

Kamil Stępień: Analiza i interpretacja obrazów cyfrowych. Analiza kompozycyjna, treści, semiologiczna i psychoanaliza

Abstrakt:

W artykule zaprezentowano sposoby analizy i interpretacji obrazów. Przedstawiono fotografię jako komunikat o wielu warstwach do odczytania. Wyjaśniono definicje widzenia, patrzenia i spoglądania oraz ich rolę w obcowaniu z dokumentami wizualnymi. Pokazano relacje pomiędzy socjologią wizualną a kulturą wizualną. Scharakteryzowano metody: kompozycyjną, semiologiczną i psychoanalizę. Opisano metodę analizy treści zawartości obrazów. Zaprezentowano i scharakteryzowano rodzaje odbiorców obrazów (publiczności). Wskazano na specjalne metody badawcze bazujące na psychologii widzenia i okulocentryzmie. Pokazano osobliwy, a zarazem osobisty, przekaz, jaki niosą za sobą odczytania wizualne w` życiu każdego widza.

Słowa kluczowe: fotografia cyfrowa, interpretacja fotografii, kultura wizualna, socjologia wizualna, metody analizy fotografii, okulocentryzm

Abstract: Analysis and interpretation of digital images. Composite, content, semiology analysis and psychoanalysis

The article concerns the ways of analyzing and interpreting images. Photography was shown as a message with many layers to decipher. Definitions of seeing, looking and glancing were explained, as well as their role in dealing with visual documents. The relationship between visual sociology and visual culture was shown. The following methods were characterized: compositional, semiological and psychoanalysis. Image contents analysis was described. Types of image addressees (audience) were presented and characterized. Special research methods were indicated, based on psychology of seeing and oculocentrism. A unique and personal message was shown, carried by visual readings in any viewer's life.

Keywords: Digital Photography, Interpretation Of Photography, Visual Culture, Visual Sociology, Methods Of Analyzing Photography, Oculocentrism

*Każdy widzi we właściwy sobie sposób*¹

Otocza nas świat obrazów, wytwory nowoczesnych technologii wizualnych, w tym cyfrowe fotografie, filmy, programy telewizyjne, strony internetowe. Nowoczesna technologia ściśle łączy się z pojmowaniem wizualności w nowym, cyfrowym wymiarze. Daje możliwość dostępu do treści bez względu na strefę czasową czy szerokość geograficzną, inaczej mówiąc, eliminuje wiele barier informacyjnych. Istotne jest, by być podłączonym do sieci i mieć urządzenie multimedialne, które umożliwi odbiór treści wizualnych. Z drugiej strony technologia pozbawia nas namacalnego, realnego doświadczania materiałów wizualnych, co jest możliwe, gdy mają one postać analogową, tradycyjną.

Przedstawienia wizualne określane są mianem *obrazów świata*. „Przedstawienia te nigdy nie są przezroczystymi oknami na świat – są jego interpretacjami, ukazują go bowiem w bardzo specyficzny sposób. Stąd też „rozróżnienie na to, co widziane i sposób widzenia. Widok, to co widziane, jest tym co ludzkie oko może, dzięki swym właściwościom fizjologicznym, dostrzec”². Termin *wizualność* nawiązuje do widoku, tzn. określa „różne sposoby konstruowania obrazu tego, co widziane – a więc tego, jak widzimy, jak potrafimy widzieć, jak nam widzieć wolno czy też jak widzieć musimy”³. Bardzo podobnym określeniem wywodzącym się ze sztuki widzenia jest *reżim skopiczny*. Zakłada on określony sposób „kulturowego konstruowania tego, co i jak jest widziane”⁴. Łączy widzenie z wiedzą. Niektórzy autorzy uważają tworzenie reżimów skopicznych za podstawowy, wręcz pierwotny, sposób poznawania świata. Gordon Fyfe i John Law w pracy *Picturing power: Visual Depiction and Social Relations* konstatują, że „obraz, przedstawienie i widzenie to wszechobecne cechy procesu, dzięki któremu większość istot ludzkich poznaje świat w takiej postaci, w jakiej jest on dla nich naprawdę”⁵. Potwierdzeniem tej tezy jest koncepcja Johna Bergera, który uważa, że „widzenie poprzedza słowa. Dziecko patrzy i rozpoznaje, zanim nauczy się mówić”⁶.

Centralne postrzeganie wizualnej wielowymiarowości określane jest

¹ R. Gillian, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010, s. 308.

² *Ibidem*, s. 20.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, s. 21.

⁵ *Ibidem*.

⁶ J. Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Warszawa 2008, s. 42.

mianem *okulocentryzmu*. Twórcy tej koncepcji, m.in. Martin Jay, strefę wizualną uważają za środek otaczającej człowieka kultury, która wprawdzie nie determinuje jego rozwoju, ale bezpośrednio wpływa na wybory i zachowania, tworzy pewne nawyki, wiążące się ściśle również ze sferą wizualną reklam. Przytaczając Chrisa Jenksa, „doświadczamy zlewania się tego, co widzimy, z tym, co wiemy, i utrwalamy to w rozmowach za pomocą pospolitych konstrukcji językowych w rodzaju <<widzisz?>> albo <<widzisz, o co mi chodzi?>>, [...] chcąc poznać [czyjś] <<punkt widzenia>>”⁷.

Powinniśmy nauczyć się interpretować przedstawienia wizualne, ponieważ stanowią one istotny składnik funkcjonowania obrazu i nas samych w przestrzeniach społecznych. Badacze starają się zwrócić naszą uwagę na znaczenie wizerunków, przedstawień, sytuacji, osób widniejących na nich, w tym na fotografiach. Dotyczy to zarówno bliskich nam albumów rodzinnych, wszechotaczającej reklamy wizualnej czy też sposobu robienia (wykonywania) zdjęć aparatem fotograficznym. Istnienie świata obrazów, fotografii nie ma większego sensu bez publiczności, która jest ich czynnym odbiorcą. Oprócz powyższego, formalnego podejścia w analizie i interpretacji materiałów wizualnych nie należy zapominać o osobie widza. Terminem *odbiorczość* określamy sposób traktowania przedstawień wizualnych rozumianych „jako przedmioty, z którymi ludzie robią różne rzeczy”⁸. Ważne jest praktyczne przedstawianie przykładów relacji między ludźmi a obrazami, a także sposób, w jaki te relacje można usystematyzować. W idealnych warunkach przekazu (transmisji) informacji wizualnej oddziaływanie obrazu na publiczność odbywa się w sposób jasny (przejrzysty) oraz z założenia obiektywny (niestronniczy). W myśl klasycznej teorii komunikacji przekaz nie może istnieć bez zakodowywania i odkodowywania znaczeń. Na sposób odczytu (w tym dekodowania obrazu) wpływ ma aktywność odbiorcy. Dekodowanie staje się procesem dynamicznym, angażującym intelekt widza. Stara się on zrozumieć to, co widzi (zinterpretować przedstawienie wizualne). Gillian Rose przytacza dwa odmienne sposoby dekodowania informacji. Pierwszym z nich jest ten wypracowany przez Stuarta Halla, który nazwany został „odczytem na trzech

⁷ C.H. Jenks, *The Centrality of the eye in western culture*, „Visual Culture”, London 1995 [online]

[dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW:

http://books.google.pl/bookshl=en&lr=&id=I20_7gl0qawC&oi=fnd&pg=PA1&dq=visual+culture&ots=AXTg9DumP0&sig=dRugaCpMEfoqyIAooGpgIQ_qxA&redir_esc=y#v=onepage&q=visual%20culture&f=false, s. 1-2, [tłum. własne].

⁸ G. Rose, *op. cit.* s. 235.

poziomach”. Pierwsze odczytanie (odczytanie preferowane) dotyczy kodowania dominującego, którego dekodowanie możliwe jest tylko i wyłącznie z uwzględnieniem porządku politycznego, społecznego i kulturalnego. Drugim jest odczytanie opozycyjne. Dekodowanie to przybiera bardziej złożoną formę, rozumiejącą treść, ale kwestionującą dominujący porządek. Dotyczy osobistego światopoglądu widza. Trzecie odczytanie jest hybrydą dwóch powyższych. Wiąże się z wytworzeniem przekonania, nieomyślności widza w interpretacji przedstawienia wizualnego. Innymi słowy, publiczność dekoduje znaczenie przekazu medialnego podczas życia codziennego, wykorzystując do tego własną wiedzę.

Zachodzi potrzeba mówienia o swoistej potędze wizualności, szerokim polu *rażenia* materiałów wizualnych, ich atrakcyjności i bezpośrednim sposobie odbioru, bowiem jak pisze Gillian Rose, „pomimo wielkiej liczby naukowych publikacji dotyczących wizualności, nadal istnieje jednak niewiele przewodników po metodach interpretacji materiałów wizualnych, a wyjaśnień jak te metody stosować – jeszcze mniej”⁹. Filozofia rozumienia obrazów wiąże się z prawdą, która „czeka” na odkrycie i winna wynikać z interpretacji odbiorcy (widza). Jak twierdzi Stuart Hall: „nie istnieje jedna czy też <<poprawna>> odpowiedź na pytanie <<co znaczy ten obraz>> lub <<co ten obraz mówi>>. Nie istnieje bowiem prawo gwarantujące, że rzeczy będą posiadać <<jedno prawdziwe znaczenie>>, ani że znaczenia nie będą się zmieniać w czasie. Stąd działania na tym obszarze w nieunikniony sposób mają charakter interpretacji – nie decyzji, kto ma <<rację>>, a kto się <<myli>>, lecz dyskusji pomiędzy tak samo wiarygodnymi, choć czasem konkurencyjnymi ze sobą i zwalczającymi się, znaczeniami i interpretacjami”¹⁰. W ten sposób autor stwierdza, że interpretacja materiałów wizualnych sprowadza się do wypracowania odpowiedniego opisu z użyciem języka obrazów (*visual language*) oraz że każda interpretacja powinna być uzasadniona za pomocą odpowiednio wypracowanej metodologii. Podstawowe metody wizualne, których można używać w interpretacji, reprezentują w sposób schematyczny (ogólny) relatywnie dużą liczbę odniesień. Zostaje jednak pewnego rodzaju „niedopowiedzenie”, które niejako ma zmusić odbiorcę do wypracowania własnego subiektywnego odczytania. Gillian Rose określa taką interpretację jako krytyczną, czyli „polegającą

⁹ *Ibidem*, s. 16.

¹⁰ S. Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, [online] [dostęp 15.04.2016]. Dostępny w WWW: http://faculty.washington.edu/pembina/all_articles/Hall1997.pdf, s. 9 [tłum. własne].

na myśleniu o wizualności w kategoriach znaczenia kulturowego, praktyk społecznych oraz relacji władzy [...], które wytwarzają sposoby widzenia i wyobraźnię¹¹. Istotny jest także aspekt subiektywności odbioru treści wizualnych, gdyż „udana interpretacja zależy od emocjonalnego zaangażowania w to, co się widzi”. Zastosowanie metodologii w subiektywnym obcowaniu z obrazem pozwala „[zapanować] nad emocjami, a nie je ostudzać”¹². Dobór odpowiedniej metodologii badawczej wiąże się ze sformułowaniem pytania badawczego i wypracowaniem narzędzi, które pozwolą uzyskać odpowiedź na zadane pytanie. Przytaczając autorkę: „zarówno pytanie, jak i narzędzie powinny zachować spójność z teoretycznymi założeniami, z którymi przystępuje się do badań”¹³. Wielu autorów „zaczęło twierdzić, że sfera wizualna ma kluczowe znaczenie dla procesu kulturowego konstruowania życia społecznego we współczesnych społeczeństwach Zachodu”¹⁴.

Barbara Maria Stanford wskazuje, że „tworzenie wiedzy naukowej o świecie na przełomie wieków w coraz większym stopniu opierało się na obrazach”¹⁵. Dopiero później pojawiła się przytaczana już koncepcja Jenksa, wskazująca, że dzięki wysokiej pozycji nauki i szacunku do niej w społeczeństwach zachodnich mogło pojawić się połączenie wiedzy z widzeniem. Wszechobecna wizualność wpływając na ludzkie zachowania, spowodowała wytworzenie się norm społecznych. Pierwszy raz owe normy scharakteryzował Guy Debord. Autor w swojej pracy przedstawia ludzkość, która uczestnicząc w codziennym wizualnym spektaklu, staje się *społeczeństwem spektaklu*¹⁶.

Idąc krok dalej, *społeczeństwo spektaklu* uzbrojone w odpowiednio wykorzystywane technologie, wykorzystuje i tworzy *maszynę widzenia*¹⁷. Dzięki tak interdyscyplinarnemu podejściu do pojęcia wizualności, w szczególności w naukach humanistycznych, możliwe było stworzenie terminu *kultura wizualna*. Występują tutaj pewne niuanse definicyjne. Patrząc przez pryzmat socjologii wizualnej, kulturoznawstwa, psychologii mediów czy nauk dotyczących komunikowania się, termin ten „odnosi się [...] do ogromnej liczby sposobów,

¹¹ G. Rose, *op. cit.*, s. 17.

¹² *Ibidem*, s. 18.

¹³ *Ibidem*, s. 19.

¹⁴ *Ibidem*, s. 20.

¹⁵ *Ibidem*, s. 22.

¹⁶ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 51.

¹⁷ P. Virilio, *Maszyna widzenia*, tłum. B. Kita, [W:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 67- 68.

dzięki którym to, co wizualne staje się częścią życia społecznego”¹⁸. Dochodzimy do wniosku, że otaczająca nas rzeczywistość wymusza *okulocentrycyzm*¹⁹, którego kluczowym założeniem jest wysoka ranga wszystkiego, co wizualne. Gwałtowny wzrost liczby dostępnych technologii przyczynił się do zbudowania odmiennej, technologicznej terminologii dotyczącej materiałów wizualnych. Dzięki temu ukształtował się wcześniej już wspomniany *reżim skopiczny*. Termin ten wywodzi się z języka greckiego od słowa *scopeo* i oznacza czynność ciągłej obserwacji. „Reżim skopiczny dąży do wyeliminowania [...] różnic – do uczynienia z wielu społecznych wizualności jednego właściwego widzenia, lub do ustanowienia ich hierarchii”²⁰. Oto prosty przykład opisujący taki stan rzeczy: „Widzieć to dzisiaj coś o wiele więcej niż wierzyć. Można kupić obraz własnego domu wykonany przez krążącego wokół Ziemi satelitę. Jeżeli zaś ta szczególna chwila nie wyszła na fotografii najlepiej, można ją poddać obróbce cyfrowej na komputerze”²¹. Z punktu widzenia organizacji informacji wizualnej zasadniczo nie chodzi tutaj o narzucenie sposobu opisywania treści wizualnych, a co za tym idzie o bezpośrednie wpływanie na ludzkie myślenie. Istotne jest stworzenie uporządkowanego systemu opisu zastanej rzeczywistości za pomocą instrumentarium metodologii nauk. Towarzyszący technologiom „wzrok ulega nieopanowanemu obżarstwu. Każda perspektywa spojrzenia ustępuje widokom w bezustannym ruchu”²². *Reżim skopiczny* stara się stworzyć uniwersalny system przypisywania tego, co widzimy, do konkretnych kategorii.

Reprezentatywnymi przykładami materiałów wizualnych są fotografie (zdjęcia, reprodukcje, obrazy), filmy, diagramy, mapy, wykresy itd. Różne podejścia badawcze, wypracowane przez konkretne dyscypliny naukowe, badają problem wizualności z odmiennych perspektyw. W niniejszej pracy punktem wyjścia do

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Widać w tym miejscu nawiązania do teorii postrzegania, widzenia i patrzenia człowieka; w szczególności powiązania z badaniami okulograficznymi, które śledząc ruch gałek ocznych, są w stanie wykazać najważniejsze punkty skupienia uwagi na fragmentach obrazu.

²⁰ H. Foster, *Vision and Visuality*, red. H. Foster, „The New Press”, New York 1988, s. 9 [online] [dostęp 11.02.2016]. Dostępny w WWW: http://monoskop.org/images/e/e0/Hal_Foster_Vision_and_Visualit%28Discussions_in_Contemporary_Culture%29_1988.pdf.

²¹ N. Mirzoeff, *What is visual culture?* [W:] *The visual Culture Reader*, red. N. Mirzoeff, London 1998 [online] [dostęp: 21.02.2017]. [Dostępny w WWW:] http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Mirzoeff-What_is_Visual_Culture.pdf, s. 1.

²² D. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London 1991 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: http://monoskop.org/images/f/f3/Haraway_Donna_J_Simians_Cyborgs_and_Women_The_Reinvention_of_Nature.pdf, s. 189.

dalszych rozważań teoretycznych jest socjologia wizualna, która nakłoniła badaczy, „by wziąć do ręki aparat”²³. Jest to dyscyplina młoda, patrząc z perspektywy historii nauk humanistycznych, jej początki umiejscawia się w latach 60. XX wieku. Nauka ta próbuje w sposób przejrzysty definiować nie tylko to, jak wygląda obraz, ale też w jaki sposób patrzy na niego odbiorca (widz). Istotny jest wypracowany sposób patrzenia przez konkretnych widzów oraz odpowiedź na pytanie, kim oni są. Socjologia wizualna bazuje na schemacie sposobów widzenia. Jak twierdzi John Berger: „nigdy nie spoglądamy wyłącznie na jedną rzecz. Zawsze patrzymy na związek między rzeczami a nami samymi”²⁴. Patrząc szerzej na powyższy problem, warto zastanowić się nad relacjami pomiędzy socjologią wizualną a kulturą wizualną. Socjologia wizualna bada kulturę wizualną za pomocą wypracowanych przez siebie metod i technik badawczych. Podstawową metodą badań nad wizualnością jest jej krytyczny ogląd. W tego rodzaju badaniach rozważamy specyficzny odbiór materiałów wizualnych przez konkretnych odbiorców, z uwzględnieniem aspektu subiektywnej interpretacji. To, w jaki sposób czytamy obraz, bezpośrednio odnosi się zarówno do naszego stanu wiedzy, jak i światopoglądu, postaw życiowych, wyznawanej aksjologii, itd. Trzeba mieć na uwadze również odczytywanie tej relacji od drugiej strony, tzn. świadome dobieranie materiałów wizualnych pod typ publiczności. Dzieje się tak w szczególności w sferze reklamowej. Każda osoba, która zobaczy przekaz, nie będzie reagować nań tak samo, ale w określonych warunkach podobnie.

Obraz jako wytwór sfery wizualnej potrafi *działać*, czyli wywoływać konkretne stany emocjonalne, wpływać na ludzkie zachowania, uzupełniać pewną opowieść, staje się nośnikiem przeszłości. Jak pisze Christopher Pinney, istotne „jest nie to, jak obrazy <<wyglądają>>, lecz to, co potrafią <<zrobić>>”²⁵. Dlatego ważne jest, by przy interpretacji, a więc poszukiwaniu znaczeń na płaszczyźnie semiotycznej, nie ograniczać się tylko do tego, co widzimy, ale też zwrócić uwagę na to, jak widzimy, jak rozumiemy, jak czujemy. Bardzo często zmysł wzroku bywa dominujący w odbiorze świata. To, co wizualne może być atrakcyjne, przyjemne i pomocne w badaniu bądź uzupełnianiu o tę wartość dodaną innego rodzaju przekazów, np. tekstów pisanych czy sieciowego hipertekstu. Materiał wizualny „ma moc sprawczą”, tzn. silnie wpływa na dalsze relacje z obiektem, na który patrzymy, przez wzbudzenie zarówno pozytywnych, jak

²³ G. Rose, *op. cit.*, s. 25.

²⁴ J. Berger, *op. cit.*, s. 8 -9.

²⁵ C. Pinney, *Photos of the Gods: The Printed Image and Political Struggle*, London 2004, s. 8.

i negatywnych emocji czy przeżyć. To, co widzimy, łączy się z pojęciem multimodalności, oznaczającym, że przedstawienia wizualne zawsze znaczą „coś” w relacji z tym, co je otacza, włączając w to teksty pisane i inne obrazy.

Oprócz tego „co widzimy”, ważne jest „jak” widzimy, postrzegamy i interpretujemy. W tym przypadku istotne znaczenie ma kontekst wizualny wypracowany na podstawie wiedzy, a także oglądu podobnych bądź pokrewnych materiałów wizualnych. „Ważne jest więc, by bardzo uważnie przyglądać się obrazom”²⁶. Tutaj pomocny staje się szeroko rozumiany kontekst patrzenia, który charakteryzuje proces patrzenia. Kultura wizualna „to nie tyle pewien zestaw rzeczy – powieści i obrazów czy programów telewizyjnych i komiksów – ile proces, pewien zestaw praktyk. Przede wszystkim jest ona wytwarzaniem znaczeń i ich wymianą - „nadawaniem znaczenia i odbieraniem go. [...] Kultura zależy od jej uczestników, którzy interpretują i nadają znaczenia temu, co ich otacza, nadając w ten sposób sens światu”²⁷.

W krytycznej analizie wizualności zasadnicze są trzy podstawowe podejścia, które charakteryzuje Rose. Odbiorca musi poważnie „pochodzić do obrazu, rozważać uwarunkowania społeczne i oddziaływania obiektów wizualnych, a także brać pod uwagę sposób patrzenia na obrazy”²⁸. W pierwszym etapie kluczowe jest skupienie podczas patrzenia na obraz. Ważne jest określenie kontekstu, w jakim to przedstawienie wizualne funkcjonuje. Drugim etapem jest interpretacja uwarunkowana praktykami społecznymi i kulturalnymi funkcjonującymi w danych społecznościach. Zagadnienie to wiąże się bezpośrednio z uwzględnieniem kodów kulturowych opisujących rzeczywistość. Jest subiektywne i zależy od cech indywidualnych obserwatora. Trzeci krok w odczytaniu obrazu dotyczy praktyki patrzenia na materiały wizualne (pewnego nawyku patrzenia) i sposobu znajdowania tego, co najważniejsze w obrębie warstwy wizualnej.

Jak wskazuje Rose, „sposoby widzenia są zmienne historycznie, geograficznie, kulturowo społecznie”²⁹. Uzupełnieniem tego rozróżnienia jest punkt widzenia, który jest trudny do zdefiniowania. Narzędzia metodologiczne używane w krytycznej analizie obrazów dotyczą trzech podstawowych obszarów rozumienia obrazu. Są to kolejno: wytwarzanie, sam obraz oraz obszar odbioru obrazu przez publiczność. W obrębie wymienionych obszarów wyróżniamy aspekty nazywane modalnościami. Według Rose są to trzy modalności:

²⁶ G. Rose, *op. cit.*, s. 31.

²⁷ S. Hall, *op. cit.*, s. 2. [tłum. własne].

²⁸ G. Rose, *op. cit.*, s. 32.

²⁹ *Ibidem*, s. 32.

technologiczna, kompozycyjna i społeczna. Modalność technologiczna determinowana jest przez „aparat przeznaczony do tego, by nań patrzono, albo żeby wzmocnić naturalne widzenie, od obrazów olejnych po telewizję i Internet”³⁰. Przy czym nie chodzi tutaj o aparat w wyobrażeniu *sensu stricto* urządzenia rejestrującego obraz, lecz o medium, środek przekazu. Modalność kompozycyjna odnosi się do właściwości materialnych obiektu wizualnego. Korzysta z narzędzi wypracowanych przez teorię widzenia, historię sztuki i teorię fotografii. „Rozkłada” obraz na warstwy (czynniki pierwsze), począwszy od formy, treści, kolorów, perspektywy po organizację przestrzenną obiektów składowych. Ostatnią z wymienionych jest modalność społeczna, określająca wpływ stosunków gospodarczych, społecznych i politycznych na odbieranie oraz używanie obrazu, czyli tego „co się z nim robi”. Trzeba mieć na uwadze, że wszelkie przedstawienia wizualne zostały przez kogoś wykonane w określonych okolicznościach i z jakimś zamiarem, bez względu na technologię, sposób prezentacji czy materiał, na którym zostało utrwalone przedstawienie. W obecnej rzeczywistości technologia cyfrowa determinuje formę, znaczenie i sposób oddziaływania obrazu. W dobie lawinowego przyrostu fotografii cyfrowych w sieci coraz trudniej mówić o niepowtarzalności fotografii w wymiarze technicznym, w myśl potocznego stwierdzenia, „że wszystko już sfotografowano”. Jak zauważa Berger, współczesna technologia zabiera „zdolności do oddawania materialności, namacalności przedmiotów, tekstury, połysku, trwałości tego, co przedstawione. To, co rzeczywiste zostaje zdefiniowane jako coś, co można wziąć do rąk”³¹.

Podobne rozważania pojawiły się swego czasu w dywagacjach nad formą materialną książki i sprowadzały się do wytyczenia granicy, „co” jest, a „co już nie jest” książką³². Przedstawienie wizualne utrwalone na nośniku, który można dotknąć, obrócić, obejrzeć, przykładowo papierowa odbitka fotograficzna, ma inny wpływ na przekaz i jego odczytanie przez odbiorcę. Fotografia, a w zasadzie jeden z jej rodzajów – fotografia reportażowa – jest zdeterminowana technologicznie. Najważniejszy jest tutaj moment zrobienia zdjęcia, bo ani

³⁰ N. Mirzoeff, *What is visual culture...*, s. 1.

³¹ J. Berger, *op. cit.*, s. 88.

³² Materialna forma książki określana jest mianem *książkowości*. W przypadku namacalnej warstwy dokumentu fotograficznego jakim jest jej wydrukowana wersja, nazywana wcześniej stykówką, odbitką bądź po prostu zdjęciem na papierze nie doczekała się określenia o podobnym znaczeniu. Za: S. D. Kotuła, *Książkowość jako propozycja terminologiczna i poznawczo-badawcza dla bibliologii*, [W:] *Książka i biblioteka w procesie komunikacji społecznej*, red. R. Aleksandrowicz, H. Rusińska-Giertych, Wrocław 2015, s. 125-137; *Komunikacja bibliologiczna wobec World Wide Web*, Lublin 2013, s. 62-64.

wcześniej, ani później dana sytuacja nie mogłaby być już taka sama, choć należy pamiętać, że pierwsze fotografie nie mogły być wykonywane spontanicznie. Fotograf rzemieślnik musiał posiadać odpowiednie umiejętności, które pozwalały mu na zarejestrowanie, utrwalenie i wywołanie obrazu fotograficznego na nośniku. Fotografowana scena musiała być statyczna, bohaterowie nie mogli się poruszać. Dlatego w literaturze pojawiło się określenie *fotografia duchów*, dotyczące techniki robienia zdjęć zatłoczonych ulic miasta paradoksalnie bez ludzi (*wymarłe miasta*). Pierwsze, niedoskonałe próby fotograficzne nie pozwalały rejestrować poruszających się postaci. Proces fotografowania i tworzenia obrazu na materiale światłoczułym wymagał kilku minut obserwacji sceny przez aparat fotograficzny. Sytuacja zmieniła się wraz z postępem technik fotograficznych. Na materiale światłoczułym został zarejestrowany ruch postaci, choć nie one same, kiedy to fotografowanie stało się popularne, masowe i łatwo dostępne. (Na marginesie można wspomnieć, że lekkość i poręczność urządzeń rejestrujących obraz przyczyniły się do rozwoju reportażu, jaki znamy obecnie).

Fotografia ma za zadanie uchwycić to, co nieuchwytnie, skupiać się na postrzeganiu „jako wiarygodnym narzędziu zwykłej obserwacji [z uwzględnieniem] wymazania specyficznych cech obecności fotografa, który ma jedynie trzymać aparat i szybko zareagować w odpowiedniej chwili”³³. Jednak „oderwanie” intencji wykonania zdjęcia od jego autora wydaje się problematyczne, bowiem to właśnie fotografujący (ten, który robi zdjęcie) zazwyczaj ma pewien ukryty zamiar przekazania treści odbiorcy. Proces ten może odbywać się w sposób jawny bądź utajony. Przykładem jawnego przekazywania swojego toku myślenia i postrzegania jest użycie trzeciej modalności, za pomocą której autor ma wpływ na komponowanie zdjęcia. To od jego intencji zależy, co zostanie pokazane na planie głównym, co na planach pobocznych, co zostanie ukryte, a co zaakcentowane. Pokazanie czegoś w centrum kadru składającego się na obraz może dać jasny przekaz (sygnał) do dalszej interpretacji. Może też sprowokować odbiorcę do rozbudowanej analizy wychodzącej poza „ramy zdjęcia”. Z drugiej zaś strony, technikę utajonego przekazu stosuje się, np. w fotografii szpiegowskiej, czyli takiej, która ma być nieoczywistym nośnikiem informacji, ogniwem komunikacji, polem zapisywania, a więc zarówno kodowania, jaki dekodowania przekazów informacyjnych.

Część adeptów nowo powstałej techniki fotografii widziała w niej tylko

³³ G. Rose, *op. cit.*, s. 39.

możliwość rejestracji i utrwalania wyglądu fotografowanych przedmiotów czy obiektów. Z kolei inni dostrzegali w niej pierwiastek magiczny, coś nieoczywistego, bardziej w wymiarze artystycznym niż rzemieślniczym. Rozwinięciem rozumienia drugiej modalności dotyczącej kompozycji jest wprowadzenie zasady gatunku, do którego ma należeć konkretny wizerunek. „Gatunek stanowi sposób klasyfikowania przedstawień wizualnych i dzielenia ich na pewne grupy. Obrazy należące do tego samego gatunku mają pewne cechy wspólne. Z gatunkiem związany jest specyficzny zestaw znaczących przedstawień przedmiotów i miejsc”³⁴. Niezbędna wiedza interpretatora determinuje to, jaki gatunek jest przypisywany do konkretnej fotografii. „Zdjęcie, które nas [...] zajmuje, wpisuje się w określony gatunek, wykazując jednocześnie związki z innymi, a wiedza o tym pozwala nam zrozumieć rozmaite aspekty tego obfitującego w znaczenia dokumentu wizualnego”³⁵. Kazimierz Wolny-Zmorzyński wyróżnił fotografię dokumentalną i jej młodszą siostrę - fotografię dziennikarską. Możemy wyróżnić podstawowe podgatunki powiązane z późniejszym jej wykorzystaniem: informacyjnym (fotografia prasowa, portret, zdjęcie okładowe fotokronika) i publicystycznym (infografia, fotofelieton, fotoesej, fotoreportaż, pictorial, fotomontaż)³⁶. Niezbędna wiedza interpretatora determinuje to, do jakiego gatunku zostanie przypisana konkretna fotografia.

Trzeci, ostatni rodzaj modalności uzupełnia dwa poprzednie o społeczny kontekst odbioru, określając, w jakich warunkach społecznych, politycznych, kulturowych, historycznych, itd. znajduje się odbiorca oglądający materiał wizualny. Można tutaj mówić o „czytaniu” fotografii na własny sposób, związany z naszą wiedzą, nastrojami, poglądami itp. Kontekst społeczny umożliwia „cytowanie czytanych obrazów” w innego rodzaju dokumentach, np. tekstowych czy wizualnych. W przestrzeni Internetu można spotkać wiele projektów fotograficznych ściśle związanych z pamięcią miejsca czy społecznościami w nim żyjącymi. Dobrym przykładem takiego działania jest polski projekt „Fotoikony z historii Polski”, który *de facto* ma za zadanie określić fotograficznie, nas samych, Polaków. Nie są to zwykłe zdjęcia, lecz „kamienie milowe w fotografii” mówiące o przełomowych wydarzeniach z życia Polski i Polaków. Sami widzowie głoszą na fotografie przełomowe, które według nich mówią bardzo wiele poprzez

³⁴ *Ibidem*, s. 36.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ K. Wolny-Zmorzyński, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2007, s. 54-59, 66-78, 82-98.

przedstawienie niezapomnianych sytuacji, czasu i wydarzeń. Analiza *fotoikon*³⁷ wymaga syntetycznej wiedzy o wydarzeniach historycznych, a także o realiach społeczno- gospodarczych minionych lat. Żyjący współcześnie bohaterowie zdjęć doskonale pamiętają wydarzenia, w których brali udział. Fotografia w tej sytuacji jest rodzajem pamiętnika wspomnień.

Odczytywanie tego typu obrazów wiąże się z wielowątkowością przekazu wizualnego. W potocznym określeniu, „spoglądać kątem oka” jest duża doza prawdy. To, w jaki sposób patrzymy, a w jaki spoglądamy, to dwie odrębne kwestie. Popularna sentencja „co autor miał na myśli” odzwierciedla tzw. „koncepcję autorską” Gillian Rose, „zgodnie z którą najważniejszym aspektem rozumienia przedstawień wizualnych jest to, co jego twórca chciał przekazać”³⁸. Wspomniana intencjonalność twórcy nie dotyczy tylko samego wytwarzania (robienia zdjęć). Wiąże się także z kontekstem, w którym to zdjęcie zostało wykonane oraz z jego odbiorem w powiązaniu z innymi pracami. Opowiadanie historii za pomocą zestawienia kilku bądź kilkunastu wyselekcjonowanych fotografii z danego, tematycznego zbioru jest całkowicie inaczej odczytywane niż odbiór pojedynczych scen. W istocie najważniejszym elementem tego schematu stają się odbiorcy, czyli publiczność. Informacje faktograficzne o autorze zdjęcia wnoszą wartość dodaną do interpretacji materiału wizualnego, ale niekiedy wprowadzają także w błąd, bowiem odbiorca może nie posiadać odpowiednich kompetencji wizualnych do odczytania przesłania. Problemem będzie również brak specjalistycznej wiedzy np. z historii sztuki, teorii koloru itp. Mimo to mamy do czynienia ze zjawiskiem, które Roland Barthes nazwał „śmiercią autora” na rzecz publiczności.

Aby bardziej zrozumieć kwestię odbiorczości obrazu, należy zaznajomić się z modalnością społeczną. Po części jest ona związana z praktykami społecznymi, które określają sposób widzenia obrazów w konkretnych miejscach. „Przedstawienia wizualne zawsze podlegają specyficznym praktykom społecznym, a różne praktyki łączy się często z odmiennymi rodzajami przedstawień w rozmaitych przestrzeniach. Kino, telewizor w salonie, czy płótno w galerii sztuki nowoczesnej nie skłaniają bynajmniej do takiego samego sposobu widzenia”³⁹. Na kwestie odbioru przedstawień wizualnych ma także wpływ tzw. mobilność

³⁷[...] fotoikona przedstawia wydarzenie lub osobę nie tylko rozpoznawalną, ale także taką, z którą ludzie jakoś się identyfikują. Źródło: J. Kinowska, *Fotoikony w Polsce. Poszukiwanie/głosowanie* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://culture.pl/pl/artypk/fotoikony-z-historii-polski>.

³⁸ G. Rose, *op. cit.*, s. 36.

³⁹ *Ibidem*, s. 44.

obrazów, ich wszechobecność, co jest charakterystyczne dla współczesnej kultury. „[Obrazy] pojawiają się w bardzo różnego rodzaju miejscach, w związku z czym – ze względu na właściwe tym miejscom sposoby oglądania – oddziaływanie wizualne tych obrazów zostaje zapośredniczone”⁴⁰.

Należy uściślić, że każdy obraz posiada określoną liczbę składowych formalnych, które wynikają z technologii związanych z jego wytworzeniem oraz z reprodukcji i ekspozycji mających wpływ na jego odbiór przez publiczność. Oprócz formalnych składowych w procesie interpretacji wizualnej istotne jest to, że „obraz może oddziaływać w sposób wykraczający poza ograniczenia wynikające z procesu wytwarzania i recepcji”⁴¹. Z perspektywy oddziaływania obrazu na odbiorcę najważniejszą modalnością są jego cechy wynikające ze struktury kompozycyjnej. Cechy, takie jak wieloplanowość, perspektywa, barwy, kontrasty, faktury pobudzają wyobraźnię odbiorcy. Dodatkowo istotne są cechy, które wynikają z relacji pomiędzy przedmiotami, bohaterami i obiektami przedstawionymi na obrazie. To, w jaki sposób są określone relacje pomiędzy przedmiotami, które są osadzone centralnie, mają większy rozmiar, czy to w jaki sposób przedstawieni bohaterowie patrzą na siebie, w jakiej są sytuacji, jak wygląda ułożenie ich ciał to wszystko uzupełnia aspekty kompozycyjne, dając możliwość szerszej interpretacji całości. W relacjach pomiędzy fotografią a jej odbiorcami ważna jest szczegółowa analiza struktury wizualnej i przestrzennej zdjęcia, w tym także ich wzajemnego oddziaływania.

Caroline Van Eck i Edward Winters, twierdzą, że „istotę doświadczenia wizualnego stanowią jego właściwości zmysłowe. [...] istnieje subiektywne <<odczucie>>, którego nie można wyeliminować z widzenia czegoś, a świadomość tego <<odczucia>> powinna w takim samym stopniu stanowić element rozumienia obrazów, jak interpretacja ich znaczenia, choć sami uważają pełne ujęcie go w słowa za niemożliwe”⁴². To rozróżnienie dotyczy „słabości” słów w interpretacji treści wizualnych. Autorzy pośrednio twierdzą, że nie jest możliwe wyczerpujące, uwzględniające wszystkie możliwe elementy, opisanie obrazu za pomocą tekstu, a w szczególności interpretacji „wychodzącej” poza ramy obrazu. Takie postępowanie dotyczy ściśle subiektywnego odbioru prezentowanego przez widza.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, s. 40.

⁴² C. Van Eck, E. Winters, *Dealing with the Visual: Art History, Aesthetic and Visual Culture* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/content/46/1/102.full.pdf> 2005, s. 4. [tłum. własne].

Cywilizacja, w której żyjemy, wyposażona w bardzo zaawansowane technologie, nie jest w stanie myśleć kategoriami obrazów. Jesteśmy nauczeni myśleć kontekstowo, linearnie, tekstowo, za pomocą słów, a nie wyobrazeniowo i obrazowo. Zdobywając wiedzę, uczymy się za pośrednictwem tradycyjnej edukacji na różnych etapach szkolnictwa. Komunikujemy się językiem naturalnym, wyposażonym w określone relacje semantyczne, kodem językowym, a nie obrazami. Jeśli przyjmiemy, że „obrazy mogą same działać, to nie zawsze chodzi o to, że wytwarzają one własne znaczenia, ale raczej, że robią ze swoją wizualnością coś tak wyjątkowego, że wykracza to poza samo znaczenie. Oddziaływanie to jest prawdopodobnie niewyraźne za pomocą słów”⁴³. Dookreśleniem tego stwierdzenia jest aspekt doświadczeń zmysłowych, które są nierozdzielnie zespolone z naturą widzenia. Ernst van Alphen twierdzi, że „sam obraz formułuje myśli, które w swych własnych kategoriach stają się dla nas zagadką, w związku z czym jest on <<nie tylko przedmiotem do oprawienia w ramy>>, ale działa sam jako rama dla myślenia kulturowego”⁴⁴.

Siła przekazu fotografii skłania do refleksyjności, daje możliwość interpretacji przez różnych odbiorców, w często odmienny sposób. W tym tkwi siła społeczności złożonych z takich odmiennie myślących obserwatorów. To z kolei w kolektywny sposób umożliwia wypracowanie „uśrednionego” opisu, w pewnym sensie obiektywnego. Jak pisze Rose, „można nie zgadzać się z interpretacją zdjęcia. Niezgoda ta należy do ostatniego z obszarów, na których tworzone są znaczenia i oddziaływanie obrazu, każdy bowiem należy do publiczności tej fotografii i wnosi własne sposoby widzenia oraz innego rodzaju wiedzę”⁴⁵. Proces, dzięki któremu znaczenia przedstawienia wizualnego ulegają renegotjacji, a nawet odrzuceniu przez konkretną publiczność w określonych warunkach określamy terminem *odbiorczości*. Termin ten ściśle dotyczy pojęcia *komponowania obrazu*: „formalny układ elementów obrazu będzie narzucał jego publiczności określony sposób odbioru. Analiza kompozycyjna obrazu, wykonana w sposób dokładny, jest bardzo ważna, ponieważ to ona oddziałuje na patrzącego widza. [...] Publiczność tworzy zatem własne interpretacje obrazu”⁴⁶.

⁴³ G. Rose, *op. cit.*, s. 42.

⁴⁴E. van Alphen, *What History, Whose History, History to What Purpose?, Notions of History in Art History and Visual Culture Studies*. „Journal of Visual Culture” [online] [dostęp: 15.04.2016].

Dostępny w WWW:

<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1258095.files/Van%20Alphen%20on%20History%20and%20Art%20History.pdf>, s. 194 -195.

⁴⁵ G. Rose, *op. cit.*, s. 43.

⁴⁶ *Ibidem*.

Odmienne punkty widzenia dotyczą *technologicznego tworzenia znaczeń obrazu*. Według tej koncepcji to technologia użyta do wytworzenia obrazu pozwala go zaplanować i przewidzieć. Technologia determinuje sposób, w jaki patrzymy na obiekt wizualny, czasami wymaga to odpowiedniego urządzenia czy oprogramowania. Bardzo prostym przykładem jest tu obraz wyświetlany na ekranie monitora komputerowego, tabletu, smartfona czy telewizora. Bez urządzenia cyfrowej technologii kodowania informacji za pomocą pikseli nie byłibyśmy w stanie „zobaczyć” obrazu. Sam proces patrzenia jest powiązany z dekodowaniem cyfrowego przekazu. „Na pewnym poziomie są to kwestie technologiczne związane [...] z kolorem, rozmiarem i fakturą obrazu”⁴⁷. Trzeba mieć na uwadze, że te „cyfrowe” reprezentacje są oderwane od fizycznych, analogowych nośników, dla przykładu nie mają „namacalnej” formy papierowego zdjęcia. Problematykę materialności i obcowania z dziełem wizualnym w jej fizycznym aspekcie doskonale ilustruje Rose, pisząc: „Czym innym jest przeglądanie w domu książki o renesansowych ołtarzach, a czym innym patrzenie na taki ołtarz w kościele”⁴⁸.

Wpływ modalności społecznej na publiczność wspiera się na dwóch aspektach odbiorczości: społecznych praktykach prezentowania obrazu (miejsce, sytuacja, kontekst) oraz społecznie uwarunkowanej tożsamości widzów. Przedstawione jest tutaj ukryte przesłanie dotyczące dostępności do wytworów wizualnych. W dobie Web 2.0, Internetu rzeczy⁴⁹, dostępność przedstawień wizualnych jest bezdyskusyjnie prosta. Inaczej rozumiemy ową dostępność w kontekście fizycznie realnie istniejących obiektów. Cytując za Pierre’em Bourdieu i Alainem Darbelem, „dzieła sztuki jako dobra symboliczne, istnieją jedynie dla tych, którzy dysponują środkami pozwalającymi na ich zawłaszczenie, czyli ich odkodowywanie”⁵⁰. Aby zrozumieć obraz, trzeba odkodować jego znaczenia, styl i przesłanie. Skuteczność, poprawność i efektywność odbioru przedstawień

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ „Internet przedmiotów, Internet rzeczy (*ang. Internet of Things, IoT*) zakłada połączenie w sieć niemalże wszystkich rodzajów urządzeń. Za tym pojęciem kryje się wizja przyszłego świata, w którym cyfrowe i fizyczne urządzenia czy przedmioty codziennego użytku, są połączone odpowiednią infrastrukturą, w celu dostarczenia całej gamy nowych aplikacji i usług”. Źródło: A. Brachman, *Internet przedmiotów* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: http://obserwatoriumict.pl/site/assets/files/1059/internet_of_things.pdf, s. 5.

⁵⁰ P. Bourdieu, A. Darbel, *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*, Cambridge 1991 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10286630902946720?journalCode=gcul20#.VOEom_bCG93Z, s. 39 [tłum. własne].

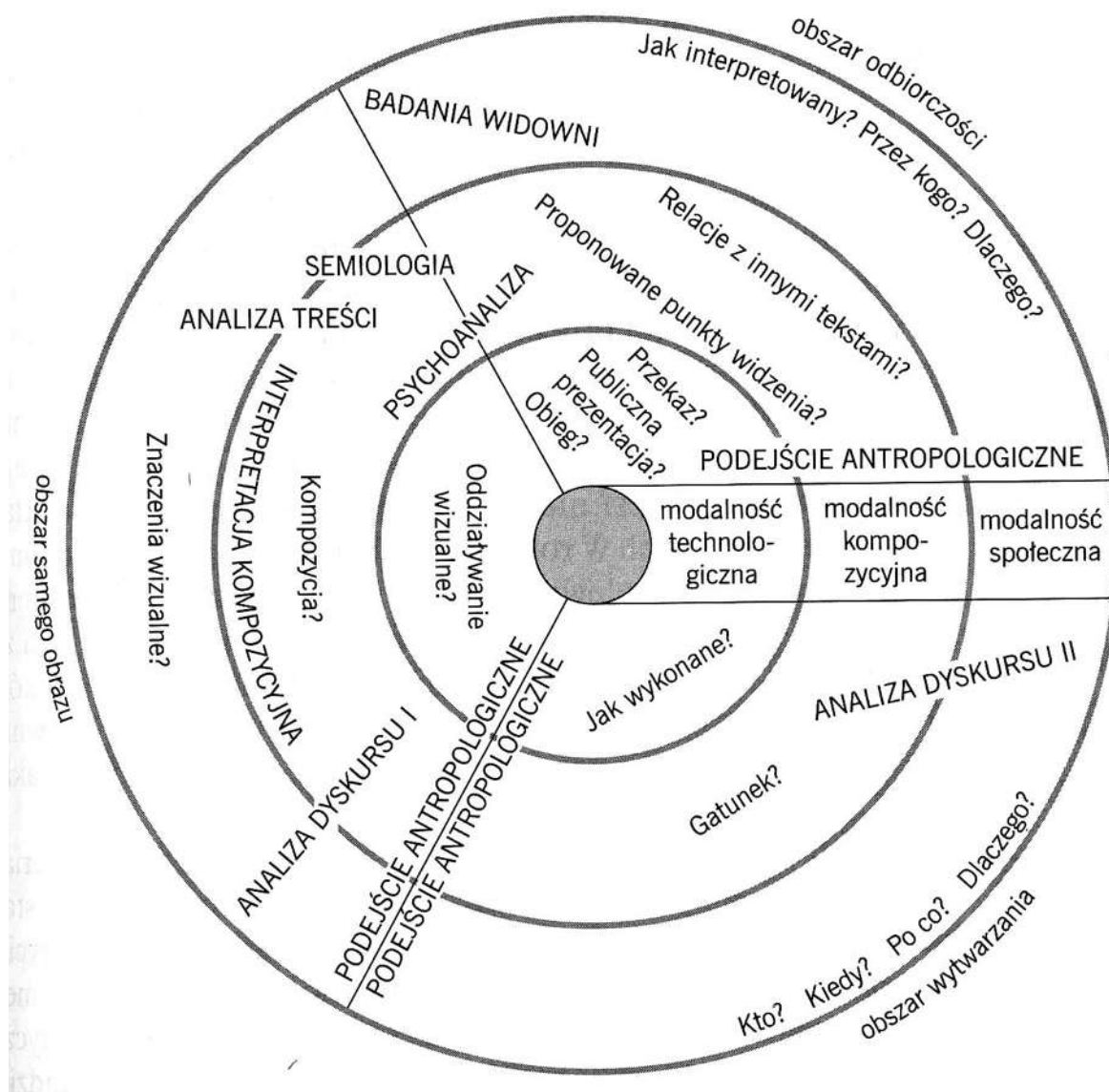
wizualnych przez publiczność, określane mianem *repcji obrazu*, są przedmiotem badań jakościowych. Przykładem może tu być koncepcja Charlesa Goodwina, który uzyskał za pomocą „etnometologii obraz o bardzo dużej rozdzielczości, ukazujący jak ludzie w codziennych interakcjach bardzo sprawnie strukturyzują swoje patrzenie”⁵¹. Wiele przedstawień wizualnych może być badanych z użyciem różnych metod. Jedna metoda nie wyklucza drugiej, a przeciwnie uzupełnia ją. Jak pisze Rose, „żadna metoda nie funkcjonuje w izolacji – jest uzależniona od sposobu, w jaki rozumie się tworzenie znaczeń. Wszystkie metody wymagają bowiem pewnej znajomości kontekstu obrazów”⁵².

Kolejnym etapem jest zbadanie, czy mamy do czynienia z materiałem wizualnym, który jest kopią, oryginałem czy reprodukcją. Jaka jest jego postać materialna, tradycyjna (na nośniku analogowym) czy cyfrowa? Dodatkowo należy szukać opisów tekstowych charakteryzujących wybrany materiał wizualny. W tego rodzaju notatkach są zawarte istotne informacje dotyczące pochodzenia obrazu, jego powieżeń, reprodukcji, fizycznego rozmiaru (formatu, proporcji boków), zakładu wykonującego fotografię, autora (autorów), miejsca wykonania. Często takie informacje znajdują się na odwrocie fotografii. Uzupełnieniem może być opis - nazwę go *rozszerzającym*- dotyczący interpretacji przedstawień wizualnych w tym obrazie, identyfikujący bohaterów, sytuację, miejsce i czas sfotografowanej sceny. „Tekst wokół obrazu może w znaczący sposób wpływać na jego interpretację”. Istotne będzie także wykazanie relacji „między tekstem a materiałem wizualnym, którego badania dotyczą”⁵³. Z jednej strony, forma przedstawienia wizualnego może wzbogacać tekst, natomiast z drugiej strony, to tekst wzbogaca obraz. Ta tekstowa wartość dodana niekiedy może być myląca i sprzeczna z tym, co widzimy. Połączenie tekstu z obrazem tworzy specyficzny gatunek wyrazu literacko - obrazowego, jakim jest fotoesej.

⁵¹C. H.. Godwin, *Practices of seeing visual analysis: an Ethnomethodological Approach*, [W] T. V. Leeuwen, C. Jewitt, *The Handbook of Visual Analysis* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://srmo.sagepub.com/view/the-handbook-of-visual-analysis/SAGE.xml>, s. 50.

⁵² *Ibidem*, s. 53.

⁵³ *Ibidem*, s. 55.



Il. 1. Krytyczna analiza materiałów wizualnych. Obszary modalności i metody interpretacji wizualnych.
Źródło: G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*,
Warszawa 2010, s. 51.

Trudno rozstrzygnąć, co ma większą wartość merytoryczną i emocjonalną: słowo (tekst) czy obraz. W starym chińskim porzekadle „Jeden obraz wart jest więcej niż tysiąc słów”⁵⁴ kryją się dwie prawdy. Po pierwsze, siła oddziaływania fotografii (obrazu) na odbiorcę jest bardzo duża. Po drugie, parafrazując: tysiąc słów nie jest w stanie opisać jednego obrazu. Czy możemy mówić o zamkniętym zbiorze słów, za pomocą których możemy opisać jakiś obraz wizualny? Czy to słownictwo można ubrać w ramy znaczeniowe, kategoryzacyjne? Czy słowo można postawić na równi z obrazem (i odwrotnie)? Jak potężny

⁵⁴ Przysłowie chińskie.

znaczeniowo jest obraz⁵⁵?

Ostatnim etapem interpretacji materiałów wizualnych jest zastanowienie się, co dalej z nimi można robić (zrobić). W jakim celu analizować fotografie czy zespoły fotografii, reprodukcje obrazów, skoro nie będzie można ich odszukać? W dobie cyfryzacji można zadbać o zdigitalizowanie tych dokumentów, umieszczenie ich w repozytorium cyfrowym bądź bibliotece cyfrowej z dodaniem odpowiednich metadanych. Kolejnym krokiem będzie stworzenie opisu i interpretacji do konkretnego obrazu. Następnie opracowanie wyszukiwarki, która za pomocą metadanych tekstowych wyszuka obiekty wizualne. Otwartą kwestią pozostają natomiast prawa autorskie, w tym majątkowe do analizowanych zbiorów. Czy można je udostępniać? Jeśli tak, to na jakich zasadach (licencjach) i komu, w sposób płatny czy bezpłatny?

Analiza kompozycyjna

Norman Bryson twierdzi, że „potęga obrazu jest w nim samym, w tysiącach spojrzeń, które jego powierzchnia przykuwa w wynikającym z nich zwrocie, przesunięciu, zmianie biegu strumienia dyskursu”⁵⁶. Fotografie, tak jak i inne przedstawienia wizualne, przykuwają spojrzenia widzów, a dzięki temu, jak wyglądają i co pokazują, wpływają na ich interpretację. Analizując złożoność fotografii, pojawia się pytanie o możliwości jej opisu słownego. Z pomocą przychodzi

tu analiza kompozycyjna.

Metoda interpretacji kompozycyjnej opiera się na postrzeganiu i tzw. znawstwie. Jak pisała Irit Rogoff, owo znawstwo (inaczej tzw. *bonne oko*) „[polega] na sposobie patrzenia na obraz, który nie jest metodologicznie jasno określony, a mimo to owocuje specyficznym opisem obrazu”⁵⁷. W żargonie fotograficznym *bonne oko* jest synonimem dobrego zdjęcia, czyli takiego obrazu fotograficznego, który jest poprawny technicznie i pokazuje jakąś sytuację, przedstawienie w sposób świadomy i zrozumiały dla odbiorcy. Dobre zdjęcie może zrobić ktoś, kto nie ma wiedzy i kompetencji fotograficznych. Może zrobić je przez przypadek,

⁵⁵ Na przykład badacz fotoesejów John Berger w publikacji *Sposoby widzenia* zamieszcza tylko i wyłącznie prace złożone z obrazów.

⁵⁶ N. Bryson, *Semiology and visual interpretation*, [W:] *Visual Theory: Painting and Interpretation*, red. K. Moxey, Cambridge 1991, s. 71.

⁵⁷ I. Rogoff, *Studying visual culture*, London 1998 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Rogoff-StudyingVisualCulture.pdf>, s. 17.

w nieoczekiwanym miejscu i porze nawet telefonem komórkowym. *Dobre oko* jest także pomocne do określenia jakości obrazu w odpowiednim kontekście jego wytwarzania.

Odpowiedź na fundamentalne pytanie, czym jest obraz, jest niejednoznaczna. Pomocna w *czytaniu obrazów* może być interpretacja przejęta z historii sztuki, a wywodząca się z interpretacji obrazów malarskich, dzieł sztuki. Jak czytamy za Gillian Rose: „interpretacja kompozycyjna jest bardzo szczegółowym sposobem patrzenia na obrazy”⁵⁸. Używając metody kompozycyjnej, niejako rozbijamy obraz na warstwy, kolejno analizowane elementy. Podejście to jest także schematyczne, bo suma wszystkich rozdzielonych elementów tworzy całość obrazu.

Punktem wyjścia do dalszych rozważań będzie próba zdefiniowania treści obrazu. Tutaj ważne jest to, co zostało przedstawione i w jaki sposób zostało pokazane. Mary Acton, idąc śladem Gillian Rose, wypracowała specjalną metodę odkodowywania przedstawień ikonograficznych za pomocą „skonwencjonalizowanych symboli wizualnych, do przedstawiania tego rodzaju tematów. Warto więc poświęcić czas na zastanowienie się, co ukazuje obraz”⁵⁹. Po wstępnej analizie treściowej należy przeanalizować rodzaj i intensywność kolorów występujących w obrazie. Będą to kolejno nasycenie, barwa i jego odcień. Badając kolor, można dużo się dowiedzieć o stosunku artysty do własnej twórczości. Niekiedy zastanawiamy się, dlaczego konkretna fotografia w tonacji czarno-białej bardziej przykuwa uwagę niż to samo zdjęcie w wersji kolorowej. W zależności od przedstawianej sytuacji i kontekstu, kolor może mieć wartość dominującą, rozpraszać widza albo też wpływać na emocjonalnie pozytywny odbiór fotografii. Zgodnie z teoretycznym podziałem składowych koloru według Joshuy Yaulora wyróżniamy:

- Wartość, która „odnosi się do tego, czy kolor jest jasny czy ciemny. Jeżeli jest on bliższy bieli, [to] ma wysoką wartość”⁶⁰. Kolory ciemne (brązy, szarości i czernie) na ilustracjach mają niską wartość.
- Nasycenie, które określa czystość koloru „w stosunku do postaci, jaką ma on w widmie tęczy. Nasycenie jest więc mocne, jeśli kolor ma żywy odcień,

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 63.

a słabe, jeżeli jest niemal neutralny”⁶¹.

- Barwę, która przedstawia „rzeczywiste kolory” na obrazie. Ważna jest także barwa dominująca, określająca charakter odbioru obrazu. Za pomocą ciepłych bądź zimnych barw można niektóre elementy podkreślić lub pominąć w kompozycji. Wszystko zależy od wizji i tematu prezentowanego obrazu. Pojęcie określonego charakteru barw przekłada się na kwestię ich połączenia w sposób harmonijny. Historycy sztuki rozwodzą się nad tym, w jaki sposób jedne barwy przechodzą w drugie, czy dzieje się to w sposób płynny, czy skokowy (dynamiczny). Gunther Kress i Theo van Leeuwen wnioskuje, że „połączenie barwy, wartości i nasycenia wpływa na poczucie realizmu obrazów u widzów. [...] Jeżeli kolory wyglądają tak samo, jak na kolorowej fotografii tego samego obiektu, wzrasta poczucie realizmu obrazu”⁶². Kolor, oprócz wywoływania określonych emocji i skojarzeń, w połączeniu z zastosowaniem odpowiedniej perspektywy daje poczucie przestrzeni (odległości). Bardzo często kolor połączony z perspektywą powietrzną daje złudzenie lekkości i trójwymiarowości.

Uzupełnieniem teorii koloru jest odpowiednie zastosowanie właściwej perspektywy. W rozumieniu tego zagadnienia istotne są dwa podstawowe czynniki: organizacja wewnętrznej przestrzeni obrazu i narzucona przez autora pozycja widza. Czynniki te wpływają bezpośrednio na odczytanie organizacji przestrzennej obrazu. Elementem znacznie upraszczającym określenie rodzaju perspektywy w konkretnym przedstawieniu wizualnym jest obserwacja złożoności linii w obrazie fotograficznym. W *dobrej* kompozycji zdjęcia linie, które na nim występują, zbiegają się w określonym punkcie na horyzoncie. Sposób owego schodzenia się tych linii jest określany mianem *perspektywy geometrycznej*. Oprócz tzw. *linii prowadzących* na zdjęciu występuje szereg *linii pomocniczych*, które określają powtarzalność (rytm) występujących na nim obiektów. „Spójrzmy zatem na bryły w obrazie. Jak mają się one do siebie? Jak wyglądają linie opisujące bryły i czy się ze sobą łączą? W jakim kierunku biegną? Czy to płynne linie faliste, czy

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² G. Kress, T. van Leeuwen, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, New York 1996 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://pl.scribd.com/doc/140818485/Gunther-Kress-Theo-Van-Leeuwen-Reading-Images-the-Grammar-of-Visual-Design-1996-2006#scribd>, s. 163 - 165.

poszarpane fragmenty linii prostych? Czy mają jakiś rytm?”⁶³. Odpowiedź na tak postawione pytania znacznie przyspiesza wyodrębnienie kluczowych elementów (struktur) w obrazie. Dzięki temu możemy określić, czy mamy obraz dynamiczny, czy statyczny. Dynamizm przedstawionej sceny określają właśnie linie prowadzące do linii horyzontu po skosie. Kolejnym elementem, na który należy zwrócić uwagę, jest organizacja przestrzeni. Umieszczenie brył, bohaterów, elementów sceny i zachodzące określone relacje odległości między nimi. Zależność tę trzeba ujmować w „kategoriach [trójwymiarowości] szerokości, głębi, odstępów [...] czy przestrzeń jest prosta, czy złożona?”⁶⁴.

Perspektywa geometryczna dotyczy fizjologii ludzkiego widzenia, a ściślej geometrii widzenia. „Oko jest centralnym punktem tej geometrii. [...] wiele systemów zakłada, że widz jest jednym punktem. Oko zawsze znajduje się na poziomie linii horyzontu obrazu. Jest to zarazem poziom, na którym linie zbiegają się w miejscu zwanym znikającym punktem”⁶⁵. Świadome manipulowanie perspektywą wpływa na linię wzroku (sposób patrzenia) widza. Tego rodzaju zabiegi powodują zmianę punktu widzenia, umożliwiają bowiem patrzenie zarówno z perspektywy żaby, jak i ptaka. Przykładem świadomego używania perspektywy będzie fotografowanie rzeczywistości z poziomu patrzenia małego dziecka czy zwierzęcia. Efekt interpretacyjny będzie tu dotyczył przerysowania przedstawień przedmiotów i obiektów. Świat *przerasta, przytłacza* widza. Z drugiej strony, to właśnie od dołu fotografowano przywódców. Fotografia propagandowa pokazywała wielkie osobistości w przerysowanej perspektywie. Potęga i siła to skojarzenia, które narzucają się podczas oglądania zdjęć przedstawiających przywódców nazistowskich Niemiec czy Związku Radzieckiego. „Perspektywa dostarcza więc środków umożliwiających przedstawienie przestrzeni trójwymiarowej na dwuwymiarowej powierzchni”⁶⁶. Sposób umiejscowienia elementów wewnętrznych jest celowy po to, by wymóc sposób patrzenia widza z zewnątrz. Michael Ann Hollegly nazywa taki zabieg logiką figuracji. Umieszczenie widza w określony sposób „okazuje się najważniejsze z perspektywy oddziaływania obrazu i jego skutków”⁶⁷. Cytowani wcześniej Kress i van Leeuwen kontynuują rozważania wpływu organizacji przestrzennej obrazu na pozycję widza. Wprowadzają pojęcie *kąta widzenia*, pod jakim widz patrzy na to, co

⁶³ G. Rose, *op. cit.*, s. 64.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 65.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 67.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 68.

jest przedstawiane. Przede wszystkim „chodzi o odbiór obrazu: ujęcia frontalne wciągają widza bardziej niż ujęcia pod kątem”.

Kolejnym problemem, którym zajmują się badacze, jest kwestia usytuowania widza względem obrazu. Jeżeli „perspektywa obrazu umieszcza widza tak, że patrzy z góry, to daje mu [...] pewien rodzaj władzy nad tematem przedstawienia; jeżeli natomiast widz patrzy do góry, sugeruje to w pewien sposób jego niższą pozycję w stosunku do tematu. Jeżeli zaś jego spojrzenie znajduje się na tym samym poziomie co temat przedstawienia – mamy do czynienia z relacją równości między widzem a tym, co przedstawione”⁶⁸. Idąc tym tokiem myślenia, sylwetki ludzi na fotografiach ukazane w zbliżeniu „stwarzają relację zażyłości między osobą przedstawianą a widzem”⁶⁹. Mieke Bal dużo uwagi poświęca przestrzennej organizacji obrazu, która pośrednio koresponduje z jego wewnętrzną *organizacją wizualną*. Dotyczy ona spojrzeń i perspektyw, jakie przybiera uwaga widza podczas obcowania z materiałem wizualnym. „Każdy obraz ma pewne spektrum widzów, do którego należą jego adresaci, widzowie ukryci oraz przedstawieni. Każda z tych grup skupia spojrzenie na czymś innym, patrzy we właściwy sobie sposób”⁷⁰. Sposoby patrzenia są pomocne w określeniu kto, co i jak widzi, a także na co zwraca szczególną uwagę. Dzięki temu możliwe jest określenie, *co i w jaki sposób* przyciąga nasz wzrok, co jest atrakcyjne wizualnie, a co nie.

Zatem w jaki sposób „czytamy obrazy”? Kolor nie istnieje bez światła. To właśnie dzięki światłu postrzegamy przestrzeń i kolor. W fotografii rozróżnianie cieni własnych obiektów uzupełnionych o barwę nazywamy światłocieniem. Najbardziej podstawowym źródłem światła jest światło dzienne, naturalne, słoneczne. W typologii rozumienia czym jest światło, można wskazać inne źródła światła, które uzupełniają kompozycyjnie strukturę obrazu. Przykładami światła uzupełniających fotografowaną scenę (kadr) są świece, źródła światła elektrycznego i błyskowego. W całościowym oglądzie sceny duże znaczenie ma barwa światła – jego ciepłota, koloryt.

Wartością dodaną do przedstawienia wizualnego wyrażonego za pomocą barw, perspektywy, światła i punktu widzenia jest tzw. zawartość ekspresyjna. Mowa tutaj o „nieuchwytnym aspekcie omawianego przez nas podejścia do obrazów. Jest on kluczowy dla tego sposobu interpretacji. To odwoływanie się do

⁶⁸ G. Kress, T. van Leeuwen, *op. cit.*, s. 146 -148.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 130-135.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 121-123.

<<odczuć>>, które budzi obraz [...] jako połączone oddziaływanie tematu obrazu i jego formy wizualnej”⁷¹. Otwarte pozostaje pytanie o moc oddziaływania obrazu na widza. Dlaczego w pewne fotografie wpatrujemy się długo i uważnie? Niektóre z nich mają charakter osobisty, emocjonalny i wiążą się z nimi określone wspomnienia czy historie. Zgadzam się z Gillian Rose, która twierdzi, że „estetyczna wartość dzieła jest uzależniona od panujących warunków kulturowych”⁷².

Analiza treści

Analiza treści obrazu to opowiadanie o tym, *co widzimy*, a dokładniej co wydaje nam się, że widzimy. Rozważania dotyczące tej analizy odnoszą się do rzeczony wcześniej subiektywności i emocjonalności, towarzyszącej procesowi opisywania przedstawień wizualnych. Pierwotnie analiza treści miała za zadanie opisać to, co nie zostało opisane a pokazane (przedstawione). W przeciwieństwie do specjalistycznej analizy kompozycyjnej, gdzie badacz musi wykazać się wiedzą specjalistyczną, a także posiadaniem *dobrego oka*, analiza treści wypracowała zasady metodologiczne. Analiza kompozycyjna w porównaniu z tekstową nadal pozostaje rozmyta (nieostra). Z kolei „analiza treści [...] to technika badawcza pozwalająca wyciągnąć na podstawie danych powtarzalne i trafne wnioski dotyczące ich kontekstu”⁷³. W odniesieniu do tekstów, także w kodach wizualnych, „analiza treści to metoda pozwalająca zrozumieć symboliczne cechy tekstu, rozumiane jako sposób, w jaki elementy tekstu odnoszą się do szerszego kontekstu kulturowego, którego część stanowią”⁷⁴. Nie istnieje określony zestaw słów opisujący w jakikolwiek sposób to, co widzimy. Każdy sam w odmienny sposób opisuje otaczający go świat. Inaczej zrobi to teoretyk, a inaczej praktyk, inaczej specjalista, a inaczej amator. „Choć na pierwszy rzut oka sprowadzanie bogactwa treści jakiegokolwiek fotografii do niewielkiej liczby kodów może wydawać się bezcelowe, to należy pamiętać, że analiza ilościowa nie umożliwia jakościowej analizy obrazów ani też jej nie zastępuje. Pozwala jednak na odkrycie wzorów, które są zbyt subtelne, by można je było dostrzec podczas

⁷¹ G. Rose, *op. cit.*, s. 71.

⁷² *Ibidem*, s. 72.

⁷³K. Krippendorf, *Content Analysis: An Introduction to its Methodologies*, London 1980 [online] [dostęp 15.04.2016]. Dostępny w WWW: http://www.kenbenoit.net/courses/tcd2014qta/readings/Krippendorf_2013_Ch1.pdf, s. 21.

⁷⁴ G. Rose, *op. cit.*, s. 84.

pobieżnego przeglądu zdjęć”⁷⁵. W myśl tego twierdzenia, bezcenna jest próba kategoryzowania obrazów w możliwie prosty i przejrzysty sposób za pomocą pojęć i terminów powszechnie przyjętych za zrozumiałe.

Analiza treści lepiej się sprawdza, gdy zastosujemy ją w odniesieniu do dużego zbioru fotografii, w dużym repozytorium archiwalnym. Wnosi ona klarowność metodologiczną, wypracowaną na podstawie „mętnej”, subiektywnej analizy obserwatora, w sposób niekoniecznie jemu świadomy. Owa klarowność, przejrzystość analizy wywodzi się z praktyki opisywania obrazów za pomocą metodologii krytycznej. Większą skuteczność tej metody uzyskujemy wówczas, kiedy pracujemy na większej reprezentatywnej grupie materiałów do interpretacji. W ten sposób badacz wypracowuje swój system odniesień, kategoryzacji. Jak twierdzi Christopher Pinney, „należy unikać sytuacji, w której fotografie ogląda się po to, żeby potwierdzić to, co się już o nich wie”⁷⁶. Analiza treści bazuje na modalności kompozycyjnej, która dokładnie bada strukturę logiczną, a także strukturę przedstawień w obrazie wizualnym. Interpretacja ta nie dotyczy w żaden sposób osoby widza czy szerzej rozumianej publiczności. Procedury wypracowane podczas analizy treściowej obrazu wizualnego mają za zadanie wytworzenie pewnych powtarzalnych, a zarazem trafnych reguł interpretacyjnych. Ważna jest tu reprezentatywność wynikająca ze złożoności doboru próby badawczej, uzupełniona o badania ilościowe. Klaus Krippendorf i Robert Weber opracowali cztery strategie doboru próby. Są to kolejno: dobór losowy, warstwowy, systematyczny i grupowy⁷⁷. Dobór grupowy polega na wprowadzeniu numeracji do badanej grupy obiektów, tak by można było losować zespoły jednostek a nie poszczególne jednostki. Z jednej strony takie podejście znacząco upraszcza badania. Z drugiej strony może być nieprecyzyjne i chaotyczne. Niewykluczone, że zostaną wylosowane dokumenty niereprezentatywne, nie spełniające podstawowego kryterium doboru próby badawczej. Dobór warstwowy polega na wyborze „przedstawienia z każdej grupy wyróżnionej z materiału źródłowego, stosując jasną strategię doboru próby”⁷⁸. Dobór systematyczny wymaga określenia powtarzalności materiału ze względu na jego kolejność (np. dobieramy co drugie albo co czwarte zdjęcie z badanej grupy). Przykładem takiego działania

⁷⁵ L.A. Catherine, J.L. Collins. *Reading National Geographic*, Chicago 1993 [online] [dostęp 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://www.archaeologybulletin.org/article/view/bha.04204>, s. 20.

⁷⁶ G. Rose, *op. cit.*, s. 85.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 88.

⁷⁸ *Ibidem*.

może być dobór zdjęć do analizy z czasopisma ilustrowanego co jakiś konkretny numer (np. numery parzyste wydań kwartalnika). Ostatni wariant to dobór losowy, gdzie przypadkowo wybieramy pojedyncze egzemplarze z całej grupy materiałów wizualnych.

Wybierając strategię doboru materiałów wizualnych do analizy, należy wzbogacić badania o kategorie znaczeń. Badacz powinien dookreślić, za pomocą jakich kategorii będzie opisywał przedstawioną na nim rzeczywistość. Przedstawienia wizualne trzeba odkodować, czyli „przypisywać obrazom pewien zespół opisowych etykietek (czyli kategorii)”⁷⁹. Cytując za Donem Slaterem, „naukowy rygor tej metody możliwy jest dzięki właściwej strukturze kategorii zastosowanych w procesie kodowania, które powinny pod wieloma względami spełniać kryterium obiektywności, opisując w ten sposób to, co naprawdę jest w tekście czy obrazie”⁸⁰. Wybrane przez opisującego kategorie kodowania, niezależnie od tego, jaki będzie ich charakter (bardziej opisowy czy bardziej interpretacyjny), powinny posiadać określone atrybuty. Poprawnie zdefiniowane kategorie charakteryzują się trzema podstawowymi. Powinny być rozłączne (nie mogą na siebie zachodzić), znaczące, czyli „muszą prowadzić do analizy przedstawień, która będzie naukowo poprawna i spójna”⁸¹, wreszcie muszą być wyczerpujące, tzn. istotny aspekt przedstawienia wizualnego powinna opisywać jedna główna kategoria. Proces kodowania fotografii ma za zadanie pokazanie bogactwa informacyjnego każdego zdjęcia z osobna jak też całej ich serii, klasy. Naturalnie, wytworzone przez katalogującego kategorie będą ściśle powiązane z kontekstem powstania obrazu. Jak twierdzi Krippendorf, „związek łączący ze sobą tekst, kontekst i kod wymaga starannego namysłu, bo właśnie na podstawie spójności tego powiązania można uznać kod za trafny”⁸².

Punktem wyjścia do tworzenia kategorii są sformułowane pytania badawcze. Istotne jest także, by nie ograniczać się tylko do podstawowych kategorii znaczeniowych, a sięgać szerzej - aż po rozbudowany kontekst interpretacyjny. Przykładem konkretnych kategorii są metadane dotyczące fotografii zaproponowane przez Lutz i Collins. W badaniu tym dobrano próbę „598 fotografii [...] i zakodowano ze względu na następujące kryteria: miejsce

⁷⁹ *Ibidem*, s. 89.

⁸⁰D. Slater, *Analysing cultural objects: Content analysis and semiotics*, [W:] *Researching Society and Culture*, red. C. Seale, London 1998, s. 236.

⁸¹ G. Rose, *op. cit.*, s. 90.

⁸² K. Krippendorf, *op. cit.*, s. 129.

przedstawione na fotografii, płeć, wiek, uśmiech przedstawionych, ukazane działania, stopień zaangażowania osób na pierwszym planie w ukazane działanie, kierunek spojrzenia głównego bohatera fotografii, typ działania osób na pierwszym planie, otoczenie fotografowanych ludzi, wielkość przedstawionej grupy, sceneria (miejska/wiejska), wskaźniki zamożności widoczne na fotografii, kolor skóry fotografowanych, styl stroju, nagość mężczyzn, nagość kobiet, typ technologii widoczny na zdjęciu (ręcznie wykonane narzędzie czy maszyny), ustawienie aparatu względem głównych bohaterów⁸³. Z socjologicznego punktu widzenia tak wyróżnione kategorie mogą być odpowiedzią na wiele pytań badawczych dotyczących relacji społecznych widniejących na zdjęciu. Z drugiej zaś strony, z punktu widzenia nauki o informacji tak przedstawione kategorie stają się przyczynkiem do stworzenia podstawowej struktury taksonomicznej obrazu. Należy tutaj pamiętać, że nie jest możliwe stworzenie wyczerpującej taksonomii obrazu, jednak tak określone kategorie przyczyniają się do ujednoczenia i usystematyzowania prac związanych z jego interpretacją.

Głównym zarzutem kierowanym w stosunku do metody, jaką jest analiza treści, jest fakt, że kodujący mogą ten sam kod interpretować w odmienny sposób. Aby temu zaradzić, sposób kodowania powinien być przemyślany i powtarzalny. „Analiza treści nakazuje, by kategorie były całkowicie niedwuznaczne. Muszą być tak jasno zdefiniowane, by różni badacze stosujący je w różnym czasie mogli zakodować te same obrazy w identyczny sposób. Analiza treści powinna zapewniać powtarzalność tej procedury. Kody muszą być zdefiniowane w jak najpełniejszy sposób”⁸⁴. Ujednoczeniu pracy badawczej na wybranej partii materiałów wizualnych sprzyja przeprowadzanie badań próbnych (pilotażowych). Jest to wskazane także po to, aby osoby posługujące się tymi samymi kodami osiągnęły możliwie dokładny wynik w odniesieniu do tego samego zestawu obrazów. Proces samego kodowania powinien być odwracalny. Ze strony katalogującego wymaga się, by był rzetelny podczas analizowania obrazów. Technicznie rzecz ujmując, w dobie cyfryzacji i informatyzacji odchodzi się od tradycyjnie (ręcznie) tworzonych opisów (fiszek) na rzecz elektronicznych formularzy i rozwiązań bazodanowych. Istotną zaletą rozwiązań komputerowych jest prostota dokonywania obliczeń, co znacznie przyspiesza wyniki badań ilościowych. Zatem „analiza treści jest [...] techniką, której wyniki wymagają interpretacji opartej na zrozumieniu tego, jak właściwe dla danego przedstawienia

⁸³ G. Rose, *op. cit.*, s. 90 -91.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 93.

kody łączą się z jego szerszym kontekstem znaczeniowym⁸⁵. Jak twierdzi Weber, zwolennik skomputeryzowanych metod badawczych, „do uzyskania wyników, interpretacji i wyjaśnień, które byłyby trafne oraz interesujące z teoretycznego punktu widzenia, potrzebne są czas, wysiłek, umiejętności i sztuka⁸⁶. Analiza treści jest także metodą, dzięki której można kategoryzować to, co widać. W interpretacji może zostać pominięte to, *czego nie widać*. Określenie: *tego, czego nie widać* z punktu widzenia oddziaływania obrazu może być ważniejsze od tego co widoczne. Jak pisze Rose: „pewne przedstawienia rzeczy widzialnych zależą od tego, co jest konstruowane jako ich niewidzialne przeciwieństwo, a analiza treści nie potrafi uchwycić tych <<niewidzialnych innych>>⁸⁷. W kwestii interpretacyjnej: „analiza treści rozbija obraz na kawałki, nie dysponując innymi niż korelacja statystyczna sposobami, które pozwoliłyby uchwycić istniejące między nimi powiązania; [...] nie potrafi ująć tego, co interpretacja kompozycyjna określa jako zawartość ekspresyjną obrazu⁸⁸. Problematyczną kwestią zostaje, poruszana już wcześniej, trudność opisanego tego co niewidoczne, gdyż „niezwykle trudno [...] przywołać nastrój obrazu za pomocą kodów⁸⁹.

Analiza semiologiczna

W literaturze przedmiotu obok terminu *analiza semiologiczna* pojawia się tożsame określenie *analiza semiotyczna*. Metoda ta odpowiada na pytanie, w jaki sposób obrazy tworzą znaczenia. „Semiologia nie ma charakteru wyłącznie opisowego jak interpretacja kompozycyjna, nie opiera się też na ilościowych szacunkach istotności [...], proponuje natomiast cały zestaw narzędzi analitycznych umożliwiających wyodrębnienie wizerunku i prześledzenie tego, jak funkcjonuje on w odniesieniu do systemów znaczeniowych o szerszym zasięgu⁹⁰. Początki badań semiologicznych przypadają na lata 60. XX wieku. Jak czytamy, „semiologia jest [jedną] z pomocy naukowych, jej [fundament] stanowi znak: semiologia oznacza wszak <<naukę o znakach>>. Mike Bal i Norman Bryson dochodzą do wniosku, że <<kulturę ludzką tworzą znaki, z których każdy oznacza

⁸⁵ *Ibidem*, s. 96- 97.

⁸⁶R. Weber, *Basic Content Analysis*, London 1990 [online] [dostęp 10.02.2016]. Dostępny w WWW: <http://ebooks.narotama.ac.id/files/Management%20Research%20Methods/Chapter%2012%20Content%20Analysis.pdf>, s. 69.

⁸⁷ G. Rose, *op. cit.*, s. 98.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 101.

coś innego niż on sam, a żyjący w tej kulturze ludzie zajmują się rozumieniem znaczeń tych znaków>>⁹¹. Semiologia wypracowała słownictwo analityczne służące do rozumienia oraz interpretowania znaków i symboli, a znak jest kluczowym jej pojęciem.

Ważne jest także wykazanie związków znaków z szerszymi pojęciowo strukturami ich znaczeń. W badaniach nad znaczeniem uwidaczniają się dwie tendencje. Mike Bal i Norman Bryson piszą o *repcji obrazu*, twierdząc, że „semiologia interesuje się przede wszystkim odbiorem”⁹². Trudność w definiowaniu semiologicznych metod badawczych polega przede wszystkim na wysokim stopniu uteoretycznienia pojęć. Przy badaniu obrazu za pomocą tej metody wymagane jest posiadanie określonej wiedzy dotyczącej typu i tematu przedstawień wizualnych. „Siła” semiologii polega na jej szczegółowości (specjalistyczny język), która doskonale sprawdza się przy badaniu pojedynczych zdjęć, a niekoniecznie w przypadku analizy zespołów czy kolekcji fotografii. By nadawać i odczytywać znaczenia, niezbędne jest rozumienie podstawowej jednostki, jaką posługuje się semiologia – czyli znaku. Znaki *coś znaczą* i łączą się ze sobą na wiele różnych sposobów. W myśl twierdzenia Ferdinanda de Saussure'a język można przedstawiać jak twór systematyczny, gdzie podstawową jednostką znaczeniową jest *znak*. Dualizm definicyjny pojęcia *znaku* dotyczy określeń *znaczonego i znaczącego*. Pierwszy element, czyli *znaczonego*, dotyczy pojęcia lub przedmiotu. Innymi słowy, „rzeczywisty obiekt, do którego odnosi się znak, nosi nazwę *odnośnika*. Drugi, *znaczący*, to dźwięk czy obraz złączony ze znaczącym [przy zaznaczeniu], że element znaczący może mieć różne znaczenia”⁹³.

Techniczne słownictwo opisujące semiologię jest skomplikowane i zasadniczo sprowadza się do badania konwencji znaczeniowej pomiędzy *znaczącym a znaczącym*. Jak pisze Judith Williamson, „dopóki znak = rzecz + znaczenie, dopóty można kwestionować powiązanie określonego elementu znaczącego z określonym elementem znaczącym, a także badać związki między znakami”⁹⁴.

Semiologia znaczeniowa w kontekście interpretacyjnym także jest skomplikowana. Skomplikowane jest jednoznaczne określenie podstawowych znaków, z których składa się obraz. „Często wyróżnienie znaków wizualnych

⁹¹ N. Bryson, *op. cit.*, s. 174.

⁹² *Ibidem*, s. 184.

⁹³ *Ibidem*, s. 107.

⁹⁴ J. Williamson, *Decoding advertisements*, London 1978 [online] [dostęp 22.02.2016]. Dostępny w WWW: <http://blog.lib.umn.edu/dcormany/myblog/Williamson%20decoding%20ads.pdf>, s. 17.

okazuje się zadaniem dość trudnym, ponieważ nie ma jasnych granic między poszczególnymi częściami obrazu. [Jeśli] uda się choć prowizorycznie wyróżnić pewne elementy obrazu jako znaki, można przystąpić do badania ich znaczeń⁹⁵. Odczytywane przez widza (odbiorcę) znaczenia mają określoną wartość. Ze względu na znaczenie trudno jest określić, czy opisując przedstawienie wizualne, możemy i powinniśmy czerpać z bogactwa języka. Sceptyczny głos w takim podejściu badawczym prezentują teorie Margaret Iversen (za Gillian Rose), „która wskazuje, że relacja między znaczącym i znaczoną jest w wielu przedstawieniach wizualnych inna niż w znakach pisma czy mowy: Znaki językowe są arbitralne w tym znaczeniu, że między brzmieniem słowa a jego znaczeniem nie ma innego związku niż konwencjonalny, oparty na <<kontrakcie>> czy jakiejś zasadzie. Natomiast znaki wizualne [...] nie są arbitralne, lecz umotywowane – za wyborem konkretnego znaczącego stoi zawsze jakiś powód. Słowo <<pies>> oraz obrazek przedstawiający psa nie znaczą w taki sam sposób, bezpiecznie będzie zatem przyjąć, że teoria semiotyki oparta na językoznawstwie wykazuje wyraźne niedostatki, jeśli chodzi o całkowite wyjaśnienie znaczeń wizualnych⁹⁶. Inną typologię znaków przedstawia Price, który wyróżnia ich trzy rodzaje. W każdym z nich odmiennie rozumiane są relacje między *znaczącym* i *znaczonym*. Badacz wyróżnia: ikony, znaki indeksowe i symbole.

Ikona „jest reprezentacją znaczonego dzięki temu, że wydaje się wykazywać do niego podobieństwo. Ten rodzaj znaku jest często bardzo ważny w przedstawieniach wizualnych, zwłaszcza fotograficznych; [...] zdjęcie niemowlaka jest znakiem tego [a nie innego] niemowlaka⁹⁷. W znakach indeksowych związek między *znaczonym* a *znaczącym* „wydaje się <<naturalny>> [i] jest zdeterminowany kulturowo. Przykładem może być schematyczny rysunek smoczka, który oznacza w przestrzeni publicznej miejsce, gdzie można przewinąć niemowlaka. Ostatnim z wyróżnionych jest symbol, gdzie relacja między znaczącym a znaczoną ma charakter skonwencjonalizowany, [...] jednoznacznie arbitralny⁹⁸. Symboliczne przedstawienie wizualne dotyczące niemowlaka może odnosić się do przyszłości.

Odmienną typologię znaków, ze względu na ich relacyjność i związki z innymi znakami, stanowią znaki syntagmatyczne i paradygmatyczne. W ułatwieniu „rozumienia” przedstawień wizualnych ważne jest wykazywanie powiązań między

⁹⁵ N. Bryson, *op. cit.*, s.193 -194.

⁹⁶ G. Rose, *op. cit.*, s. 85.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 111.

znakami. Znaki syntagmatyczne „przejmują znaczenie od znaków, które je otaczają w obrazie nieruchomym”, natomiast znaki paradygmatyczne w wizualności mają za zadanie skontrastować swoje znaczenia „z innymi możliwymi znakami”⁹⁹. Warto także wspomnieć, że złożoność relacji między znakami i ich wzajemne oddziaływanie może odbywać się na kilku płaszczyznach w sposób równoległy, w tym samym czasie.

Można wskazać także inne typologie znaków dotyczące stopnia ich symboliczności. Roland Barthes określa znaki „opisujące coś” mianem *denotatywnych*. Uważa, że tego rodzaju „znaki działające na poziomie denotatywnym łatwo poddają się odkodowywaniu. Terminem uzupełniającym rozumienie znaku denotatywnego jest *diegeza*, [czyli] suma denotatywnych znaczeń obrazu”¹⁰⁰. Znaki te mogą także mieć mylące odczytania. Tego rodzaju pomyłki związane są z różnym postrzeganiem rzeczywistości przez odbiorcę, a także z różnym stopniem wiedzy o świecie. Znaki denotatywne w pierwszej styczności są proste do zrozumienia. Z kolei na wyższych poziomach złożoności znaczeniowych mogą być nieczytelne. Przykładowo, fotografia „z niemowlakiem może być [dla kogoś] zawiadomieniem o narodzinach dziecka, reklamą kremu dla dzieci czy kocyków do dzieciennego łóżeczka”¹⁰¹. Przedstawione *szerekie* sposoby interpretacji jednego przedstawienia wizualnego przez różne osoby Barthes określa mianem *zakotwiczenia*. „Pozwala ono na dokonanie wyboru spośród natłoku wprowadzających dezorientację potencjalnych znaczeń [przedstawienia wizualnego, w tym wypadku fotografii niemowlaka]”¹⁰². Tak przedstawione odniesienia bardzo często są uzupełniane dodatkowymi adnotacjami, które pełnią *funkcję przekaźnikową*. Autor twierdzi, że doskonale ową funkcję wypełnia tekst. W szczególności jest to widoczne w reklamach bazujących na wizualności, zarówno nieruchomej (fotografie) jak i ruchomej (reklama wideo). Roland Barthes stwierdza, że „tekst okazuje się o wiele ważniejszy w odniesieniu do obrazu”¹⁰³.

Interpretacja znaczeń występujących w obrazach wiąże się także z definiowaniem *znaków konotatywnych*, czyli takich, które „są nośnikami całej

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 114.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

gamy znaczeń wyższego rzędu”¹⁰⁴. Wspomniana wyżej jako przykład fotografia niemowlaka może konotować przyszłość, szczęście, radość, bezbronność. Są to znaczenia niewynikające bezpośrednio z *tego, co widzimy*. Złożoność przedstawień fotograficznych odczytywana za pomocą znaków konotatywnych wskazuje kolejny podział na znaki *metonimiczne* i *synekdochalne*. Pierwsza grupa znaków opisuje „to coś co kojarzy się z czymś innym i dzięki temu jest reprezentacją tego czegoś”¹⁰⁵. Dlatego dla większości odbiorców zdjęcie niemowlaka będzie uosobieniem rzeczonoego już piękna, radości czy bezbronności.

Dla odróżnienia znaczeń wyróżniono drugą grupę – znaków synekdochalnych. Stanowią one całość „albo część czegoś, która zastępuje całość, albo całość będącą reprezentacją części”¹⁰⁶. Przykładem takiego przedstawienia jest Pałac Kultury i Nauki, który nieodłącznie, także w sposób symboliczny, przywołuje nam obraz stolicy Polski. Znak ten staje się jednoznacznie brzmiącym symbolem, nierozzerwalnie związanym tylko z Warszawą. Jak zauważa Rose, „nie istnieje w semiologii jakiś stały punkt otwierający wejście w proces tworzenia znaczeń. Wszystkie znaczenia są relacyjne nie tylko w obrębie obrazu, lecz także w powiązaniu z innymi obrazami, a także systemami odniesień o szerszym zasięgu”¹⁰⁷.

Zależność między *znaczącym* a *znaczonym* wiąże się z pojęciem *przeniesienia*, o którym pisała Judith Williamson. Autorka twierdzi, że „[definiowanie] polega na przenoszeniu tego, co zaznaczone, z jednego elementu znaczącego na drugi. Wskazuje, że przeniesienie ma często tak przekonujący charakter, że pewne obiekty stają się <<obiektywnymi korelatami>> określonych wartości, czyli zaczynają być uznawane w sposób oczywisty za wyposażone w te wartości”¹⁰⁸. Istotne z punktu widzenia teorii Williamson będzie wyznaczenie np. korelatem siły skojarzeń związanych z wizerunkiem mężczyzny, który można wykorzystać w określonych sytuacjach wizualnych, np. w reklamie.

Odczytywanie przedstawień wizualnych ma wiele wspólnego z filozofią patrzenia

¹⁰⁴R. Barthes, *Image – Music – Text*. London 1977 [online] [dostęp 15.04.2016]. Dostępny w WWW: http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Barthes_Roland_-_Image_Music_Text.pdf, s. 38-41.

¹⁰⁵ G. Rose, *op. cit.*, s. 115

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 125.

¹⁰⁸J. Williamson, *Decoding advertisements*. London 1978 [online] [dostęp 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://www.charlesacramer.com/sf1110/ewExternalFiles/Williamson,%20Decoding%20Advertisements%20smaller.pdf>, s. 20-24.

i postrzeganiem. Uzupełnieniem badawczym przedstawionych metodologii są nauki bazujące na psychologii i psychofizycznym postrzeganiu rzeczywistości. Pomocny w interpretowaniu materiałów wizualnych może być tzw. diagram Goldmana. Ten przestrzenny rozkład znaków wizualnych został stworzony do lepszego rozumienia i interpretowania reklam ukazujących się w czasopiśmie. Autor odnosi się tutaj do teorii kolorów, dzięki której firmy (marki produktów

i usług) kojarzą się odbiorcy pozytywnie z jakimś konkretnym kolorem. „Zastosowanie podobnych kolorów w różnych znakach na reklamie łączy te znaki ze sobą i dokonuje przeniesienia ich znaczeń. Przeniesienia takiego można dokonać między produktem a jakimś przedmiotem, produktem a światem, produktem a człowiekiem, może też być tak, że cały świat przemalowany zostanie na kolory produktu”¹⁰⁹. Za Rose, Goldman podkreśla, że proces tworzenia znaczeń jest niezwykle złożony i wielopoziomowy, „sposobem ukazania tak złożonego i płynnego procesu [może być naszkicowanie] mapy przeniesień”¹¹⁰.

W tworzeniu mapy przeniesień, jak zauważa Williamson, pomocne jest wykazanie „implikacji metodologicznych, gdzie aby dokonać analizy jednego czy kilku obrazów, trzeba przyjrzeć się obrazom, w opozycji do których, czy też w powiązaniu z którymi, one powstały”¹¹¹. Uzupełnieniem metody tworzenia map przedstawień, jak twierdzi Bal, jest propozycja odmiennego przedstawienia wizualnego, w którym „kontekst jego ekspozycji jest absolutnie kluczowy z perspektywy znaczeń, które nadbudowują na nim widzowie”¹¹². Porównuje tę sytuację do oglądania obrazów w galerii sztuki, gdzie wpływ na odbiór pojedynczego dzieła mają też inne dzieła, a także prospekty, katalogi wystaw czy podpisy (opisy) towarzyszące obrazom. Uzupełnieniem osobistego odbioru obrazu przez widza będzie jego wiedza i emocje odczuwane podczas oglądania. Autorka, badając teoretyczne problemy semiologii, zauważa, że dochodzi do sytuacji, w której zakres pojęciowy stosowany w odmiennych metodologiach, choć różnie nazwany, sprowadza się do tych samych założeń. Gillian Rose te struktury złożoności określa mianem *szerokiego systemu*. Inni badacze semiologii nazywają je inaczej. „Stuart Hall nazywa je <<kodami>>, Williamson <<systemami odniesień>>, a Barthes <<mitologiami>>. Kod z definicji oznacza zespół skonwencjonalizowanych sposobów tworzenia znaczenia, właściwy dla

¹⁰⁹ G. Rose, *op. cit.*, s. 118.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*, s.121.

określonych grup ludzi”¹¹³. Zatem zakładamy, że kodowanie znaczeń musi posiadać określony system odniesień wizualnych. Stuart Hall twierdzi, że kody „wpisują znak w związki z szerszym uniwersum działających w społeczeństwie ideologii”¹¹⁴. W takim rozumieniu, kod daje konkretny wyraz określonej konwencji czy ideologii.

Uporządkowane koncepcje wizualne są kodami dominującymi (metakodami). Judith Williamson uzupełnia strukturę kodów o wspomniany już system odniesień. Wyróżnia trzy główne odniesienia charakteryzujące reklamę wizualną: „Naturę, Magię i Czas”¹¹⁵. Koncepcja systemów odniesień ma też swoje ugruntowanie na poziomie kulturoznawczym. Koncepcja kodów nie mogłaby istnieć bez opisanych systemów odniesień. Przede wszystkim nadają one (znaczenie) znakom, budując tym samym złożone warstwy znaczeń. Opisane powyżej dwie koncepcje mają wymiar konceptualny i rzeczowy. Odmiennego zdania jest Barthes, gdy pisze o mitologii: „mitu nie określa przedmiot jego komunikatu, ale sposób jego wypowiedzania [gdyż] istnieją formalne granice mitu [...] twierdzi, że mitologię definiuje jej forma, a nie treść”. Zdaniem autora mit tworzy „wtórny system semiologiczny”¹¹⁶. Aby uniknąć chaosu terminologicznego, Barthes wprowadza nowe określenia dla stopni złożoności znaczeń. Na pierwszym poziomie mamy do czynienia z sensem znaku, „natomiast w odniesieniu do elementu znaczącego znaku mitycznego używa określenia <<forma>>”¹¹⁷. Element znaczący (pierwszego poziomu) określa mianem *pojęcia*, natomiast znaki drugiego poziomu nazywa *znaczeniem*. Złożoność znaków wynika z liczby znaczeń przypisywanych konkretnemu znakowi.

Czy istnieje określony zestaw znaczeń przypisanych do konkretnych znaków, które budują np. obraz fotograficzny? Czy możemy przyjąć, że znaczenia będą dla wszystkich obserwatorów takie same? Czy odczytania obrazów można mierzyć poprawnością interpretacji? Czy istnieje uogólnione, prawdziwe (dobre?) znaczenie znaku wizualnego, które kryje w sobie oglądany obraz? Częściowej odpowiedzi na tak postawione pytania udziela Hall, który uśredniając znaczenia, proponuje stworzenie grupy znaczeń preferowanych. Czytamy „[każdy znak]

¹¹³ *Ibidem*, s. 122.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*, s.123.

¹¹⁶R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW:

<http://ir.nmu.org.ua/bitstream/handle/123456789/25816/42da433687d45360ab51a0b694bc2c69.pdf?sequence=1>, s. 245.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 245.

można potencjalnie przekształcić w więcej niż jedną konfigurację; [...] polisemii nie należy jednak mylić z pluralizmem. Każde społeczeństwo czy kultura wskazuje skłonność do narzucania (z różną tolerancją) własnych klasyfikacji świata społecznego, kulturowego i politycznego. Różne obszary życia społecznego znajdują odwzorowanie w rozmaitych dziedzinach dyskursu, hierarchicznie zorganizowane w postaci znaczeń dominujących czy też preferowanych¹¹⁸. Autor proponuje pojęcie *preferowanych odczytów*, które ukuł na podstawie podstawowych znaczeń, określając je mianem *ideologii*. Semiolodzy podkreślają fakt tworzenia preferowanych odczytów w kontekście warstwy wizualnej podczas reakcji wizualnej skierowanej na odbiorcę. *Punctum* staje się teraz osoba widza (odbiorcy) i jego procesów dekodowania znaczeń. Judith Williamson twierdzi, że „wszystkie znaki uzależnione są w procesie znaczenia od istnienia określonych, konkretnych odbiorców - ludzi, dla których mają one znaczenie oraz w systemach wierzeń i przekonań których zyskują znaczenia¹¹⁹. Kontynuatorką tych rozważań jest Mike Bal, która pisze, że „w analizie semiotycznej sztuk wizualnych chodzi nie tyle o interpretację dzieł sztuk, ile o badanie tego, w jaki sposób stają się one czytelne dla patrzących, badanie procesów, w toku których widzowie nadają znaczenie temu, co widzą¹²⁰. Z kolei Robert Hodge i Gunther Kress wprowadzają pojęcie *systemu logonomicznego*, dzięki któremu zostały określone reguły tworzenia, nadawania i odbierania znaczeń na wyższych poziomach. „*System logonomiczny* to zespół reguł określających warunki tworzenia i odbierania znaczeń. Ustala on, kto może zainicjować znaczenie (stworzyć je lub zakomunikować), kto może je znać (odebrać komunikat, zrozumieć), na jaki temat, w jakich sytuacjach i w jakim trybie (jak, kiedy, dlaczego)¹²¹. Uzupełnieniem rozumienia zachowań społecznych w odniesieniu do systemu logonomicznego są dwa reżimy: wytwarzania i odbioru. „Zasady logonomiczne pozostają pod kontrolą konkretnych czynników społecznych. Reżimy wytwarzania (reguły ograniczające tworzenie znaczeń) i reżimy odbioru (reżimy ograniczające ich odbiór) [...] [tworzą] zespół komunikatów, część kompleksu ideologicznego, która służy nadaniu mu w praktyce jednoznaczności¹²².

Możliwości działania metody semiologicznej w praktyce sprowadzają się do

¹¹⁸ G. Rose, *op. cit.*, s. 134.

¹¹⁹ J. Williamson, *Decoding advertisements*, London 1978 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny: <http://blog.lib.umn.edu/dcormany/myblog/Williamson%20decoding%20ads.pdf>, s. 40.

¹²⁰ G. Rose, *op. cit.*, s. 184.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

sposobu myślenia o przedstawieniach wizualnych. Po części wpływa to na sposób odbioru obrazu, czytania znaków, dekodowania znaczeń i w końcu własnej subiektywnej interpretacji. Semiologia jest nauką analityczną o wypracowanym schemacie postępowania badawczego. W ujęciu obrazowości, wizualności i ikonizacji przedstawień jest bardzo dokładna. Jak pisze Norman Bryson o znakach w procesie ich tworzenia: „wybór reguł i ich zestawienie prowadzi do konkretnych zachowań interpretacyjnych. Zachowania te ujęte są w ramy społeczne i każda perspektywa semiotyczna, która ma być istotna społecznie, musi się do tych ram odnieść właśnie z powodu fundamentalnej polisemii znaczenia”¹²³. Jak podsumowuje Rose: „semiologia potrafi dostrzec własne praktyki interpretacyjne, które mają za zadanie wydobywać prawdziwe znaczenie obrazów”¹²⁴.

Autorka pokazuje, że semiologia za pomocą własnej metodologii wytwarza w odbiorcy stan refleksyjności podczas obcowania z przedstawieniem wizualnym. Zaletą tego zabiegu jest dążenie do precyzyjnego i wyczerpującego (o tyle, na ile jest to możliwe) opisanie obrazów otaczającej nas rzeczywistości.

Psychoanaliza

Mówiąc o przedstawieniach wizualnych i ich wpływie na ludzkie myślenie, trzeba zaznaczyć odpowiednio wpływ wielu procesów psychofizycznych, które dzieją się na poziomie ludzkiej fizjologii. Sigmund Freud twierdzi, że wizualność, a ściślej przyjemność patrzenia, „stanowi jeden z podstawowych popędów, z którymi rodzą się wszystkie (widzące) dzieci. Proces ten określił mianem skopofilii”¹²⁵. Jacques Lacan, podkreśla znaczenie kluczowych momentów w życiu każdego człowieka, które zapisujemy w postaci obrazów. Z kolei „pewne momenty widzenia oraz konkretne widoki są kluczowe z perspektywy kształtowania się podmiotowości i seksualności”¹²⁶.

Pojawia się pytanie o zasadność wykorzystania psychoanalizy jako metody badawczej w interpretacji materiałów wizualnych. W tej metodologii nie ma ścisłych reguł postępowania czy nadawania kategorii. Dlatego też może ona być

¹²³ N. Bryson, *op. cit.*, s. 208.

¹²⁴ G. Rose, *op. cit.*, s. 133.

¹²⁵ J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, London 1977 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW:

<https://archive.org/details/Ebooksclub.org/TheFourFundamentalConceptsOfPsychoanalysisTheSeminarOfJacquesLacanBook11>, s. 135.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 135.

wykorzystywana jako metoda uzupełniająca. „Autor posługujący się psychoanalizą często stosuje tylko jedno czy dwa pojęcia z jej zakresu, badając jak wyrażają się one w konkretnym obrazie”¹²⁷. Aparatury pojęciowej z zakresu psychoanalizy używa się nie tylko do analizy konkretnych obrazów czy fotografii, ale przede wszystkim do badania widowni (widzów) jako społeczności, a także pojedynczych odbiorców (jednostek). Widz nie jest w stanie stworzyć całkowicie poprawnej bądź błędnej interpretacji obrazu. Subiektywne interpretacje dają ogląd widowni, jaka dociera do danego obrazu. Można wtedy określić liczbę i różnorodność interpretacji przypisanych do pojedynczego dzieła. Można wnioskować, że wiele różnorodnych interpretacji tego samego obrazu daje uśrednioną wartość bliską obiektywnemu spojrzeniu. Ilu widzów - tyle interpretacji. Czy możemy zatem mówić o obiektywności patrzenia wypracowanej na podstawie pojedynczych, subiektywnych relacji? „Te właśnie dwa obszary tworzenia znaczeń- obszar samego obrazu oraz obszar jego odbiorczości - są badane przez psychoanalizę”¹²⁸.

Wskazana powyżej subiektywność łączy się ściśle z zagadnieniem podmiotowości w odniesieniu do osoby widza. Odbiorca komunikatu wizualnego usytuowany jest w określonej konwencji społecznej i kulturowej, gdzie obowiązują normy, zakazy zachowań. Jesteśmy „wyuczeni” sposobu patrzenia, „uczymy się widzieć w określony sposób i powtarzamy ten proces za każdym razem, gdy na coś patrzymy. Przedstawienie wizualne poddawane jest analizie [...] jako permanentnie niezbędne miejsce, w którym ciągle zachodzi proces kulturowy, jakim jest kształtowanie i funkcjonowanie podmiotu, konceptualizowanego jako niepewny i niestały”¹²⁹. W świetle tego teoretycznego ujęcia psychoanaliza rozumie proces odbiorczości na swój własny sposób. „Widz wnosi pewną podmiotowość, która rzutuje na oglądany przez niego obraz”¹³⁰. Stuart Hall twierdzi, że „połączenie między widzem i tym co widziane zostało [...] skonceptualizowane jako relacja wewnętrzna; [...] widz i to, co widziane - postrzega się jako wzajemnie konstytutywne. Podmiot jest po części kształtowany subiektywnie, przez to, jak <<widzi>> i jak konstruowane jest jego <<pole widzenia>>. W ten sam sposób, to co widziane - obraz i jego znaczenie - rozumie się nie jako rzecz na zawsze ustaloną, lecz uzależnioną od [...] schematów interpretacyjnych i z nich wynikającą”¹³¹. Dodatkowo, psychoanaliza potrafi opisać sposób tworzenia się

¹²⁷ *Ibidem*, s. 136.

¹²⁸ G. Rose, *op. cit.*, s. 138.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 139.

¹³⁰ *Ibidem*, s. 140.

¹³¹ S. Hall, *op. cit.*, s. 310, [tłum. własne].

ludzkich emocji w konkretnych sytuacjach życiowych. Emocjonalne oddziaływanie obrazu możliwe jest dzięki jego sile działania. Dlatego, że „[obraz działa] natychmiast i z wielką mocą, nawet gdy jego dokładne znaczenie pozostaje ulotne, jakby ulotne, jakby w zawieszeniu – numinotyczne”¹³².

Zrozumienie reakcji emocjonalnej towarzyszącej odbiorowi obrazu wychodzi poza ramy ludzkiej świadomości. „Pewne reakcje miewają swe źródło w nieświadomości [i początkach życia ludzkiego], bo nieświadomość kształtuje się, gdy popędy i instynkty bardzo małego dziecka zaczynają być poddawane dyscyplinie zasad oraz wartości kulturowych”¹³³. Rozumienie kompetencji wizualnych, jakie zdobywamy z wiekiem, według Lacana sprowadza się do stwierdzenia, że „w sferze widzialności wszystko jest pułapką”¹³⁴. Psychoanalizę interesują także niepowodzenia wizualne, niepełne odczytania, a nawet wpływ wad wzroku na odmienną analizę wizualną. Jak widzi daltonista, a jak człowiek z zaburzeniami psychicznymi? Psychoanaliza to „teoretyczny reflektor wydobywający z mroku specyficzne cechy obrazu, oświetlający je, czasem objaśniający, lecz przede wszystkim umożliwiający odczytanie za pomocą pojęć psychoanalizy. Jest po prostu typem semiologii, [...] proponuje ona pewien sposób interpretowania znaków w obrazie, odnosząc je nie tyle do konkretnych kodów dominujących, systemów odniesień czy mitologii, ile do nieświadomości i jej dynamiki”¹³⁵.

Z innego punktu widzenia proces i sposób obserwacji przedstawień wizualnych określany jest mianem *przyjemności wzrokowej*. Pojęcie to łączy się ze sposobami widzenia, które dokonują się w momencie oddziaływania obrazu na widza. Jacques Lacan zbadał wpływ psychoanalizy na kulturę wizualną. Według niego, podczas rozwoju osobistego doświadczamy sytuacji, które zapamiętujemy w postaci obrazów (przedstawień, wyobrażeń). Człowiek w fazie dorastania, a ściślej w dzieciństwie, doświadcza pierwszego zetknięcia się z własnym wizerunkiem. Jacques Lacan określa to zjawisko *fazą lustra*, rozpoznania samego siebie. „Uwagę dziecka pochłaniają relacje przestrzenne między jego rzeczywistym ciałem a ciałem lustrzanym, a także między ciałem a rozplanowaniem obrazu w lustrze”¹³⁶. W tym doświadczeniu, oprócz rozpoznania i poznania własnego „ja”, dochodzi do zauważenia przedmiotów dookoła

¹³² *Ibidem*, s. 311.

¹³³ G. Rose, *op. cit.*, s. 139.

¹³⁴ J. Lacan, *op. cit.*, s. 93.

¹³⁵ G. Rose, *op. cit.*, s. 141.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 142.

obserwowanej „odbitej” w lustrze sceny. Uaktywnia się poczucie przestrzeni i tzw. wyobraźniowość, czyli spostrzeżenie swojego miejsca obserwacji i uczestnictwa w określonej sytuacji. Innymi słowy, są to relacje między podmiotem a innymi ludźmi i przedmiotami. Wyobraźniowość jest także swoistym zakłamaniem, gdyż w pewnym momencie życia dziecko wie, że obraz w lustrze nie jest w rzeczywistości nim samym. Występuje tutaj zjawisko nieświadomionej alienacji. Dziecko przyjmuje postawę obserwatora z zaprzeczeniem udziału w rzeczywistej scenie.

Sposoby patrzenia w psychoanalizie charakteryzuje dualizm. Z jednej strony, widzenie może być pasywne – będzie to patrzenie, nieprowadzące do wnikliwej obserwacji i interpretacji obrazu. Paradoksalnie da się patrzeć, a nie dostrzegać, wedle porzekadła: „Można patrzeć, a nic nie zobaczyć”. Z drugiej zaś strony, widzenie może być aktywne – definiujemy je jako spoglądanie. „Wytwarza [ono] dystans między patrzącym a tym, na co się patrzy, i uprzedmiotawia to drugie. Spojrzenie to daje poczucie władzy [nad obrazem]”¹³⁷.

Spółeczna obserwacja życia obrazów

W ciągu ostatniej dekady znacznie wzrosło znaczenie mediów cyfrowych. Współczesne domy wypełnione są mediami wizualnymi, które przeobraziły się nie tylko w konwergencyjne, multiplatformowe, ale stały się uzależniającą domeną codzienności. Nastąpił zalew obrazów „ubranych” w cyfrową formę. Zdaniem Rose, „antropologowie zwracają szczególną uwagę na konkretne cechy materialne rzeczy”, dlatego też w pewnym sensie będziemy „traktować materiały wizualne nie tyle jako teksty, których znaczenie trzeba odkodować, ile jako obiekty, za pomocą których robi się pewne rzeczy”¹³⁸. Mowa tu o traktowaniu wytworów sztuki wizualnej jako przedmiotów, z którymi się obcuje i które mają realną, namacalną formę i postać. Metody, którymi posługuje się antropologia, swoje początki wywodzą z historycznych obserwacji obrazów i przedmiotów z nimi związanych. Badacze przeglądali archiwa i biblioteki w poszukiwaniu śladów wędrówek obiektów wizualnych, a także próbowali ustalić, jak zmieniał się kontekst i odbiór kulturowy przedstawienia wizualnego wraz ze zmianą jego położenia geograficznego. Kluczową rolę w interpretacji tego rodzaju przedstawień pełni wspomniana już widowia. Fotografie na przykład mogą stać się materiałem wyjściowym do dalszych działań artystycznych i kreatorskich. Mogą posłużyć jako głos w dyskusji,

¹³⁷ *Ibidem*, s. 146.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 256.

element interaktywnej instalacji multimedialnej.

Ważne jest to, co my, widzowie (odbiorcy), robimy z obrazami, ale też co obrazy „robią” z nami. Interakcje zachodzące na linii obiekt wizualny - odbiorca przyjmują różnorakie postacie. Przez pryzmat fotografowania nie postrzegamy zdjęć jako wytworów wizualnych niezależnych od ludzi. Obrazy te, czasami niezależnie od woli osób fotografowanych i fotografujących, mają ponadkulturowe znaczenie społeczne, umieszczone w określonym kontekście historycznym.

Cechami obrazu jako obiektu materialnego są jego właściwości fizyczne, np. rozmiar, waga, format, kształt, faktura. Dlatego też „zdjęcie to trójwymiarowy przedmiot, a nie dwuwymiarowy obraz. W ten sposób zdjęcia materialnie istnieją w świecie: jako osad chemiczny na papierze, jako obrazy piętrzące się na różnego formatu i kształtu, barwnych i ozdobnych kartach, [...] opierające swe znaczenie na formach prezentacji, takich jak ramki czy albumy. Zdjęcia to zarówno obrazy, jak i obiekty fizyczne, które istnieją w czasie i przestrzeni”¹³⁹. Jak przytacza Gillian Rose za Christopherem Pinneyem, obrazy w takim rozumieniu „są skondensowanym działaniem wykonawczym [natomiast] nie są przedstawieniami na takiej zasadzie, jak ekran, na którym projektuje się znaczenie”¹⁴⁰. W tym ujęciu materialność obrazu wizualnego jest oderwana od jego kontekstu społecznego. Tezę tę rozwija Nicholas Thomas, który w swojej pracy *Entangled Objects* stwierdził, że sens nadaje obrazowi w większym stopniu to, co się z nim robi, niż jego immanentne znaczenie¹⁴¹. Dlatego też możemy mówić o tym, że obiekt wizualny posiada wiele cech materialnych powiązanych bardzo często z jego ukrytymi znaczeniami. Pozostają one uśpione do momentu, kiedy widz (odbiorca) odczyta je w określonym kontekście. Obiekt wizualny nabiera znaczenia wtedy, kiedy został użyty.

Wspomniany wcześniej Pinney mówi o *korpotetyce*, czyli skuteczności oddziaływania wizualnego obrazu na widza. Ważne jest, by móc określić tę interakcję widza z obrazem w konkretnym czasie i miejscu. Dlaczego tu i teraz? Odpowiedzią jest proste stwierdzenie, że obrazy migrują, „wędrują”. Owa mobilność związana jest z ich osadzeniem w konkretnych kulturach i środowiskach oraz z dostępnością dla reszty społeczeństwa. Zwraca się uwagę na sposób podróżywania przedstawień wizualnych z jednej kultury do drugiej. Najbardziej reprezentatywnym przykładem takiego podejścia będą fotografie, które zrobione

¹³⁹ G. Rose, *op.cit.*, s. 258, za: E. Edwards, J. Hart, *Introduction: photographs as objects*, [W:] *Photographs Object Histories. On the Materiality of Images Material Cultures*, London 2004.

¹⁴⁰ G. Rose, *op. cit.*, s. 259.

¹⁴¹ *Ibidem*.

w jednym miejscu można przetransportować w inne, zarchiwizować i pokazywać w jeszcze innym.

Początki podróżowania fotografii są związane ze sztuką piękną, a ściślej mówiąc z malarstwem. Jak pisze Norman Bryson: „obraz malarski zbudowany jest tak, by mógł wywędrować od swojego twórcy i opuścić swój pierwotny kontekst, przenoszony przez ramę w inne czasy i miejsca”¹⁴². W myśl analizy antropologicznej obraz na przestrzeni wieków musiał posiadać materialną „ramę”. Cyfrowe życie obrazów jest zależne od urządzenia – czytnika, na którym może być wyświetlone. Czy możemy zatem mówić o uwolnieniu fotografii od nośnika? Współczesnym nośnikiem staje się postać cyfrowa, zero-jedynkowa, przybierająca formę zakodowanej informacji binarnej w postaci graficznych przedstawień-pikseli. To, w jaki sposób i w jakiej formie wyświetli ją widz, determinuje pośrednio format zapisu danych, a także dekodery – w tym wypadku czytnik będący urządzeniem multimedialnym wyposażonym w odpowiedni program (aplikację). Obecna rola fotografii w życiu codziennym doskonale wpisuje się w nurt badań antropologicznych. Cyfrowa postać znacznie przyspiesza transfer międzykulturowy. Fotografia staje się zarówno wytworem lokalnym, jak i globalnym.

W materialności obrazu można wyróżnić wiele jego charakterystycznych form. Elizabeth Edwards w swoim artykule *Material beings: objecthood and ethnographic photographs*¹⁴³ wyróżnia trzy zasadnicze materialne aspekty fotografii. Są to kolejno: forma wizualna, materialna i prezentacji. Pierwsza dotyczy treści, czyli tego, co obraz przedstawia, można ją określić warstwą przedstawień. Druga forma określa aspekt materialności, opisany już wcześniej wymiar „dotykalności” dzieła, poczynając od rodzaju podłoża, a na wymiarach skończywszy. Trzecia, najważniejsza warstwa, to sposób prezentacji treści wizualnej odbiorcy. Mowa tutaj o dodatkowych (materialnych) aspektach uatrakcyjniających prezentację treści. Przykładowo mogą to być ozdobne ramki do portretów rodzinnych czy oprawy typu *passe partout*¹⁴⁴.

Współcześnie, sposobu opisanego tego, co dziś „robimy” z fotografiami,

¹⁴² *Ibidem*, s. 266.

¹⁴³ E. Edwards, *Material beings: objecthood and ethnographic photographs*, „Visual Studies” 2002, vol. 17, no 1, s. 67-75.

¹⁴⁴ „Tekturowa ramka nakładana na grafikę, zdjęcie itp. w celu ochrony brzegów i lepszego wyeksponowania obrazu, bądź arkusz kartonu, na który nakleja się ilustrację, większy od niej samej i tworzący dodatkowy margines”. *Słownik języka polskiego* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://sjp.pl/passe-partout>.

podjął się Geoffrey Batchen. Autor pisze o *fotografii morfologicznej*, czyli takiej, której forma odbiega od tradycyjnego papierowego nośnika. Podkreśla współcześnie kulturowe znaczenie fotografii drukowanych na kubkach, koszulkach, torbach, kalendarzach czy nawet na ceramicznych formach umieszczanych na nagrobkach¹⁴⁵. Takie inne materialne formy prezentacji fotografii są na pewno nacechowane emocjonalnie. Warto też zwrócić uwagę na amatorskie fotografie rodzinne, które nadal pozostają bardzo popularnym rodzajem uwieczniania codziennego życia. Aspekt techniczny wykonywanego zdjęcia nie jest tu najważniejszy. Jak pisze Rose, na zdjęciach „fotografowani bardzo często się wygłupiali, robiąc miny do aparatu”. Fotografie „umożliwiały respondentom nabranie pewnego dystansu wobec zwykłego porządku dnia, umożliwiając im wyrażenie pewnej praktycznej wiedzy, uznawanej przez nich za oczywistą”¹⁴⁶. Ważne jest to, co te zdjęcia pokazują, nawet jeśli niekiedy trzeba się tego domyślać. Najważniejszy jest rzeczywisty wygląd fotografowanych postaci – na przykład pokazanie jak rosło i zmieniało się dziecko. Fenomen zdjęć rodzinnych (albumowych) polega także na ich niewielkich fizycznych rozmiarach i wspomnianym już aspekcie materialności. W warstwie prezentacyjnej tego rodzaju materiałów istotne jest odpowiednie zakomponowanie i ułożenie fotografii. Istotne jest także zachowanie chronologii oraz to, by zdjęcia były oglądane razem, w określonym kontekście, a nie osobno. Takie rodzinne fotografie bywają też poddawane obróbce. Bardzo często wycina się (obcina) fragmenty zdjęć, tworząc „kolaże”¹⁴⁷, na których są pokazane ważne momenty z życia danej osoby. Materialność obrazu w wybranym kontekście jego odczytania podkreśla cechę, jaką jest przedmiotowość zdjęcia. Po co zatem ludzie tworzą te „wymyślne” rzeczy ze swoimi zdjęciami? Jaki wymiar mają te przedmioty w przestrzeni społecznej? W jaki sposób należy je gromadzić, pokazywać? Jak się je pokazuje? Gdzie? Komu? Które z nich pozostają w przestrzeni prywatnością, które nie?¹⁴⁸. W jaki sposób widz ogląda fotografie w określonym kontekście? Jak długo na nie patrzy, czy uważnie, z szacunkiem, czy tylko „rzuca na nie okiem”? Oglądane

¹⁴⁵G. Batchen, *Each Wild Idea. Writing, Photography* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: http://monoskop.org/images/0/02/Geoffrey_Batchen_Each_Wild_Idea_Writing_Photography_History_2002.pdf, s. 58- 61.

¹⁴⁶G. Rose, *op. cit.*, s. 283.

¹⁴⁷„Kompozycja plastyczna z różnych materiałów naklejanych na płótnie lub innym podłożu; papiers collés. *Słownik języka polskiego* [online] [dostęp 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://sjp.pl/kolaż>.

¹⁴⁸G. Batchen, *op. cit.*, s. 69-70.

zdjęcia bardzo często wywołują w człowieku emocje i przywołują ukryte wspomnienia. Ten stan można określić jako swoisty rodzaj autobiograficznej refleksyjności.

Bibliografia:

- Barthes R., *Image - Music - Text*, London 1977 [online] [dostęp: 21.02.2017].
Dostępny w WWW: http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Barthes_Roland_-_Image_Music_Text.pdf.
- Barthes, R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel. Warszawa 1996.
- Belting H.: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl. Warszawa 2007.
- Berger J., *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Warszawa 2008.
- Bryson N., Michael A., *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Cambridge 1991.
- Debord G., *Spółczesność spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Dederko W.: *Przedmiot rzeczywisty i jego obraz*. Warszawa 1989.
- Deleue G.: *Proust i znaki*, tłum. M. Markowski. Gdańsk 2000
- Francuz P.: *Komunikacja wizualna*. Warszawa 2012.
- Hacking J.; Company D.: *Historia fotografii*; tłum. M. Tuszko. Warszawa 2014.
- Kaczmarek J.: *Kadrowanie rzeczywistości : szkice z socjologii wizualnej*. Poznań 2006.
- Kociuba M.: *Antropologia poznania obrazowego : rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*. Lublin 2010
- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków 2016.
- Olechnicki K.: *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*. Warszawa 2003.
- Pinney C., *Photos of the Gods. The Printed Image and Political Struggle*, London 2004.
- Rose G., *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010
- Sikora S.: *Fotografia : między dokumentem a symbolem*. Warszawa 2004.
- Stiegler B.: *Obrazy fotografii : album metafor fotograficznych*; przekł. J. Czudec. Kraków 2009.
- Strzemiński W.: *Teoria widzenia. Wybór pism estetycznych*. Kraków 2006.
- Sztompka P.: *Fotospółczesność : antologia tekstów z socjologii wizualnej*. Kraków 2012.
- Wolny-Zmorzyński K., *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Warszawa 2007.
- Wunenburger J.J.: *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński. Gdańsk 2011.