

Andrzej Kucner

<https://orcid.org/0000-0001-5196-8765>

(Olsztyn)

KONCEPTUALNA MAPA WIZUALNOŚCI

Abstract

The analysis conducted in this paper focuses on the issue of visibility, seeking to determine its fundamental ontological and semiotic aspects. The map of visibility referred to in the title denotes the intention to systematize the conditions underlying a visual image and its significance as a product of technology and culture as well as a medium of communication.

Key words

ontology of visibility, semiotics of the picture, visual culture, philosophy of interpretation, photography, photo society, visual technology

Wizualność tworzy jedną ze sfer istnienia, komunikacji i działania. Jest aspektem kultury i technologii. W każdym z nich odpowiada jej swoisty zbiór zjawisk, własności, danych, wewnętrznych doznań i przeżyć, refleksji, zachowań i aktów komunikacyjnych, konwencji, wartości i symboliki, form, znaczeń i metafor oraz środków i rozwiązań technicznych. To wyliczenie uzmysławia wieloznaczność wizualności, jak również wielość perspektyw, w jakich można ją rozumieć. Świadomość indywidualna, życie społeczne, formy kultury oraz rozwiązania technologiczne mogą być płaszczyznami analizy wizualności, ukazującymi odmienne podejścia, ich założenia i sposoby rozumienia. Z kolei dążenie do całościowego wyjaśnienia jej fenomenu wymaga interdyscyplinarności, łączącej analitykę filozoficzną i semiotyczną z rozważaniami kognitywno-psychologicznymi, teorio społecznymi, kulturowymi, historycznymi oraz z namysłem nad rozwojem technologii. Z jednej strony, możliwa jest analityczna wnikliwość, typowa dla każdej z wyróżnionych płaszczyzn, z drugiej zaś próba zrozumienia fenomenu wizualności wymaga syntezy wybranych wątków. Możliwe jest również dążenie do hipotetycznego lub dedukcyjnego określenia perspektyw i kierunków rozwoju wizualności oraz wynikających z nich konsekwencji. Wskazuję na te dwie drogi nie tylko z powodów metodologicznych (są to antagonistyczne podejścia badawcze), lecz biorę również pod uwagę to, że charakter dokonujących się przemian daje możliwość wykorzystania każdego z tych wzorców.

Ze świadomością dysproporcji istniejącej między zamysłem konceptualizacji wizualności a możliwościami wynikającymi z artykułu jako formy wypowiedzi, rozważania koncentruję na wybranych aspektach filozoficznych, semiotycznych oraz technologicznych. Perspektywa filozoficzna stwarza możliwość syntetycznego porządkowania rozległego zagadnienia, perspektywa semiotyczna pozwala objaśnić wizualność w kontekście relacji między rzeczywistością, obrazem i człowiekiem, z kolei perspektywa technologiczna pozwala rozumieć wizualność jako aspekt obrazów tworzonych przy pomocy środków technicznych.

Głównym celem rozważań jest próba syntetycznego ujęcia wizualności, a jego osiągnięcie wymaga kilku uściśleń:

1. Abstrakcyjnie rozumiana wizualność stanowi kategorię ontologiczną. Odnosi się ona do sfery naoczności, jednak możliwego znaczenia nie ogranicza jedynie sfera tego, co widzialne. Abstrakcyjne rozumienie wizualności jako ludzkiego sposobu bycia w świecie jest przesłanką myślenia o człowieku w kontekście możliwych przedstawień (obrazów).

2. Wizualność tworzy semiotyczną przestrzeń dynamicznych relacji przedmiotów, obrazów oraz relacji jako przesłanek rozumienia. Ujęcie semiotyczne stanowi alternatywę tych sposobów myślenia, w których wizualność traktuje się wyłącznie jako wyodrębniony aspekt zmysłowości. Wizualność jest autonomiczną formą komunikacji, postacią kultury i sposobem posługiwania się technologią.

3. Kulturowe znaczenie wizualności, identyfikowanej ze sztuką i mediami operującymi obrazem, wyraża się w jakościowej stronie komunikacji i działania. Fakty, przekaz, obraz oraz ich znaczenie pozostają ze sobą powiązane. W tej relacji obraz może być miarą rzeczywistości, niekiedy zaś może stać się *symulakrum*, całkowicie niezależnym od rzeczywistości. Wówczas tworzy własną domenę autonomiczną wobec zewnętrznego świata, a wizualność określa sferę wartości, znaków i symboli.

4. Aktualny wpływ technologii na sferę wizualności ma znaczenie nie tylko instrumentalne i wyrażone w skali i powszechności oddziaływania obrazu za sprawą możliwości i środków technicznych. Wynika również ze skali i zasięgu przemiany sygnowanej mianem zwrotu obrazowego. Jego istotę w różnych ujęciach teoretycznych tłumaczono jako *pictorial turn*, *iconic turn*, *imagic turn*, *visualistic turn*¹. Ich mnogość świadczy też o tym, że zwrot jest komunikacyjnym przełomem związanym z wykorzystaniem technologii i środków wizualnych. Filozoficzny namysł nad znaczeniem i możliwymi konsekwencjami tego procesu pozwala rozumieć sens przemian technologicznych.

Zebrane tu ogólne intuicje można uszczegółowić tak, jak np. Nicholas Mirzoeff, i powiązać je bezpośrednio z praktyką społeczną, formami zachowań społecznych, a w dalszej kolejności z praktyką badawczą, diagnozami i prognozami związanymi z wizualnością. O znaczeniu wizualności Mirzoeff pisze następująco:

Dziś powstaje nowy obraz świata, budowany przez ludzi tworzących, oglądających i rozsyłających obrazy w ilościach i przy użyciu technik, o których w 1990 roku nie można było nawet pomyśleć. Kultura wizualna jest obecnie badaniem sposobów rozumienia zmiany w świecie zbyt olbrzymim, by dało się go zobaczyć, a zarazem takim, którego wyobrażenie koniecznie należy stworzyć².

Temu podejściu można przeciwstawić krytykę kultury wizualnej Williama Mitchella i zawartą w niej kontrargumentację³.

¹ Mitchell 1995, s. 11-13.

² Mirzoeff 2016, s. 27.

³ Por. Mitchell 2002, s. 169 i n.; Leśniak 2010, s. 87 i n.

Próba syntezy i całościowego zrozumienia wizualności stwarza dwie możliwości: pierwszą, gdy wizualność ujmie się heteronomicznie, a zatem przez pryzmat szeregu zewnętrznych zjawisk, tworzących warunki i określających jej znaczenie. Druga możliwość wynika z założenia o autonomicznym charakterze wizualności i wymaga sformułowania jej odrębnej teorii, np. na podstawie metod i narzędzi którejs z odmian fenomenologii lub hermeneutyki. Efektem każdego z ujęć będzie inna filozofia wizualności, traktowana jednak jako interpretacja autonomicznego sposobu bycia człowieka w świecie⁴.

1. ONTOLOGIA WIZUALNOŚCI

Filozoficzny dyskurs związany z wizualnością polega na porządkującej oraz sensotwórczej konceptualizacji tej sfery. Może ona mieć charakter historyczny, a wówczas obejmuje problemy, refleksje i rozstrzygnięcia obecne w myśleniu filozoficznym i skoncentrowane na krytycznym namyśle nad dziejowymi przemianami oraz istotą i sposobem istnienia tego, co widzialne (wizualne, naocznościowe). Problemy struktury i natury, porządku, zmienności (uwarunkowań i prawidłowości), celu i zasięgu wskazują na dalszy możliwy kierunek rozważań nad wizualnością. W takim zakresie można je uznać za rdzenną, rzecz można klasyczną ontologię lub – innymi słowy – ontologiczne rozważania nad tym, co widzialne, zwizualizowane, zobrażowane.

Inna perspektywa rozważań wynika z pytania o przedmiot. Wizualność w połączeniu z formami komunikacji i kultury obrazu przekształca sposób rozumienia rzeczywistości. Rudymetryczny kierunek narracji i sposób rozumienia określa to, co widzialne (trzeba zatem przyjąć, iż istnieje też granica widzialności). Inaczej mówiąc, granicę rzeczywistości wyznacza granica między widzeniem i niewidzeniem. Znamienne jest to, że refleksja nad obrazem i widzialnością w swych uwarunkowaniach, strukturze i znaczeniu trwale się połączyła z dyskursami pozafilozoficznymi. W efekcie prób konceptualizowania wizualności nowe ustalenia stają się wynikiem myślenia interdyscyplinarnego, polegającego na łączeniu perspektywy filozoficznej z ustaleniami socjologów, kulturoznawców, medioznawców, psychologów, fizjologów, neurokognitywistów czy nawet teoretyków dizajnu. Wizualność stała się również przedmiotem zupełnie nowych dyscyplin i sposobów tworzenia oraz wykorzystania obrazu. Chodzi tu głównie o technologie związane ze światem wir-

⁴ Por. Barthes 2008, s. 40-42, 58-61; Flusser 1983.

tualnym, rzeczywistością rozszerzoną i rzeczywistością mieszaną: *Virtual Reality* (VR), *Augmented Reality* (AR), *Mixed Reality* (MR). Z każdym z tych określeń łączy się szereg rozwiązań technicznych, których kluczowym wyróżnikiem jest kreowanie sfery wizualności lub wizualna ingerencja w rzeczywistość, ich wynikiem staje się zaś przeżywanie, komunikacja, działanie, interakcja, a w dalszej kolejności ich złożona, interdyscyplinarna interpretacja. Wizualność odnosi się wówczas do procesu obejmującego wymienione składniki. Trudno w takiej sytuacji uznać, że możliwa jest czysta, spekulatywna filozofia wizualności, będąca krytyczną, a zarazem aprioryczną teorią obrazu, pozbawioną zewnętrznych odniesień i relacji. *Notabene*, podobnie wątpliwości mogą wywoływać próby formułowania czystej filozofii fotografii, wolnej i niezależnej od jakichkolwiek zewnętrznych odniesień⁵.

Próby sformułowania spójnej koncepcji wizualności lub podejmowania szczegółowych zagadnień z nią związanych nie są nowe. W różnych postaciach i kontekstach rozwijali je współcześnie m.in. William Mitchell (1995), Gernot Böhme (1999), Jean Baudrillard (1999, 2012), Hans Belting (2001), Mieke Bal (2003), Nicholas Mirzoeff (2015), Vilém Flusser (1983), André Rouillé (2005), Bernd Stiegler (2009), François Soulages (2012), Terry Barrett (2014), Michał Ostrowicki (Sidey Mayo, 2013) oraz inni teoretycy kultury wizualnej i fotospołeczeństwa⁶. Mimo różnic wynikających z odmiennych przesłanek i ujęć koncepcje te wyrażają jedno wspólne dążenie do zrozumienia dokonujących się przemian. Łączy je to, że wizualność wyróżnia współczesne ludzkie doświadczenie świata, jest zatem sposobem bycia człowieka w świecie. Wizualność traktuje się zwykle jako otwarty i dynamiczny proces zakorzeniony w technice i technologii, a zarazem w życiu społecznym, formach komunikacji oraz w symbolice i rozpowszechnionych kodach kultury. Ich mnogość wskazuje na konteksty, a jednocześnie uzmysławia potrzebę krytycznej syntezy.

Jak wspominałem, nie można trwale oddzielić problemu wizualności, rozstrzyganego na poziomie ontologicznym, od społecznego i kulturowego kontekstu istnienia człowieka. Teoria komunikacji czy praktyka badawcza, odwołujące się do wizualności jako przedmiotu i celu oraz w ujęciu analitycznym do metody i narzędzia badań, uzmysławiają jej poznawczą ważność i przydatność. W następstwie tego ontologia wizualności wyrasta na fundamentie praktyk i badań społecznych, analiz kultury oraz przemian technolo-

⁵ Por. Barthes 2008, s. 38-40, Barrett 2014, s. 50-71.

⁶ Por. Leśniak 2013, s. 33-40.

gicznych, choć nie jest jedynie ich prostym uogólnieniem⁷. Socjologia wizualności, koncepcje fotospołeczeństwa czy kultury i komunikacji wizualnej jako koncepty badawcze pozwalają wyjaśniać społeczne, kulturowe, historyczne, strukturalne i funkcjonalne aspekty życia i działania człowieka, a jednocześnie wynikają z ontologicznego założenia o istnieniu wizualności jako specyficznej i istotnej poznawczo sfery zjawisk⁸. Zgodnie z tym podejściem obraz *jest* przedmiotem i celem interpretacji na kilku poziomach abstrakcji: począwszy od poziomu ściśle filozoficznego (ontologicznego, teoriopoznawczego i aksjologicznego) przez teorie społeczne, kulturowe, psychologiczne na analizie technologii, komunikacji i mediów skończywszy. Mimo różnic w perspektywach badawczych i stosowanych metodach można uznać, iż wzajemnie się one nie wykluczają, lecz mają charakter komplementarny. Pozwala to syntetycznie łączyć tradycyjne i zupełnie nowe sposoby rozumienia wizualności. Na ich tle ontologia obrazu może być próbą koncepcyjnego połączenia uniwersalnych składników opisu i analizy wizualności, a celem byłoby rozumienie obrazu i określenie jego znaczenia na poziomie filozoficznej abstrakcji⁹. Współczesne doświadczenia i wiedza o wizualności skłaniają do tezy, że istotne jest dążenie do stworzenia autonomicznej koncepcji wizualności, wolnej – na tyle, na ile to możliwe – od wszelkich środków zastępczych i porównawczych. Takiej zatem teorii, która będzie wolna od uporczywego stosowania analogii i wykorzystywania poglądów ukształtowanych w odniesieniu do innych, pozawizualnych zjawisk i procesów lub ograniczonych perspektywami historycznymi, wynikającymi z rozwoju sztuki i technologii. Tego rodzaju postulaty wynikają z doświadczeń towarzyszących fotografii i jej teorii, której istotnym historycznie odniesieniem interpretacyjnym było malarstwo, jego teoria i estetyka¹⁰. Wizualność wymaga szerszego spojrzenia, bowiem obraz multiplikuje swoje funkcje, zastosowania i łączone z nimi znaczenia.

Istotność obrazu może być tłumaczona jego autonomicznym charakterem. By go w ten sposób rozumieć, odwołanie do rzeczywistości jako tego, co sobą przedstawia i co zarazem stanowi miarę jego znaczenia, jest jedynie możliwością, a nie koniecznością. Zgodnie z takim podejściem obraz nie musi być pojmowany wyłącznie w konwencji odbicia ani reprezentacji świata. Żaden zewnętrzny i obiektywny byt czy zdarzenie nie rozstrzyga jednoznacznie o jego treści i znaczeniu. Z takim sposobem myślenia korespondowała

⁷ Por. Mayo 2013, s. 117 i n.

⁸ Por. R. Drozdowski 2010, s. 45 i n.

⁹ Rouillé 2007, s. 10-11.

¹⁰ Zob. Kemp 2014, s. 20-44.

np. koncepcja i surrealistyczne fotografie Man Raya, dla którego fotografia i wizualność stały się polem artystycznych eksperymentów i poszukiwań. Ich znaczenie było niezależne od utartych konwencji i faktów.

W szerszym ujęciu można przyjąć, iż obraz jako „symulakrum” nie wymaga tego, by widzieć w nim wierną „kopię” tego, co przedstawione, ani nawet „kopię”. Logika „symulakrów” nie wymaga łączenia obrazu z jakimkolwiek zewnętrznym odniesieniem, nie wymaga odwołań ani porównań¹¹. Taki sposób myślenia koresponduje również ze stanowiskiem A. Rouillégo, który o znaczeniu fotografii jako dokumentu pisał następująco:

Wbrew potocznej opinii fotografia-dokument nie umożliwia bezpośredniej (ani nawet bliższej lub przezroczystej) relacji z rzeczą. Rzeczywistość i obraz nie są ze sobą zestawione *face-à-face* w binarnej relacji przylegania. Pomiedzy rzeczywistością i obrazem znajduje się nieskończona liczba innych obrazów, niewidocznych lecz działających, które tworzą wizualny porządek, narzucając ikoniczne zalecenia i estetyczne schematy¹².

Idea przezroczystości obrazu w takiej interpretacji wydają się jedynie możliwym założeniem, a nie rozstrzygającym wyjaśnieniem stanu faktycznego. Przy okazji uznanie tej tezy wymaga głębszej rewizji rozpowszechnionych przekonań w odniesieniu do fotografii i jej znaczenia. Skłania m.in. do krytycznego namysłu nad praktyką badawczą, której podstawą są fotografie i fotografowanie traktowane jako wizualizacja przedmiotu poznania, podporządkowana logice i celom badań. Przyjmuje się wówczas, że obraz wiernie, miarodajnie i obiektywnie przedstawia rzeczywistość, do niej bowiem mają się odnosić wydawane sądy i formułowane teorie. W rezultacie takiego sposobu myślenia, by obrazy były miarodajne i prawdziwe, powinny one przedstawiać adekwatnie istniejący przedmiot poznania (fakt, zdarzenie, proces). Tym samym wszystkie założenia socjologii wizualnej (podobnie jak każdej innej nauki lub paradygmatu operującego obrazem), pretendującej do miana obiektywnej wiedzy, są wynikiem przyjętych założeń i rozstrzygnięć, arbitralnym wyborem, określającym poznawczą i ontyczną wartość obrazu w konwencji realizmu i korespondencyjnej koncepcji prawdy¹³. Wizualność w takim ujęciu określa przebiegający proces i grę środków wykorzystanych do wykreowania obrazu i powiązania z nim możliwych znaczeń i zastosowań. Innymi słowy, ontologia obrazu koresponduje z ontologią zjawisk i wytworów społecznych, ontologią zjawisk i form kultury oraz ontologią technologii

¹¹ Stiegler 2009, s. 219-220.

¹² Rouillé 2007, s. 12.

¹³ Por. Becker 1998, s. 84-96.

oraz ontologią świata fizycznego i przyrodniczego. Z każdą z nich łączy się zespół abstrakcyjnych założeń, z nich zaś wynikają możliwości i rezultaty praktyk badawczych oraz wiedza o zjawiskach obiektywnego świata. Obraz jest wtedy traktowany głównie jako środek, rzadziej zaś jako cel. Przyjmuje się, że jest zapośredniczeniem lub reprezentacją czegoś, co sobą przedstawia. W każdym takim przypadku obraz jest heteronomicznie pojmowanym wizualnym korelatem jakiejś części rzeczywistości (rzeczy lub procesu). Ten sposób objaśniania relacji jest jednak – co warto podkreślić – praktycznie rozpowszechnionym, choć tylko jednym z możliwych rozstrzygnięć.

Krytyczna ontologia wizualności wymaga tego, by w sposób koncepcyjny (spójny pod względem przedmiotu i zastosowanej metody myślenia) wyjaśnić kwestię powstania, istnienia oraz znaczenia obrazu w pewnym sensie niezależnie od przedstawianych zjawisk i przedmiotów. Owa zewnętrzna więź nie jest wówczas kwestionowana, nie jest jednak jedyną i ostateczną miarą znaczenia obrazu, wbrew np. temu, jak przedstawiał ją L. Wittgenstein, twierdząc, że obraz jest powstałym w umyśle na podstawie doświadczenia modelem rzeczywistości oraz faktem¹⁴. Wizualność wymaga alternatywnego rozumienia – takiego, w którym przesłanką będzie przekonanie, iż logika i znaczenie obrazu, a tym samym charakter wizualności, mogą być objaśniane niezależnie od zewnętrznego świata jako tego, co za pomocą obrazu przedstawione. Wizualność nie jest wówczas zawartą w obrazach wypadkową danych: zachowań ludzi, uchwyconych zdarzeń, artystycznych idei czy kreatywnych aktów. Stanowią one odrębną sferę, ukształtowaną jako wynik istniejących możliwości związanych z podmiotem i przedmiotem, stosowanymi technikami, ewolucją sposobów rozumienia obrazów. W formule wizualności zawiera się wówczas cały kompleks przemian dokonujących się na styku technologii, komunikacji i dziedzin kultury powiązanych z obrazem. Miarę tej złożoności w pewnym sensie odzwierciedla i ilustruje bogata historia fotografii, traktowana jako dzieje technicznych sposobów wytwarzania obrazów, ich możliwych zastosowań i kanonów interpretacji¹⁵. Tę otwartą formułę historycznego rozwoju fotografii Wolfgang Kemp przyrównuje do kolejnych aktów „wynajdywania fotografii”, jej samoufundowania i dalszego rozwoju jako kolejnych etapów procesu, w którym wskazywanie możliwych zastosowań i nadawanie znaczeń obrazom fotograficznym jest szeregiem zdarzeń¹⁶. Analiza istotnych historycznie licznych doświadczeń związanych z ewolucją fotografii i jej następ-

¹⁴ Wittgenstein 1997, s. 9, tezy 2.12. i 2.141.

¹⁵ Zob. Warner Marien 2010, 2011, 2012.

¹⁶ Kemp 2014, 18, 22, 27.

stwami pozwala sądzić, że wizualność rozumiana jako proces jest nie tylko wielkoskalową zmianą ilościową, lecz zmienia istotnie sposób bycia człowieka w świecie – kształtuje zupełnie nowe zjawiska, formy zachowań, relacje i zasady. Przykładem jest powstawanie i upowszechnianie się nowych form komunikacji, ściśle powiązanych z technologiami wizualnymi i nowymi sposobami ich wykorzystania oraz immersyjnością jako procesem wzajemnego przenikania się świata realnego i kolejnych wizualnych wytworów technologii (VR, AR, MR). Te zmiany można powiązać z filozoficznym dyskursem osnutym wokół zagadnień zwrotu i paradygmatu językowego, logocentryzmu, zwrotu obrazowego oraz ikonicznego. Próby rekonstrukcji i oceny tego procesu podejmowano wielokrotnie. Własne eksplikacje przedstawili m.in. Jean Baudrillard i Bernd Stiegler¹⁷.

Trzeba zastrzec, iż ze zrozumiałych powodów wszelkie rozważania poświęcone fotografii i obrazowi fotograficznemu tylko w ograniczonym stopniu mogą być podstawą wniosków na temat wizualności *sensu largo*, jednak rozwój teoretycznych aspektów fotografii – prawdopodobnie najbardziej zaawansowany spośród wszelkich form kreowania wizualności – porównywalnie oddaje przemiany, jakie towarzyszą innym teoriom wizualności i sposobom jej rozumienia. Ich uzupełnieniem, stanowiącym wartościową przesłankę rozważań filozoficznych, są teorie naukowe. Ich możliwe znaczenie sugestywnie obrazuje interdyscyplinarna wykładnia widzenia i wizualności, będąca częścią ogólniejszej neurobiologicznej koncepcji funkcjonowania mózgu Vilayanura Ramachandrana. Z tym sposobem myślenia koresponduje pogląd Vittoria Gallesego o społecznym, kooperatywnym kontekście widzenia i poznania¹⁸. W obu tych koncepcjach widzenie, wizualność oraz proces tworzenia obrazu świata nie są pojmowane w sposób zindywidualizowany, a wymagają odwołania się do praktyki społecznej oraz relacji społecznych, w nich bowiem kształtuje się nasze widzenie oraz inne formy percepcji i myślenia. Funkcjonowanie mózgu – jak sądzi V. Gallese – należy wówczas interpretować z perspektywy wspólnego, kolektywnego doświadczania i działania, a nie w sposób zindywidualizowany¹⁹. Wzrok – uzupełnia tę tezę Mirzoeff – obejmuje mnogość doświadczeń i analiz, powiązanych zwrotnie z innymi obszarami ciała i jego funkcjami, nie powinien być zatem pojmowany jako odrębny zmysł²⁰.

¹⁷ Baudrillard 2012; Stiegler, 2008.

¹⁸ Ramachandran 2012; Gallese 2003.

¹⁹ Gallese 2003, s. 517-519.

²⁰ Mirzoeff 2016, s. 83.

2. SEMIOTYKA WIZUALNOŚCI

Wizualność wyznacza w semiotyce interdyscyplinarny kompleks zagadnień. Doświadczenie rzeczywistości na podstawie obrazu i jej rozumienie istnieje jako wynik relacji, w której to, co widzialne, jest korelatem, odniesieniem, zapośredniczeniem lub nierzadko samą rzeczywistością. Semiotyka jako ogólna teoria znaków tłumaczy związki i wzajemne oddziaływania, których następstwem jest znaczenie. Ilustrować je może historia rozwoju fotografii. Da się ją pojąć jako proces kształtowania się praktyk, zastosowań, znaczeń, zjawisk, jakie znalazły odzwierciedlenie w tym, co fotografowane, i w sposobach wykorzystania efektów fotografii. W takim sensie fotografia jako dziedzina nie osiągnęła granic swojego rozwoju, a nieustannie się przeobraża pod względem technologicznym, społecznym, kulturowym oraz interpretacyjnym. Semiotyka fotografii objaśnia relacje między tym, jak powstaje obraz, co zawiera, a tym, jak istnieje oraz jak może być rozumiany. Problem wizualności przede wszystkim poszerza i pogłębia obszar możliwych rozważań nad znaczeniem obrazu.

Semiotyka wizualności jako teoria, której przedmiotem jest to, co widzialne, pozwala zarazem na tworzenie oraz dekompozycję tych znaczeń na podstawie relacji między znakami jako jej składnikami. Cała tworzona przez człowieka sfera wizualności poddaje się interpretacji, np. jako sfera znaków porządkujących i normujących określone sposoby zachowania, jako znaki odwzorowujące i tłumaczące przestrzeń oraz dowolne przedmioty myślenia. Znaczenie obrazów świata – za Günterem Ablem – wyraża się w tym, że po pierwsze, są one gwarantami pewności oraz, po drugie, pełnią rolę – jak to ujmuje – „stabilizatorów działań”²¹. Znaki są zatem istotne poznawczo i psychologicznie, ponieważ pozwalają odróżniać prawdę od fałszu w kluczowych aspektach życia człowieka. W drugim przypadku – jako stabilizatory działań – obrazy łączą się ze sferą motywacji i decyzji działania, wpływają na jego formę oraz pozwalają je ocenić ze względu na jego prawomocność i uzasadnienie lub ich brak. Wszystkimi wymienionym tu funkcjom towarzyszą szczególne własności obrazów świata: wyrażają się one w przekonaniach, których dalej nie sposób uzasadnić, są więc w przedpojęciowych postawach i nastawieniach, charakteryzujących się przedteoretyczną i naoczną siłą organizowania²². Przyjmując przekonanie, że świat jest znakiem, Abel docieka znaczenia

²¹ Abel 2014, s. 82, 90.

²² Ibidem, s. 97n.

obrazu dla rozumienia samego świata. Istotne są dla niego trzy kwestie. Po pierwsze, jak wyjaśnić to, że „niejęzykowe i obrazujące elementy uczestniczą w procesie organizowania naszego rozumienia świata, tego, co obce, oraz nas samych”²³. Innymi słowy, zadaje pytanie, jak niejęzykową wizualność skonfrontować z logocentrycznym rozumieniem świata i siebie. Kolejną kwestią jest problem odróżnienia symboli obrazowych od językowych, a więc wskazania fundamentalnej różnicy między obrazem a słowem. Trzecie zagadnienie wyraża się w pytaniu o relację systemu symboli obrazujących do wyznaczników semantycznych powiązanych z systemem symboli językowych. Abel wymienia tu takie elementy jak: znaczenie, odniesienie, warunki prawdziwości i spełnialności²⁴. Za sprawą rozszerzającej się roli wizualności filozof postuluje włączenie do istniejącej analizy języka elementów systemów niejęzykowych oraz poszerzenie filozofii języka w jej obecnym kształcie o aspekty niejęzykowe. Trzeci postulat wyraża się w przekonaniu o konieczności włączenia do analizy funkcji i struktury obrazów świata składników i własności propozycjonalnych, pozawerbalnych i obrazujących²⁵. Abel podkreśla mnogość i różnorodność znaków, które są obrazami i które w codziennej praktyce organizują obrazy świata. Jak pisze: „znaki te współorganizują nasze przeżywanie i pokazują jednocześnie aktualny stan tak uporządkowanych rzeczy i wydarzeń (...)”²⁶. Niekiedy nawet skuteczniej przekazują treść niż ekwiwalentne komunikaty językowe, choć intencją Abela nie jest ich przeciwstawienie sobie, a wyjaśnienie, w jaki sposób niewerbalny obraz jako znak wpływa na myślenie i rozumienie świata. Uważa, że obrazy nie są ani lustrzanymi odbiciami, ani reprezentacjami, lecz wyróżnia je odrębna źródłowa siła organizowania, powinny zatem być traktowane jako odrębne i wymagające własnej teorii objaśniającej ich swoistość. Istotne dla ich interpretacji są dwa czynniki: pragmatyka oraz semantyka, powiązane z działaniem i oznaczaniem. Szersze rozwinięcie tych zagadnień jest przedmiotem – jak ją określa – „Ogólnej Filozofii Znaków i Interpretacji”²⁷.

Propozycje Abela są próbą inkluzywnego budowania teorii obrazu w związku z istniejącą filozofią języka i interpretacji. Wynikają zarówno ze znaczenia tych teorii, jak również z tego, że niezależnie od nich zmienia się rola i wpływ wizualności jako narzędzia komunikacji oraz sposobu rozumienia świata.

²³ Ibidem, s. 101.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 102.

²⁶ Ibidem, s. 103.

²⁷ Ibidem, s. 110-111.

Pragmatyka towarzysząca obrazowi, wynikająca z założenia, że sposoby rozumienia obrazu oraz działania są ze sobą powiązane, skłania do tego, by wykorzystać zasadę pragmatyzmu. Ch.S. Peirce zakładał, iż znaczenie pojęcia wynika ze znajomości wszelkich możliwych konsekwencji wywoływanych przez jego przedmiot, a zatem tylko na podstawie praktyki (w działaniu, a nie w wyniku logicznej analizy lub subiektywnego przeżycia) możliwe jest ustalenie znaczenia pojęć²⁸. Rozważając warunki rozumienia i interpretacji obrazu z wykorzystaniem tej zasady, można założyć, iż by ustalić znaczenie obrazu, konieczne jest rozpoznanie wszelkich następstw, jakie jego przedmiot wywołuje w praktyce. Parafrazując Peirce'a, można stwierdzić, iż każda stwierdzona praktycznie różnica jest zarazem różnicą znaczenia samego obrazu. Jednak taka zasada ujawnia swoje podstawowe ograniczenia: po pierwsze, znaczenie obrazu bezwzględnie podporządkowuje rzeczywistości, wymaga bowiem realnego istnienia przedmiotu zawartego w obrazie. Tym samym zasada ma sens tylko na gruncie myślenia realistycznego, gdyż wynika z niej, że aby obraz w ogóle miał znaczenie, musi obiektywnie istnieć jego przedmiot. Tymczasem potrafimy tworzyć obrazy, które nie są związane z rzeczywistością ani ich znaczenie nie jest od niej w ogóle zależne, *notabene* analogicznie rzecz się ma z pojęciami. Po drugie, zasada bezwzględnie łączy znaczenie znaku (obrazu) z praktycznymi aspektami aktywności człowieka, np. z komunikacją lub z działaniem. Podporządkowuje im znaczenie pojęć. Jako zasada pragmatyzmu jest zarazem logocentryczna i zorientowana na praktykę, a zatem została sformułowana na użytek ustalania znaczenia pojęć (i szerzej – wiedzy) oraz trwale połączyła to znaczenie z praktyką życiową człowieka. Aby przekroczyć to ograniczenie, trzeba by zasadę zmienić, np. poszerzyć o każde możliwe wykorzystanie obrazu, a więc nie tylko mające znaczenie praktyczne a np. związane ze sztuką lub teoretyczną nauką, oraz przyjąć, że przedmiot obrazu nie musi być pojmowany wyłącznie realistycznie, czyli jako istniejący niezależnie od świadomości. Zwizualizowane przedmioty mogą być np. wirtualnymi wytworami technologii lub wynikiem immersji, a wówczas trudno uznać je za istniejące realnie w przywołanym rozumieniu. Abstrakcyjnie pojęty obraz łączy w sobie wiele własności wynikających z tego, że istotne są warunki jego powstania oraz sposoby istnienia i związane z nimi relacje. Możliwe jest też całkowite odwrócenie związku obrazu z rzeczywistością. Powiązanie obrazów fotograficznych z rzeczami Baudrillard tłumaczy następująco:

²⁸ Peirce 1878, II.

W fotografii rzeczy są z sobą połączone dzięki technicznym zabiegom, co odpowiada sposobom ich powiązania w rzeczywistości. Obraz stanowi dla innego obrazu (podobnie jak fotografia dla innej fotografii) jedynie zespół przylegających do siebie fragmentów. Nie ma tu czegoś takiego jak «ogład świata» czy też «zbliżenie się» do rzeczy, lecz jedynie refrakcja światła w jego szczegółach. [...] Przeciwnością rzeczywistości nie jest iluzja, lecz inna, bardziej subtelna rzeczywistość, która otula tę pierwszą śladem jej zniknięcia²⁹.

Rozwijając tę myśl, można dodać, iż obraz nie musi być (i zwykle nie jest) obiektywną miarą świata, choć nierzadko bywa za taki uznawany. Obrazy tworzą własną, odrębną rzeczywistość, której na mocy podobieństwa (a w skrajnym przypadku na mocy tożsamości, gdy się twierdzi, że „obraz jest faktem”) przypisuje się więź ze światem obiektywnym. W wyniku takiego rozstrzygnięcia fotografiom przypisuje się najwyższą miarę obiektywności wśród wszelkich form obrazowych, przyjmując, że przedstawiają one zewnętrzny świat w sposób niezależny od indywidualnych i subiektywnych uwarunkowań. Wykorzystane w celach badawczych, takie myślenie wiedzie do idei społecznego dokumentalizmu. Analiza ich treści jest zarazem sposobem rozpoznania rzeczywistych zjawisk. Taki zbiór założeń istotnych metodologicznie stanowi odrębny wzorzec badawczy, stanowiący część programu socjologii wizualnej, czyniącej z obrazu podstawowy element badań nad zjawiskami społecznymi³⁰.

3. KULTURA I TECHNOLOGIE WIZUALNOŚCI

Abstrakcyjnie pojęta wizualność ukierunkowuje nasze myślenie o porządku rzeczywistości ujętej za pośrednictwem obrazów. Mirzoeff pisze: „wszelkie ważne momenty kultury wizualnej łączy to, że ‘obraz’ nadaje widzialną formę czasowi, a w ten sposób również zmianie”³¹. Idąc tym tokiem myślenia, można przyjąć, że immanentne i transcendentne aspekty czasu zwizualizowanego są komplementarne i zależne od siebie w procesie interpretacji. Pierwsze z nich – immanentne – są zawarte w obrazie, drugie – transcendentne – łączą obraz z rzeczywistością oraz z podmiotem. Interpretacja jest wówczas próbą uchwycenia zmiany, nadaje znaczenie obrazowi, czyniąc go znakiem oraz łącząc obraz z rzeczywistością. Jako człon relacji, obraz ze względu na uzyskiwane znaczenie jest jej dynamicznym i zmiennym składnikiem. Kulturowa metamorfoza, będąca w uproszczeniu przejściem od logo- do obrazocentry-

²⁹ Baudrillard 2012, s. 431-432.

³⁰ Por. Wrighte 1999; Frąckowiak 2008.

³¹ Mirzoeff 2016, s. 37-38.

zmu, dokonuje się na mocy i w następstwie społecznego zaufania do obrazu i praktyk, w których jest on kluczowym składnikiem. Próba uchwycenia i zrozumienia skali, w jakiej wizualność manifestuje się w kulturze oraz jest sposobem społecznej komunikacji, kierunkiem i celem rozwoju licznych technologii oraz możliwości ich wykorzystania, skłania do tezy, że obraz stał się współcześnie zarazem kulturowym i technologicznym sposobem istnienia człowieka. Obie te sfery coraz głębiej się przenikają oraz wywołują trwałe konsekwencje w postaci wizualizacji jako modusu egzystencjalnego i jego dalszych technologicznych następstw.

Jednym z wyznaczników kulturowego i społecznego znaczenia wizualności stechnicyzowanej stają się zinstytucjonalizowane sposoby jej upowszechniania, np. liczne galerie i muzea sztuki cyfrowej, np. Digital Museum of Digital Art (DiMoDA), Museum of Digital Arts (MuDA Zurich), Digital Art Museum (DAM), MORI Building Digital Art Museum. Wraz z nimi rozwija i upowszechnia się ontologia oraz semantyka wizualności, także tej cyfrowej. Ontologia i semantyka konceptualizują formy wizualności i związane z nią procesy: wirtualność, multimedialność i multimodalność, sieciowość oraz immersję. Wymaga ona zarówno porządkującej kategoryzacja, jak i swoistych kanonów rozumienia. Powstaje jako wynik stopniowego uniezależniania się od zewnętrznego świata, a równocześnie jest przyczyną przemian form i sposobów percepcji. Angażuje interaktywnie i kreatywnie – w pierwszym przypadku chodzi o to, że angażuje odbiorcę, gdyż nie ogranicza się jedynie do recepcji, lecz wymaga współdziałania; w drugim przypadku – czyni z niego twórcę, gdyż może oddziaływać na świadome i nieświadome procesy psychiczne, wpływać na reakcje całego organizmu, a jednocześnie pozostawiać możliwość wyboru, aktywnego działania i reagowania, tworzenia rzeczy nowych i przeobrażania wcześniej stworzonych. Cyfryzacja redefiniuje wizualność – cyfrowy zwrot w sferze wizualności jest istotną zmianą jakościową, która w równym stopniu przeobraziła znaczenie obrazu oraz wszystkie formy i sposoby jego tworzenia, przekształcania i wykorzystania. Cyfryzowanie wizualności jest procesem otwartym, w ograniczonym stopniu zdeterminowanym, a w rezultacie tylko w części przewidywalnym. Tworzenie obrazów idzie w parze z nowymi sposobami ich wykorzystania. Cyfryzacja jest w tym przypadku aspektem rozwoju technologii oraz wiąże się z kulturowymi i społecznymi następstwami powszechnej wizualności. Skala przemiany, w jakiej cyfrowy obraz tworzy lub symbolizuje kluczowe wymiary istnienia człowieka, wymaga zmiany sposobu myślenia o tym, co zwizualizowane. Technologia zaciera granicę między tym, co w języku ontologii określa się mianem realnego

świata, a światem przedstawionym (zwizualizowanym i wirtualnym zarazem). Wizualizacja może być sposobem poznawania i działania zarazem. Sterowanie urządzeniami, celowe działanie z wykorzystaniem technologii wizualnych, w których wytworzony obraz określa możliwości działania człowieka i – jak twierdzi Mirzoeff – stanowi podstawę decyzji, np. warunkujących jego życie³².

A CONCEPTUAL MAP OF VISUALITY

Summary

In this paper, I analyze two main problems: the ontology of visibility and the semiotics of image. I assume that visibility is a form of being of the human and that it constitutes a premise of ontology. Also, visibility creates a space of semiotic relations, which include communication, culture and a significant part of technology. The development of visibility results in its autonomization in the domain of images, values, signs, and symbols. Visual technologies, social communication, and visual culture prove crucial to the essence of the change taking place today, while the entire process requires a coherent interpretation.

Bibliografia

- Abel G. 2014, Świat jako znak i interpretacja, Warszawa.
- Bal M. 2003, Visual Essentialism and the Object of Visual Culture, *Journal of Visual Culture* 2:1.
- Barrett T. 2014, Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy, Kraków.
- Baudrillard J. 1999, *Photography, Or The Writing of Light*, [w:] *L'Échange Impossible*, Paris.
- Baudrillard J. 2012, Iluzja nie stanowi opozycji wobec rzeczywistości, [w:] M. Bogunia-Piotrowska, P. Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków.
- Barthes R. 2008, Światło obrazu. Uwagi o fotografii, Warszawa.
- Becker H.S. 1998, *Visual Sociology, Documentary Photopgraphy and Photojournalism*, [w:] J. Poser (red.), *Image-based Research*, London.
- Belting H. 2001, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München.
- Böhme G. 1999, *Theorie des Bildes*, München.
- De l'Écotais E. 2008, *Man Ray. Creator of Surrealist Photography*, [w:] M. Heiting (red.), *Man Ray 1890-1976*, Köln.
- Digital Art Museum [online]. DAM [dostęp: 2018-08-14]. Dostępny w Internecie: <<http://dam.org/home>>.
- Digital Museum of Digital Art [online]. DiMoDA [dostęp: 2018-08-14]. Dostępny w Internecie: <<https://dimoda.art>>.

³² Ibidem, s. 126.

- Drozdowski R. 2010, Radykalny program socjologii wizualnej: wszystko, tylko nie obrazy! [w:] M. Michałowska, P. Wołyński (red.), Społeczne dyskursy fotografii, Poznań.
- Flusser V. 1983, Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen.
- Frąckowiak M. 2008, Zjawisko „fotografii fotografii”, czyli interpretacja zdjęć, które komentują same siebie, Przegląd Socjologii Jakościowej 4, 3.
- Gallese V. 2003, The Manifold Nature of Interpersonal Relations. The Quest for a Common Mechanism, Philosophical Transactions of the Royal Society B, 358.
- Kemp W. 2014, Historia fotografii. Od Daguerre’a do Gursky’ego, Kraków.
- Leśniak A. 2010, Współczesne studia nad kulturą wizualną: poststrukturalistyczne klisze i krytyka anachroniczna, Przegląd Kulturoznawczy 2 (8), s. 86-97.
- Leśniak A. 2013, Ikonofilia. Francuska semiologia pikturalna i obrazy, Warszawa.
- Marien Warner M. 2010, Photography. A Cultural History, London.
- Marien Warner M. 2011, Photography and Its Critics, New York.
- Marien Warner M. 2012, 100 idei, które zmieniły fotografię, Raszyn.
- Mayoo Sidey (M. Ostrowicki) 2013, Ontoelektronika, Kraków.
- Miller J. 2018, Homo Sapiens Visualis [online]. Gemba Academy [dostęp: 2018-07-17]. Dostępny w Internecie: <<https://blog.gembaacademy.com/2018/02/12/homo-sapiens-visualis/>>.
- Mirzoeff N. 2016, Jak zobaczyć świat, Kraków-Warszawa.
- Mitchell, W.J.T. 1995. Picture Theory, Chicago.
- Mitchell W.J.T. 2002, Showing seeing: a critique of visual culture, Journal of Visual Culture 1 (2).
- MORI Building Digital Art Museum [online] Borderless [dostęp: 2018-08-14]. Dostępny w Internecie: <<https://borderless.teamlab.art/>>.
- Museum of Digital Arts [online]. MuDA Zurich [dostęp: 2018-08-14]. Dostępny w Internecie: <<https://muda.co/info/>>.
- Peirce Ch. S. 1878, How to make our ideas clear, Popular Science Monthly 12.
- Peirce, Ch. S. 1994, The Collected Papers of Charles Sanders Peirce [online] Color y Semiotica [dostęp: 2018-07-04]. Dostępny w Internecie: <<https://colorsemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>>.
- Ramachandran V.S. 2012, Neuronauka o podstawach człowieczeństwa: o czym mówi mózg? Warszawa.
- Rouillé A. 2007, Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną, Kraków.
- Soulages F. 2012, Estetyka fotografii. Strata i zysk, Kraków.
- Stiegler B. 2008, »Iconic Turn« und gesellschaftliche Reflexion. Einleitung, Trivium, 1.
- Stiegler B. 2009, Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych, Kraków.
- Wrighte T. 1999, The Photography Handbook, London.
- Wittgenstein L. 1997, Tractatus Logico-Philosophicus, Warszawa.