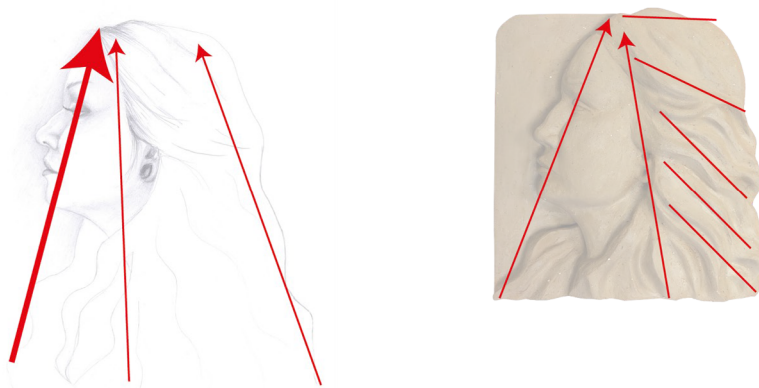
Rycina 6. Rozłożenie kierunków sił kompozycyjnych. Opracowanie własne

O dynamice rysunku decydują mocne uderzenia sił (na rycinie zaznaczone czerwonymi strzałkami). Najsilniejsza z nich przebiega wzdłuż ciała i twarzy (najgrubsza strzałka), wspomagana przez słabszy kierunek linii siły biegnącej wzdłuż lewego ramienia. Wymienione kierunki są skontrolowane ruchem biegnącym z góry

po prawej stronie rysunku. Z punktu widzenia układu formalnego praca jest za-komponowana poprawnie. Jednak na poziomie interpretacji znaczeń układ dłoni, z dwoma palcami przyłożonymi do skroni, pozostaje nieczytelny. Ręka wydaje się *obca*, jakby *pożyczona* od innej postaci. Prawdopodobnie wynika to z błędnej obserwacji i błędnej interpretacji gestu – ułożenia ręki względem kierunku ciała portretowanej postaci. W żargonie twórców taka sytuacja określana jest jako *przestrzeń puszczona, niedookreślona, niedopracowana*.

Spotykamy tu retoryczny dysonans: z jednej strony zauważalna jest operacja *detractio* – pominięcia fragmentu ciała postaci. Ręka, będąca wizualnie *dołączoną* z zewnątrz, sprawia wrażenie, jakby postać została jej pozbawiona. Z drugiej strony widoczny jest operat *transmutatio*, czyli wymiany jednego elementu na inny. Rezultat oraz cel zastosowanych zabiegów jest niejasny. W płaskorzeźbie problem ten został rozwiązany. Dłoń delikatnie opiera się na twarzy, a kompozycja otacza postać, tworząc klasyczny, zamknięty trójkąt. Przekaz jest teraz wyraźny. W portretowanej dziewczynie widać oznaki smutku i zadumy, które współgrają z zamkniętą formą rzeźby. Sprecyzowane zostały kierunki postrzeganego ruchu (*Gestalt*), które tym razem przebiegają zgodnie z intencją emocjonalnego przekazu treści.

Ostatni zestaw prac, zaprezentowany na ryc. nr 7, jest przykładem zachowania spójnej kompozycji podczas przejścia od rysunku do rzeźby. W obu realizacjach udało się utrzymać pierwotne założenia, co pozwoliło uniknąć zmiany ich znaczenia. Jediną zauważalną różnicą jest sposób wzmocnienia efektów poprzez zastosowanie różnych środków formalnych. W rysunku można dostrzec precyzyjne dopracowanie anatomicznych szczegółów twarzy. Student wykorzystał pełną skalę szarości, możliwą do uzyskania ołówkiem. W rzeźbie szczegółowość rysów twarzy, takich jak: oczy, nos czy usta, została wyciszona na rzecz podkreślenia linii oddzielającej twarz od włosów. Pasma są wyraźnie zarysowane i zróżnicowane pod względem głębokości loków. Ich rytmiczny układ zapobiega „rozsypaniu się” kompozycji, a zastosowanie zasady *Gestalt* grupowania podobnych elementów pozwoliło stworzyć formę o jednolitej sile kierunkowej.



Rycina 7. Rozłożenie kierunków silni kompozycyjnych. Opracowanie własne

Zastosowane w płaskorzeźbie operacje retoryczne, takie jak *transmutatio*, przekierowały uwagę widza z linii profilu na linię wyznaczającą podział między twarzą a włosami. Zabieg ten umożliwił właściwą reinterpretację relacji przestrzennych. W rysunku precyzja detali eksponuje profil na pierwszy plan, podczas gdy w płaskorzeźbie wyciszenie szczegółów przesuwa go na dalszy. Student uporządkował przestrzenne relacje, nadając układowi twarzo-czaszki właściwą hierarchię.

W niniejszym opracowaniu przeprowadzono analizę trzech wybranych prac, zestawionych w sposób umożliwiający ukazanie różnych wariantów relacji między szkicem a rzeźbą. Rozpatrzono przypadki, w których: (1) szkic wykazuje wyższy stopień dopracowania niż rzeźba, (2) rzeźba przewyższa szkic pod względem precyzji wykonania oraz (3) oba elementy charakteryzują się porównywalnym poziomem dopracowania. Celem analiz było zbadanie zależności między stopniem opanowania środków formalnych a zdolnością do świadomego planowania kompozycji w sposób zgodny z zamierzonym przekazem artystycznym. Ponadto uwzględniono relacje między organizacją elementów kompozycyjnych na dwóch poziomach: strukturalnym oraz procesualnym, uwzględniającym dynamikę kształtowania form wynikających z ich wzajemnych zależności. Zwrócono uwagę na stosowane przez studentów metody odwołań do zabiegów retorycznych oraz zasad teorii *Gestalt*.

Podczas pierwszego etapu analizy (I poziom przetwarzania, tabela nr 2) zaobserwowano, że studenci intuicyjnie dążyli do porządkowania elementów kompozycji zgodnie z regułami teorii *Gestalt*. Zauważono również, że praca z nową formą wyrazu, jaką jest rzeźba, wymagała od nich nowych działań i odmiennego podejścia. Umiejętności zdobyte na poziomie rysunku nie zawsze znajdowały odzwierciedlenie w pracy nad rzeźbą. Odwołania do zabiegów retorycznych wiązały się dla studentów z dużym wysiłkiem, a stosowane przez nich zabiegi – zwykle intuicyjne – często znosiły się wzajemnie. Przejście do drugiego poziomu przetwarzania ujawniało zarówno poprawne, jak i niewłaściwe rozwiązania.

Problematyczne dla studentów okazało się zidentyfikowanie konotacji i denotacji kodowanych przez nich znaków. Każde przetworzenie widzianego obrazu w formę trójwymiarową wymagało opracowania swoistego rzeźbiarskiego rozwiązania jako odpowiedzi na fizykalną rzeczywistość z jednej strony, a z drugiej – oryginalny znak, choć jeszcze niewynegocjowany, to już czytelny (błysk w oku na rysunku oddany w rzeźbie jako martwe spojrzenie, ryc. 1). Innymi słowy, zaburzenie nowo powstałego sensu (błysk w oku *versus* martwe spojrzenie) jest wynikiem trudności w interpretacji relacji między znakiem a jego oznaczanym w jednej domenie (denotacja: oko), analizy relacji między różnymi oznaczanymi tego samego znaku w tej samej domenie (konotacja: błysk *versus* martwota), aż po interpretację relacji znaku, jego oznaczanych oraz ich wzajemnych

powiązań w odniesieniu do wielu domen (ekspresja w spojrzeniu). Tak rozumiana semioza byłaby więc złożonym, wielopoziomowym i hierarchicznym procesem mentalnym.

8. Wnioski

Przeprowadzone obserwacje wydają się wskazywać na analogiczną do procesów percepcji wzrokowej (widzenie oraz myślenie) hierarchizację procesów komponowania sensu w przekazie wizualnym. Studenci posługują się środkami formalnymi, ale nie w sposób umożliwiający im komponowanie sensu bez zakłócania znaczeń. Zaobserwowano mechanizmy deautomatyzacji odbioru (wyobcowanie elementów i komplikowanie form), utożsamiane z retoryczną zmianą schematu przetwarzania na poziomie syntaktycznym, i w konsekwencji także semantycznym. Zakłócenia na poziomie I wydają się uniemożliwiać swobodne działanie na poziomie II (analogicznie jak znajomość słów i zasad łączenia ich w zdania nie gwarantuje swobody wypowiedzi). Zaobserwowano również, iż zakłócenia formalne na I poziomie poddają się korekcie łatwiej, podczas gdy na poziomie II znacznie trudniej, co wskazywać by mogło na procesualny, oparty na uczeniu się charakter umiejętności tworzenia nowych znaczeń w kodzie wizualnym, w miarę wzrostu kompetencji operowania środkami formalnymi (analogicznie jak rzecz wygląda w kodzie werbalnym). Zamierzone (lub nie – jak w przypadku studentów propedeutyki rzeźby, wynikające z braków w umiejętności przejścia od dwu- do trójwymiarowego obrazu) zmiany sensu, dają się opisać w kategoriach kognitywnych mechanizmów *detractio*, *adjectio*, *transmutatio* oraz *substitutio* w ujęciu Rohlfsa (2023). Mechanizmy te są powiązane z metapoznaniem, rozumianym jako kierowanie uwagi na proces poznania, a nie jego treść, w kontekście komponowania sensu. Z perspektywy dydaktycznej proces ten polega na poszukiwaniach przez rysownika-rzeźbiarza odpowiednich środków formalnych (*inventio*), zasad ich organizowania (*dispositio*) oraz udoskonalania (*elocutio*), by wpłynąć na myśli, idee i emocje odbiorców (*lógos*, *éthos*, *pathos*).

Bibliografia

- Arnheim, Rudolf.** 2004. *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Bagiński Dobrosław i Francuz Piotr.** 2007. *W poszukiwaniu podstaw kodów wizualnych*. W red. Piotr Francuz, *Obrazy w umyśle: studia nad percepcją i wyobraźnią*, 19–42. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Bagiński Dobrosław i Francuz Piotr.** 2007. *Własności kształtów jako podstawa kodów wizualnych*. W Piotr Francuz (red.), *Obrazy w umyśle: studia nad percepcją i wyobraźnią*, 45–61. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

- Barthes, Roland.** 1985. „Retoryka obrazu”, przeł. Z. Kruszyński, *Pamiętnik Literacki* 76(3): 289–302.
- Barthes, Roland.** 2000. *Mit dzisiaj*. W *Mitologie*, 239–296. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Bonsiepe, Gui.** 1985. „Retoryka wizualno-werbalna”, przeł. M. Fedewicz, *Pamiętnik Literacki*, 76(3): 303–309.
- Baruchello, Giorgio.** 2015. „A classification of classics. Gestalt psychology and the tropes of rhetoric”, *New Ideas in Psychology* 36: 10–24. <https://doi.org/10.1016/j.newideapsych.2014.06.005>
- Dobrosz, Karolina i Władyka-Łuczak, Zofia.** 2022. *Język komunikatów wizualnych w praktyce*. Kraków: AT Wydawnictwo.
- Kampka, Agnieszka.** 2011. „Retoryka wizualna. Perspektywy i pytania”, *Forum Artis Rhetoricae*, 1: 7–23.
- Kandyński, Wasyl.** 2022. *Punkt i linia a płaszczyzna: przyczynek do analizy elementów malarskich*. Łódź: Wydawnictwo Oficyna.
- Korolko, Mirosław** 1990. *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kubalska-Sulkiewicz, Krystyna.** red. 2020. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Mamcarz-Plisiecki, Artur.** 2017. *Jak obrazy organizują naszą percepcję. Retoryczne dispositio w odniesieniu do sfery wizualnej. Wybrane aspekty*. W red. Agnieszka Kampka, Anna Kiryjow, Katarzyna Sobczak, *Czy obrazy rządzą ludźmi*, 184–201. Warszawa, Wydawnictwo SGGW.
- Rohlf, Axel.** 2023. *Art, algorithm and ambiguity. Aesthetic ambiguity with regard to metacognition based on visual semiotics, visual rhetoric and Gestalt Psychology*. Heidelberg: Universitätsbibliothek. <https://doi.org/10.11588/artdok.00008576>
- Przybysz, Piotr i Baranowski, Paweł.** 2011. „Sztuka a mózg. Neuroestetyczne sekrety wieloznaczności”, *Czas Kultury* 5: 50–63.
- Przybysz, Piotr i Markiewicz, Piotr.** 2010. *Neuroestetyka. Przegląd zagadnień i kierunków badań*. W red. Piotr Francuz, *Na ścieżkach neuronauki*, 107–149. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Strzeмиński, Władysław.** 2016. *Teoria widzenia*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy.** 1974. *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne*. Teatr. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Zeki, Semir.** 2021. *Blaski i cienie pracy mózgu: o miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Zwołńska, Krystyna i Malicki, Zaslav.** 1993. *Mały słownik terminów plastycznych*. Wyd. 4. Warszawa: Wiedza Powszechna.