



Krzysztof Olechnicki



Uwagi o kulturze wizualnej w ujęciu socjologiczno- -antropologicznym

Próbując odpowiedzieć na pytanie o to, czym jest kultura wizualna i na czym polegać miałyby ujmowanie jej w kategoriach charakterystycznych dla socjologii i antropologii społeczno-kulturowej, bardzo chciałbym ulec pokusie udawanej niewinności, podsumowując podejmowane kwestie jednym zdaniem: kultura wizualna, jaka jest, każdy widzi. Niestety, tak się nie da, bo nieomal każdy widzi ją inaczej, a samo pojęcie jest tak problematyczne, wewnętrznie wieloaspektowe i nieprecyzyjne, uwikłane w różne konteksty i dyskusje, że zbliżenie się do niego wymaga nie tylko odwagi, ale i mocnego samozaparcia.

Nie chcę uprzedzać faktów, ale gwoźli ostrzeżenia czytelnika przyznaję się do nieżyczliwego i nieco sceptycznego nastawienia wobec możliwości poznawczo użytecznego posługiwania się tą kategorią w ramach dyskursu akademickiego. Przyjrzyjmy się głównym i – jak się wydaje – niezwykle trudnym do przewyciężenia problemom związanym z kategorią kultury wizualnej.

Pierwszy problem dotyczy **braku demarkacji poziomu ontologii kultury wizualnej i epistemologii kultury wizualnej**, tzn. rozróżnienia sytuacji, kiedy o kulturze wizualnej mówimy jako o empirycznie danym przedmiocie badań oraz sytuacji, kiedy pojęcie kultury wizualnej staje się kategorią analityczną, elementem społecznego (czy,

wężej, akademickiego) konstruowania świata. Uważam, że choć dla socjologii i antropologii typowe będzie rozumienie drugie, to bardzo często dochodzi do mieszania tych poziomów. Niestety, na nieporządek wywoływany przez problem pierwszy bardzo często nakłada się problem drugi.

Problem drugi należy rozpatrywać na płaszczyźnie fundamentalnej **rozbieżności pomiędzy podejściem charakterystycznym dla wielu (choć nie wszystkich) historyków sztuki i estetyków, a tym uznawanym przez większość (lecz także nie wszystkich) przedstawicieli nauk społecznych** (wliczam tu także kulturologów/kulturoznawców w rozumieniu studiów kulturowych). Kultura wizualna w interpretacji historyków sztuki często jest problematyzowana na poziomie wąskiego, wartościującego rozumienia kultury, dyskusji o tym, co zaliczyć do kultury wizualnej rozumianej jako wytwory sztuk pięknych czy artystyczna część kultury wyższej, wysokiej czy elitarnej. Badacze społeczni zazwyczaj nie mają tego problemu, bo ich rozumienie kultury wizualnej wywodzi się z podejścia typowego dla nowoczesnej (poewolucjonistycznej) antropologii społeczno-kulturowej: niewartościującego, szerokiego i atrybutywnego. Kultura postrzegana jest tu jako pewna abstrakcyjna, ale i stała cecha człowieka czy ludzkości.

Problem trzeci wiąże się z nieporozumieniem polegającym na **definiowaniu kultury wizualnej jako wytworu *par excellence* ludzkiego**. Rzecz jasna, wytwory kultury wizualnej (w rozumieniu empirycznie danego przedmiotu badań) takie jak obrazy są zawsze tworem ludzkim, jednak przedmiot patrzenia może być naturalny. Kultura wizualna nie jest specyficzną odmianą kultury, traktowanej opozycyjnie w stosunku do natury, jako coś, co wytworzył człowiek. Oczywiście, dopiero ludzkie spojrzenie i działanie, a więc wyrwanie z kontekstu i utrwalenie, choćby na odbitce fotograficznej, czyni z widoku obraz w interesującym nas tutaj znaczeniu, lecz nie oznacza to, że wszystko, co widać, jest dziełem człowieka.

Problem czwarty dotyczy terminologii i definicji, a mianowicie tego, że **dominujące wśród polskich badaczy pojęcie „kultury wizualnej” nie jest jedyną możliwością**. Mamy też przecież kategorie takie jak kultura obrazu czy ikonosfera. Jestem za wymiennym używaniem następujących pojęć: kultura wizualna – kultura wizualności – kultura obrazu – ikonosfera – wizualność. Uznanie tych pojęć za synonimiczne nie jest do końca logicznie poprawne, ale jest, moim zdaniem, wybo-

rem mniejszego zła – jest lepsze od próby oddzielnego ich definiowania, rozgraniczania, ustanawiania hierarchii ważności i ogólności. Z pewnością będzie też lepsze w tym sensie, że uwalnia nas od skupiania się na kwestiach terminologicznych i definicyjnych, moim zdaniem w tym przypadku drugorzędnych. Byłoby źle, gdyby jedynym owocem dyskusji o kulturze wizualnej stała się kolejna jej definicja.

Problem piąty polega na częstym i nieuprawnionym poznawczym **oddzielaniu doświadczenia wzrokowego od innych wymiarów ludzkiego doświadczenia**, co fałszuje istotne parametry kulturowo-społecznego środowiska człowieka, w którym wrażenia wzrokowe wchodzą zawsze w interakcje z wrażeniami dostarczanyymi przez pozostałe zmysły i wszystkie one pozostają w aktywnej relacji wobec życia społecznego. Nie chodzi mi tu o izolowanie wrażeń wzrokowych traktowanych jako zabieg analityczny (taki redukcjonizm jest dopuszczalny), ale o rodzaj determinizmu widzenia (zob. kolejny problem) – całkowite lekceważenie wrażeń dopływających np. z audiosfery. Warto je badać, a poza tym odkrywać związki między zmysłem widzenia i pozostałymi zmysłami (idea *sensory ethnography* – etnografia multisensoryczna czy wielozmysłowa)¹

Ostatni z problemów, o jakim chciałbym wspomnieć, to znaczne **przeszacowanie znaczenia przedstawień wizualnych w dzisiejszym świecie**, tak w życiu codziennym, jak i w dyskursie naukowym. Zjawiska opisywane jako zwrot piktorialny (W.J.T. Mitchell) oraz zwrot ikoniczny (G. Boehm)², jako obrazocentryzm, okocentryzm czy wzrokocentryzm³, nie budzą zasadniczo wątpliwości, jednak trudno byłoby wykazać, że współczesna kultura jest bardziej wizualna od np. kultury europejskiego średniowiecza czy kultury współczesnych Balińczyków. Na pewno nie powinniśmy zamykać naszego myślenia o kulturze wizualnej poprzez odwoływanie się wyłącznie do kręgu teraźniejszej zachodniej kultury. **Każda kultura jest także kulturą wizualną. Mieliśmy i mamy do czynienia z wielością kultur wizualnych.**

Rozważmy kwestię problemu wielości kultur wizualnych w odniesieniu do jednego tylko zagadnienia – odczytywania obrazów. Dla antropologa mówienie o kulturach wizualnych jest zabiegiem oczywistym, jako że **już na poziomie elementarnych umiejętności odczytywania dwuwymiarowych obrazów widzimy kulturowe zróżnicowanie**. Umiejętności, które w kręgu naszej kultury uznajemy za oczywiste i wrodzone, poza światem kultury Zachodu

i społecznościami podlegającymi jej wpływom przestają być oczywiste i na pewno nie można ich zaklasyfikować jako wrodzonych.

I tak na przykład Nigel Barley, opisujący zamieszkujące Kamerun plemię Dowayów, wspomina, że ucząc się języka tubylców, w celu upewnienia się co do znaczenia poszczególnych słów, chciał użyć pomocy wizualnych, jednak bez większego powodzenia: *[w]reszcie wpadły mi w ręce pocztówki przedstawiające afrykańskie zwierzęta. Miałem więc przynajmniej lwa i leoparda, by je pokazać i przekonać się, czy Dowayowie potrafią wskazać różnice między nimi. Niestety, nie potrafili. [...] Starzy ludzie spoglądali na pocztówki, na których obrazy były bardzo wyraźne, obracali je na wszystkie strony, po czym stwierdzali coś w rodzaju: „Nie znam tego człowieka” [...] Powód tkwił nie tyle w sposobie klasyfikacji zwierząt, ile w fakcie, że nie umieli określić ich tożsamości na podstawie fotografii. Nam, ludziom Zachodu, nie przechodzi nawet przez myśl, że oglądania fotografii trzeba się nauczyć. Stykamy się z nimi od urodzenia, a zatem nie mamy żadnych trudności w identyfikacji twarzy lub przedmiotów ukazanych pod różnymi kątami, w różnym świetle, ani nawet podobizn robionych z użyciem soczewek zniekształcających. Dowayowie, pozbawieni takich tradycji kultury wizualnej, znają jedynie szeregi znaków geometrycznych⁴.*

Arbitralność i lokalność fotografii zdaje się też potwierdzać doświadczenie Melville’a Herskovitsa, który pokazał Buszmence zdjęcie jej syna. Kobieta ta nie potrafiła zidentyfikować tego obrazu i dopiero dzięki wskazówkom i nauce udzielonej jej przez badaczy zdołała ona trafnie je odczytać⁵. Z kolei kobiety z plemienia Wa-taweta fotografie przedstawiające kilka Europejek wzięło za żywe istoty, tyle, że pogrążone we śnie. Większość przedstawicieli kultur „bezobrazkowych” albo nie dostrzega w przedstawieniach obrazowych żadnego znaczenia, albo – rzadziej – bierze je za rzeczywiste przedmioty⁶.

Zjawiskiem dobrze znanym jest przypisywanie obrazom przez ludzi nieobeznanych z fotografią znaczeń niezgodnych z oczekiwaniami nowoczesnego człowieka Zachodu. Często jest zwłaszcza bezpośrednio odczuwany przez fotografowanych związek pomiędzy fotografią a duchem czy duszą, traktowanie zdjęcia jako potencjalnie niebezpiecznego artefaktu, wynikające z braku rozróżnienia między związkami metaforycznym i metonimicznym. Lektura prac etnograficznych, w których pojawia się wątek reakcji przedstawicieli niektórych kultur pierwotnych na wymierzony w nich obiektyw aparatu fotograficznego (czy też szerzej, reakcji na tworzenie dowolnych ich

wizerunków) posiada dla zachodniego czytelnika silny, choć niezamierzony walor humorystyczny. Przywołajmy opis ze *Złotej Gałęzi* Jamesa George'a Frazera: *Pewnego razu w wiosce leżącej nad dolnym biegiem rzeki Jukon podróżnik nastawił aparat fotograficzny, by zrobić zdjęcie ludzi kręcących się przy swych domach. Gdy nastawiał obiektyw, podszedł do niego wódz wioski żądając, by pozwolono mu zajrzeć pod czarną chustę. Po otrzymaniu zezwolenia wpatrywał się uważnie przez minutę w poruszające się na matówce postacie, po czym nagle odskoczył i krzyknął na cały głos do ludzi: „On ma wszystkie wasze cienie w swej skrzynce”. Wybuchła panika i w mgnieniu oka wszyscy uciekli na łeb i szyję do swych domów. Tepehuanie z Meksyku bali się śmiertelnie aparatu fotograficznego i trzeba ich było przez pięć dni przekonywać, by zgodzili się pozować. Gdy wreszcie na to przystali, wyglądali jak skazańcy na chwilę przed egzekucją. Byli przekonani, że fotograf po wykonaniu zdjęć może zabrać z sobą ich dusze i zjeść je w chwilach wypoczynku. Twierdzili, że gdy zdjęcia dotrą do jego kraju, oni umrą albo przydarzy im się jakieś inne nieszczęście. [...] Niektórzy chłopci w Sikkim zdradzali żywy strach i ukrywali się, gdy tylko zwracano w ich kierunku obiektyw aparatu fotograficznego, czyli, jak go nazywali, złe oko skrzynki. Uważali, że wraz ze zdjęciami zabiera się ich dusze i oddaje do dyspozycji właściciela zdjęć, który w ten sposób może rzucać na nich uroki; utrzymywali również, że fotografia pejzażu wywiera zgubny wpływ na krajobraz⁷.*

Analogicznych przykładów dostarcza nam nasza własna tradycyjna kultura ludowa, przy czym chodzi tu o zjawiska niekoniecznie przynależące do odległej przeszłości. Roch Sulima, analizujący symbolikę cienia w kulturze chłopskiej (koniec XIX i początek XX wieku), pokazuje przykłady troski o cień – utożsamiany z duszą człowieka – na przykład, że go ukradnie złe „oko foto-skrzynki”. Nie mamy tu do czynienia wprost z obawą przed aparatem fotograficznym, ale raczej troskę o same fotografie i to, co się z nimi dzieje. Swoisty lęk przed mocą fotografii rozciąga się na sposób postępowania ze zdjęciami: trzyma się je w zamknięciu, pochowane w skrzyniach, albumach albo powtykane za święte obrazy, w książeczki do nabożeństwa – tym samym włączane są one do sfery *sacrum* i oddawane pod opiekę czynników nadnaturalnych. Szczególne środki bezpieczeństwa dotyczą też pokazywania zdjęć: wyjmuje się je tylko „od święta” i pokazuje jedynie „swoim”, ofiarowuje się je ukochanemu, rodzinie albo Bogu⁸.

Są też wyjątki od powyższych ustaleń. Mam tu na myśli kultury pozaeuropejskie, które wpajają swoim uczestnikom umiejętności

czytania obrazów tożsame z umiejętnościami człowieka Zachodu. Na przykład John i Malcolm Collierowie twierdzili, że ich własne doświadczenia z przedstawicielami kultur plemiennych i relacje z wielu współczesnych projektów badawczych nie potwierdzają braku umiejętności czytania fotografii. Zarówno Indianie Navajo i Chiapas z Nowego Meksyku, jak i Indianie zamieszkujący peruwiańskie Andy, bez trudu i bardzo trafnie potrafili prawidłowo odczytać oglądane zdjęcia, co zdaniem Collierów ma wynikać z elementarnego wymogu spostrzegawczości i wizualnej czujności, które w sytuacji dużego uzależnienia od środowiska są wręcz niezbędne do przetrwania⁹.

Co ciekawe, problem umiejętności rozpoznawania obrazów, trudny do jednoznacznego rozstrzygnięcia w przypadku fotografii, zdaje się mieć mniejsze znaczenie w odniesieniu do obrazu ruchomego, czyli filmu. Istnieje wiele przekazów antropologicznych pozwalających na stwierdzenie, że przystępność filmu pokazanego tubylcom nigdy wcześniej nie stykającym się z tym medium znacznie przewyższa czytelność fotografii, co pozwala uznać język filmu za rzeczywiście uniwersalny. Rzecz jasna, ta uniwersalność ma swoje granice i nie odnosi się do znaczeń, których prawidłowe zrozumienie wymaga znajomości kulturowego kontekstu obrazowanych scen¹⁰. Nigel Barley był pewnego razu świadkiem projekcji zorganizowanej we wiosce Dowayów przez jedną z agend ONZ, tematem której było ukazanie tubylcom związków pomiędzy moskitami i malarią oraz nakłonienie ich do walki z tymi owadami. Na ekranie odrażające owady śliniły się i gryzły ofiary, które potem okrutnie cierpiały męki choroby. Tubylcy nie wydawali się mieć problemów ze zrozumieniem treści filmu, lecz indagowani przez antropologa na drugi dzień zgadzali się co do tego, *że ogromne, śliniące się moskity, które widzieli na ekranie, mogą być niebezpieczne dla człowieka, mogą nawet go zabić. Na szczęście moskity w kraju Dowayów są zupełnie inne, w porównaniu z tamtymi wręcz malutkie. Te z ekranu były większe od człowieka. Te w kraju Dowayów są całkiem tycie. Jak biały człowiek mógł tego nie zauważyć?*¹¹.

Jakie wnioski można wyciągnąć z tych sprzecznych sądów? Przede wszystkim takie chyba, że kwestia uniwersalności bądź lokalności umiejętności rozpoznawania obrazów dwuwymiarowych jest trudna do jednoznacznego rozstrzygnięcia – może być i tak, że niektóre społeczności proste ją posiadają, a inne nie, przy czym pytanie o przyczyny, dla których jest tak, a nie inaczej, pozostaje otwarte¹². Rzecz jasna, z uwagi na siłę i rozległość oddziaływania społeczeństw Zachodu na

całą resztę świata, prawdopodobieństwo napotkania społeczności, która nie miała żadnych kontaktów z zachodnią techniką i zachodnią kulturą wizualną, jest niezwykle małe, ale problem braku uniwersalności czy też raczej wielości kultury wizualnej pozostaje.

Wróćmy jednak do głównego wątku niniejszych rozważań. Przywoływane ustalenia antropologii terenowej potwierdzają, że **kultura wizualna i sposoby widzenia są w praktyce funkcjonalną jednością** i tak też powinno się je badać. John Berger, w swoim słynnym zbiorze esejów *Sposoby widzenia*, pisał: *Obraz to widok, który został odtworzony lub zreprodukowany. Obraz to wygląd rzeczy lub zbiór wyglądnów, wyrwany z pierwotnego kontekstu, w którym powstał, i utrwalony – na kilka sekund lub kilka stuleci. Każdy obraz ucieleśnia jakiś sposób widzenia*¹³ (podkreślenie – KO). To, co widzimy i co możemy dostrzec; to, jakie nadajemy temu znaczenia i jaką przyjmujemy postawę jest uwarunkowane społecznie i kulturowo (choć nie jest równoznaczne z jakimś wizualnym determinizmem). Nie pomijamy kontekstu społeczno-kulturowego obdarzonego mocą nadawania znaczeń, który to kontekst w procesie uspołeczniania programuje nasz mózg i uczy go widzenia (precyzyjniej mówiąc, jednego z nieskończonej liczby możliwych sposobów widzenia), klasyfikowania tego, co widać, określania, kto i co ma i może zobaczyć i jakie ma temu nadawać znaczenia. Badając kulturę wizualną powinniśmy zawsze uwzględniać współczynnik humanistyczny, gdyż wizualność jest zawsze równocześnie i „jego”, i „czyjaś”, odzwierciedla rzeczywistość widzianą oczami przedstawicieli danej grupy. Jak pisał Florian Znaniecki: *[...] dane badacza kultury są zawsze „czyjeś”, nigdy „niczyje”. Tę zasadniczą cechę faktów kulturowych nazywamy współczynnikiem humanistycznym, ponieważ fakty takie jako przedmioty refleksji teoretycznej badacza należą już do czynnego doświadczenia kogoś innego i są takie, jakimi to czynne doświadczenie je uczyniło*¹⁴.

Nasze oko jest zawsze uzbrojone, nigdy gołe. Nasze widzenie jest zawsze zapośredniczone, nigdy czyste – stąd nie przekonuje mnie podział na rzekomo niezapośredniczone „oglądanie świata” i zapośredniczone „oglądanie obrazów”. Jak przed laty pisał Mieczysław Porębski, który wprowadził pojęcie ikonosfery – utożsamianej przeze mnie z kulturą wizualną – jest to sfera [...] w której rodzą się wciąż nowe obrazy wzrokowe i dźwiękowe¹⁵, obejmująca zarówno naturę, jak i świat tworzony przez człowieka, w tym także symboliczne krajobrazy miast i wsi oraz wygląd samych ludzi. Składają się na nią [...] fakty pojawiania się

obrazów. Wchodzą w jej zasięg obrazy bądź te, które tworzą się na naszych oczach, bądź te, które tworzyły się już wcześniej. Są wśród nich i takie – widniejące na niebie gwiazdozbiory – od których powstania dzielą nas miliony lat świetlnych. Są i te, które przed kilkunastu lub dwudziestu kilku tysiącami lat pojawiły się na ścianach prehistorycznych jaskiń, inicjując nieprzerwany ciąg twórczych poczynañ myśli i wyobraźni człowieka. Są te, które niesie nam każda chwila – atakujące nas bezustannie szумы, sygnały, światła, cienie, kolory. Są wreszcie i te, o których pamiętamy, mówimy, które nie przekroczyły jednak nigdy progu dzielącego nasz świat zewnętrzny od świata naszych snów i halucynacji¹⁶.

Kultura wizualna czy kultura obrazu nie powinna być zatem rozumiana statycznie, lecz dynamicznie, jako nieustający proces konstruowania ikonicznego środowiska, którego główną funkcją jest umożliwienie szeroko rozumianej symbolicznej aktywności komunikacyjnej, której artefakty i przedstawienia dostępne są dla badaczy. Kulturę obrazu badać należy, moim zdaniem, wieloparadygmatycznie i interdyscyplinarnie, w możliwie jak najszerszym spektrum wykorzystywanych orientacji teoretycznych, metod i inspiracji, także odwołując się do przyrodoznawstwa (mam tu na myśli takie kwestie jak anatomiczno-fizjologiczne podstawy aktywności wizualnej człowieka, mózgowie mechanizmy widzenia, związki widzenia z myśleniem i mową).

Kulturę wizualną należy też badać „pozainterdyscyplinarnie” przez co rozumiem wychodzenie poza świat akademickiej nauki i otwarcie na inne dyskursy i doświadczenia, np. artystyczne. Myślę też, że *volens nolens studia nad kulturą wizualną powinny mieć charakter krytyczny, a nawet demaskatorski*. Nie dlatego, że nie da się inaczej, ale dlatego, że takie są potrzeby chwili. Tak przedmioty patrzenia, jak i narzędzia służące do tworzenia obrazu pozostają obecnie pod silnym wpływem presji z jednej strony – polityki, a z drugiej – rynku i kultury konsumpcyjnej, wraz z preferowaną przez nie estetyką i etyką obrazowania. Nigdy wcześniej nasz odbiór obrazów nie był aż w takim stopniu odbiorem konsumenta z wszystkimi tego konsekwencjami, a zwłaszcza z nastawieniem na ich „przyjemnościowy” charakter. Nigdy też wcześniej widzenie nie było tak silnie sprzężone z pozostającymi poza naszą kontrolą technologiami obrazu. Wreszcie, nigdy wcześniej obrazy nie były aż tak globalnie umasowione i nie doświadczały w konsekwencji aż takiej inflacji znaczenia. Dlatego też, jeśli nie przerażają nas problemy i trudności osaczające kategorię kultury wizualnej, to jej badanie musi też być badaniem społecznego kontekstu powstawania obrazów i różnych sposobów ich widzenia.

- 1 Odpowiedzialnością za wykluczanie doświadczenia płynącego z innych poza wzrokiem zmysłów można przynajmniej częściowo obarzyć wspomniane już rozstrzygnięcia terminologiczne: dominujące wśród polskich badaczy tłumaczenie *visual culture* jako „kultury wizualnej” jest bowiem nieścisłe i mylące. Dlatego wolę mówić o „kulturze obrazu”, co nie uwalnia nas automatycznie od wszystkich problemów, ale przynajmniej pozwala osadzić rozważania na bardziej stabilnym gruncie. O ile bowiem w języku angielskim „visual culture” ma zakres szeroki, to w polskiej „kulturze wizualnej” zawęża się ten termin na ogół do doświadczeń dostarczanych przez zmysł wzroku, co jest może nie tyle nieprawdziwe, ile raczej upraszczające.
- 2 Por. G. Boehm, W. J. T. Mitchell, *Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters*, „Culture, Theory and Critique”, 2009, nr 2, s. 103-121.
- 3 Por. Ch. Jenks, *The Centrality of the Eye in Western Culture: An Introduction*, [w]: tenże (red.) *Visual Culture*, London 1995, s. 1-25.
- 4 N. Barley, *Niewinny antropolog*, przeł. E.T. Szyler, Warszawa 1997, s. 108-109; por. U. Eco, *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999, s. 97-98.
- 5 Za: T. Wright, *Fotografia: teorie realizmu i konwencji*, przeł. S. Sikora, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa”, 1997, nr 3/4, s. 28-29.
- 6 J. B. Deręgowski, *Oko i obraz. Studium psychologiczne*, Warszawa 1990, s. 41.
- 7 J. G. Frazer, *Złota Gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1965, s. 182-183.
- 8 R. Sulima, *Album „cieni”. Słowo i fotografia w kulturze ludowej*, [w]: tenże, *Słowo i etos. Szkice o kulturze*, Kraków 1992, s. 120-122.
- 9 J. Collier, M. Collier, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, Albuquerque 1986, s. 108-15.
- 10 Por. E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 248-58.
- 11 N. Barley, *Plaga gąsienic*, przeł. E. T. Szyler, Warszawa 1998, s. 93.
- 12 Por. J. B. Deręgowski, *Oko i obraz...*, s. 41-73.
- 13 J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 9-10.
- 14 F. Znaniecki, *Humanistyczny współczynnik faktów kulturowych*, w: J. Szacki, *Znaniecki*, Warszawa 1986, s. 239.
- 15 M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 18. Warto tutaj zauważyć, że wbrew rozumieniu potocznemu (podzielanemu przez większość zajmujących się tą tematyką akademików), Porębski pisząc o obrazach ma na myśli nie tylko obrazy wzrokowe, będące wynikiem doznań wizualnych, lecz także obrazy akustyczne, działające na organ słuchowy, a nawet obrazy o charakterze dotykowym. Ich cechą wspólną, zdecydowanie jego zdaniem ważniejszą od różnic percepcyjnych, jest fakt, że wszystkie one generowane są przez ten sam centralny ośrodek nerwowy – mózg – i wszystkie one podlegają kulturowo-społecznej filtracji (tamże, s. 18, 72-73).
- 16 Tamże, s. 271.

Krzysztof Olechnicki

Notes on visual culture in sociological and anthropological context

Visual culture is discussed in typical sociological and cultural-anthropological context including lack of demarcation level of epistemology and ontology of visual culture, differences between art historians and social scientists' approach, "artificial" separation of the visual experience and other dimensions of human experience, undue importance of visual representations in contemporary world and faulty defining visual culture as a purely human product. Also, Olechnicki writes about multiculturalism and differences between icon-based western culture and other cultures who ignore icons. He calls for a dynamic understanding of visual culture as an ongoing process of constructing iconic environment, for analyzing it in many pragmatic ways, and for critical, interdisciplinary and open extra-academic discourse.

Ryszard Jędroś

Klatka, 2009,

instalacja multimedialna

„Dyskurs” 16, 2013

© for this edition by CNS