



QSR – Edycja Polska

Przegląd Socjologii Jakościowej

Tom IV, Numer 3 – Listopad 2008

Bernt Schnettler

Technical University of Berlin, Germany

W stronę socjologii wiedzy wizualnejⁱ

Abstrakt

Artykuł ten porusza problematykę wyłaniającej się socjologii wiedzy wizualnej, powracając do debaty na temat „rewolucji obrazów” (*revolution of images*) we współczesnej kulturze. Autor rozważa rolę wizualizacji dla współczesnych form wytwarzania i dystrybucji wiedzy, a następnie wskazuje główne zadania, jakie stoją przed wizualnymi badaniami społecznymi. Artykuł kończy próba doprecyzowania różnych konotacji pojęcia wiedzy wizualnej.

Słowa kluczowe

Socjologia wiedzy, wizualizacje, analiza rodzajów, „zwrot ikoniczny”, wizualnośćⁱⁱ, literalnośćⁱⁱⁱ.

1. Wprowadzenie

W toczących się procesach zmian społeczno-kulturowych, produkcja i dystrybucja wiedzy nabierają kluczowego znaczenia w artykulacji tego, co jest określane w teorii socjologicznej jako „społeczeństwo wiedzy”. W tym kontekście socjologia wiedzy wizualnej zajmuje się pytaniami, jak doświadczenia, wiedza, umiejętności i zdolności są wytwarzane i dystrybuowane nie tylko za pośrednictwem języka i słów, ale także przez wizualne formy wyrazu i przedstawiania. Przy tym w centrum uwagi znajdują się tu *formy wizualne*, pojmowane nie jako statyczne nieruchome struktury lub stałe znaki, ale raczej jako *performatywne*, wzajemnie powiązane ze sobą, skontekstualizowane [i – do pewnego stopnia – efemeryczne^{iv}] zjawiska społecznych interakcji, przy pomocy których wytwarzana, przetwarzana i asymilowana jest wiedza. Rozchodzi się więc nie tyle o wizualną „semantykę”, ile o „wizualną pragmatykę”; nie tyle o kwestię stałych struktur znaczeniowych, co o dynamiczne struktury przebiegu czynności, jako procesów, w których znajdują zastosowanie wizualne formy ekspresji – krótko mówiąc chodzi o *wizualizację jako praktykę* i stworzone przez nią nowe formy wiedzy.

Poniższe rozważania są częścią naszych wysiłków badawczych, ukierunkowanych na dalszy rozwój teoretycznych i metodologicznych podejść do empirycznie ugruntowanej „socjologii wiedzy wizualnej”. Zostały one ożywione przez konferencję pod tym samym tytułem, poświęconą kwestii znaczenia wizualizacji dla rozwoju wiedzy^v. W ten sposób zmiany w „produkcji wiedzy” i w jej „rozpowszechnianiu” powodowane przez wizualizacje stają się obiektem socjologicznych badań i refleksji. Przedmiotem dyskusji jest to, w jaki sposób wizualizacja przekształca wytwarzanie i przekazywanie wiedzy: czy mamy tutaj do czynienia, zgodnie z wielostronnymi obawami, z nasilającym się efektem splotenia, aż do „edukacji rozrywkowej” (*edutainment*)? Czy też przeciwnie, wizualizacje stwarzają nowe, produktywne formy przekazywania wiedzy, które nie tylko wspomagają formy lingwistyczne i tekstowe, ale często nawet całkowicie je zastępują? Przy tym wchodzi w grę nie tylko *formy* przekazywania wiedzy, ale także różne *konteksty* i *sposoby instytucjonalizacji* wizualnej „produkcji” i „dystrybucji” wiedzy. Narzuca się przy tym pytanie, jak wizualizacja wpływa na wiedzę samą w sobie. Czy zmieniają się poprzez jej zastosowanie forma, struktura, a nawet treści wiedzy? Jak wizualizacje oddziałują na kontekst, w którym wiedza jest „wytwarzana”: czy poprzez wizualizacje zmienia się nauka, technika i innowacja? Jakie konsekwencje powoduje ta zmiana dla dotychczasowego społecznego systemu dystrybucji wiedzy, np. dla społecznej akceptacji i prestiżu wiedzy profesjonalnej? Kwestie te są dyskutowane głównie z naukowo-socjologicznego punktu widzenia, który uzupełniony jest przesłankami innych dyscyplin, prowadzących badania nad wizualizacją.

Nie chodzi więc tutaj o kwestie metodologiczne, choć z pewnością odgrywają one dla socjologii wiedzy wizualnej znaczącą rolę i są ściśle związane z przedstawionymi tutaj problemami. Zagadnienia metodologiczne są szczegółowo dyskutowane w innym tekście, gdzie szczególnie akcentowana jest analiza nagrań wideo (Knoblauch, Schnettler, Raab, 2006; Knoblauch, Schnettler, 2007; Schnettler, Knoblauch, 2008). Jej zaletą jest nie tylko wizualna dokumentacja tego, co wizualne, ale także możliwość dotarcia do analizy form przebiegów, czyli pragmatyki wizualnej *in actu*.

W artykule tym chodzi więc o zagadnienia definicyjne i teoretyczne. W drugiej części omówione zostaną najpierw niektóre z procesów leżących u podłoża zmiany kulturowej z naciskiem na rolę wizualizacji. W trzecim i czwartym paragrafie przedstawiona będzie perspektywa teorii socjologii wiedzy wizualnej, wyodrębniona następnie z tła naukowo-kulturowych dyskusji na temat obrazu. W piątej części zajmujemy się rolą wizualizacji w wytwarzaniu wiedzy, w szóstym rozdziale badamy wizualne rozpowszechnianie wiedzy na przykładzie stosowania instrumentów wizualizacyjnych oraz ewolucji od formy wykładu do prezentacji, zanim ostatecznie w części siódmej rozstrzygnięte zostaną nasuwające się w drodze do socjologii wiedzy wizualnej postulaty, stanowiące wyzwanie dla przyszłych badań naukowych na tym niezwykle dynamicznym i wciąż jeszcze niezagospodarowanym polu. Rozważania kończy próba sprecyzowania pojęcia wiedzy wizualnej.

2. Na rozdrożach 'społeczeństwa wiedzy' i wizualizacji

Chociaż jest kwestią sporną, jak dawno temu miała miejsce „rewolucja wizualna” czy w ogóle się wydarzyła albo czy może jeszcze się w niej znajdujemy, to trudno nie zauważyć, że wizualizacje zdobywają w naszej współczesnej kulturze coraz większe znaczenie. Uwidacznia się to nie tylko w mediach rozrywkowych, jak film, telewizja, książki obrazkowe czy czasopisma ilustrowane; przede wszystkim nowe, wspomagane komputerowo formy komunikacyjne wywołały prawdziwą powódź wizualizacyjną. Jak zauważył Hitzler, zdominowana poprzez media terażniejszość naznaczona jest rzeczywistym odwróceniem obserwacyjnych relacji odnośnie nadzoru i ekshibicji (Hitzler, 2007). Inaczej niż niegdyś w dyscyplinarnym Panoptikonie, obserwowani zachowują się tak, jakby zasługiwali na stałą uwagę. Hitzler stwierdza zatem korelację pomiędzy technicznie zaawansowanym nurtem burzliwych auto-obrazów (*auto-images*) a epidemiczną prawie skłonnością do przedstawiania samego siebie w formie „multimedialnego ekshibicjonizmu”.

Wszelkoniemnie stwierdzony i niezaprzeczalny „potok obrazów”, nie służy w żadnym wypadku tylko rozrywce lub zaspokojeniu wadliwych skłonności jednostek późno-nowoczesnych do reklamowania samego siebie. Przeciwnie, można zaobserwować, że centralne zadania społecznej produkcji wiedzy i jej dystrybucji w naszej kulturze przejmowane są stopniowo przez formy komunikacyjne, w których wizualizacje przestają odgrywać czysto ornamentacyjną rolę, lecz stają się rzeczywistym „nośnikiem treści” wiadomości. Jak pokazuje Reichertz (2007) na przykładzie modelu informacyjnej grafiki, zmienia się przez to nie tylko forma produkcji, ale również sposób przyswajania wiedzy, który wydaje się podlegać dużo silniejszej anarchii: „plądrujące spojrzenie” (*marauding look*), jak je określił, bierze, co mu się podoba^{vi}. Można by przypuszczać, że idzie to w parze z rozpadem społecznie uprawnionych zasobów wiedzy i zrównaniem wiedzy specjalistycznej z wiedzą ogólną oraz generalnym zdewaluowaniem wartości tajemnych form wiedzy, których masowa nieograniczona publikacja grozi zanikiem przywilejów dystynkcji i władzy ich byłych stróżów^{vii}.

Istnieją bardzo różne przypuszczenia odnośnie następstw kulturalnych. Postęp technologiczny w dziedzinie mass mediów spowodowany przez fotografię, film, komputer i sieć komputerową – jak się optymistycznie przypuszcza – wywołuje nie tylko zagęszczenie i koncentrację wiedzy, ale umożliwia też jej wszechstronną dostępność i stwarza przez to warunki do osiągnięcia następnego etapu procesu ewolucji ludzkości. Ostatecznie cały świat stanie się czymś w rodzaju „globalnego organizmu wiedzy” – to wyobrażenie, które w kontekście powszechnego postępu komunikacji masowej, przede wszystkim Internetu, doprowadziło w niektórych gałęziach filozofii mass mediów do powstania pojęcia cyber-utopii. Jak wykazał Krüger (2007), wyobrażenie takiej „Noosfery” jest częścią nadzwyczaj nowoczesnej *mitologii* mass mediów, uskrzydłonej głównie przez neoplatoniczne mistyczne koncepcje ewolucji Teilharda de Chardin, które zostały wprowadzone do teorii mediów poprzez wizję „globalnej wioski” Marshalla McLuhan’a, i skondensowane do pojęcia ogarniającej cały świat fuzji technologii z naturą, której wynikiem jest powstanie pewnego rodzaju wyższej „istoty kolektywnej”. Kontrastują z tym o wiele bardziej negatywne wyobrażenia sugerujące, że nowe, wspomagane komputerowo technologie komunikacyjne prowadzą całkiem przeciwnie, do silniejszej „fragmentacji” wiedzy (Rammert, 2006) i ograniczają jej dostępność tylko dla tych,

którzy dysponują niezbędnymi do tego technicznymi i gospodarczymi warunkami, przez co ostatecznie wywoływana jest zwiększająca się ciągle nierówność w dostępie do wiedzy („przepaść wiedzy”, ‘*knowledge gap*’ – Knoblauch, 2005: 264, 297 i nast.), „digitalna socjalna nierówność”, której pokonanie przedstawia co najmniej tak samo wielkie historyczne zadanie, jak „kwestia socjalna” dla wieku XIX.

Byłoby na pewno wskazane, by przyjrzeć się dokładniej przekształceniom zlokalizowanym u podnóża tej trudnej do obserwowania płaszczyzny powszechnego, a może nawet globalnego zwrotu kulturowego i ewolucyjnego. Podczas gdy jego kierunek jest kwestią bardzo sporną, nie można przeoczyć faktu, że *uznana* społecznie wiedza w szeregu sektorów socjalnych jest w coraz większym stopniu wytwarzana, zachowywana, przemieniana i dystrybuowana za pomocą wizualizacji. Ten proces przemian dotyczy bardzo wielu sfer społecznych. Na przykład w nauce i technologii używa się obecnie coraz częściej bazujących na obrazie procedur, nie tylko w celu prezentacji, lecz także w celu pomiarów, modelowania i produkcji. Formy wizualnego przekazywania wiedzy są już od dawna zakorzenione w systemie kształcenia i np. w nauce pisania i czytania (Flood, Heath, Lapp 1997) odgrywają coraz większą rolę, której spektrum i ważność znacznie się w ostatnich czasach poszerzyło, stając się dla odmiany, swoistą kulturową kompetencją w postaci umiejętności operowania obrazem, tak zwaną ‘*graphicacy*’ (Roth, Pozzer-Ardenghi, Han 2007). Również w wykształceniu medycznym w przekazywaniu wiedzy sięga się coraz częściej do wizualizacji. Jedno z badań etnograficznych dotyczące stosowania wielkich ekranów plazmowych w grupach adiunktów (Kerfoot, Masser, Hafler, 2005) wykazało, że ich użycie, mimo zakłócającego potencjału dla interakcyjnego przebiegu seminarium, oceniane jest ogólnie, zarówno przez studentów jak i nauczających, pozytywnie. Ulepszone instrumenty wizualizacji są w zrozumiałym sposób niezwykle użyteczne w nauczaniu anatomii, której obiekty same w sobie są obrazowymi prezentacjami. Ostatecznie to, że wizualizacje z powodu ich obfitości i fundamentalnej roli, stały się w ekonomii (wykresy, diagramy itp.) i w polityce nośnikiem i środkiem przekazu tak zwanej społecznie uprawnionej „wiedzy”, ilustruje rozpowszechniony przykład całkowitego przestawiania się całych koncernów na organizację ich komunikacji wewnętrznej i zewnętrznej oraz dokumentowania za pomocą uniwersalnego narzędzia, jakim jest PowerPoint (Yates & Orlikowski, 2007).

Formy wizualne obejmują także rozmaite konteksty interakcyjne i rodzaje działań, sięgając przykładowo od programów szkoleń pracowniczych w ramach przedsiębiorstwa, poprzez zarządzanie wiedzą i informacją, po bardzo opłacalny komercyjnie obszar mityngów, konferencji i kongresów. Ta „strukturalna proliferacja” nawiązuje z jednej strony do form symbolicznych. Tak na przykład „międzynarodowy symbol dostępu” (*International Symbol of Access*)^{viii} stał się globalnym emblematem identyfikacyjnym dla oznaczania niepełnosprawności oraz dostępu i zrobił od momentu jego wprowadzenia w latach siedemdziesiątych nadzwyczajną karierę. Co więcej fakt, iż symbol ten poddany został nowemu zdefiniowaniu znaczenia, ewoluując od znaku architektonicznej dostępności bez barier aż do samoświadomego i intencjonalnie zaadoptowanego emblematycznego symbolu marginalizowanej grupy społecznej w walce o społeczną inkluzję i wpływ polityczny (Ben-Moshe/Powell, 2007), wyraziście demonstrowało zdolność nośnika znaku do przeobrażania swego znaczenia. Strukturalna proliferacja globalnych form komunikacji wizualnej rozciąga się także na silnie performatywne kierunki, jak na przykład szeroko niegdyś stosowane prezentacje za pomocą folii i prezentacje

PowerPoint, które przyjęły się w społeczeństwie wiedzy jako rodzaj „praktyki pomostowej” (*bridging practice*), ponieważ służą one pokonywaniu transkulturowych i transdyscyplinarnych problemów w komunikowaniu wiedzy, dla którego rzekoma trywializacja i redundancja nabierają funkcjonalnego znaczenia (por. Schnettler, Knoblauch, 2007b).

3. Wizualizacja w perspektywie socjologii wiedzy

Co więc dokładnie charakteryzuje socjologię wiedzy wizualnej? Podejście to może, przynajmniej częściowo, czerpać z kwitnących ostatnimi czasy w naukach humanistycznych i społecznych debat nad wizualnością, jednak odróżnia się wyraźnie od ich przesłanek, ponieważ nie chodzi tutaj o wyjaśnienie fundamentalnych i ontologicznych zagadnień, jak na przykład kwestii tego, czym *jest* zasadniczo obraz czy jak zdefiniować jego „potencjał autentyczności” czy też jego „zdolność do przekazywania prawdy” (*truth value*). Bez wątplenia, takie przemyślenia są uprawnionym przedmiotem analiz filozofii wizualnych wyobrażeń, które próbują uzupełnić niezależną i oryginalną perspektywą badawczą, zakorzenioną w socjologii wiedzy. Podczas gdy na pierwszy rzut oka wydaje się, że socjologia wiedzy próbuje uniknąć kłopotliwych dyskusji o – istnieniu lub braku – „autentyczności” obrazów czy też debat nad bardziej szczegółową kwestią przekazywanej przez obrazy „*episteme*”, kieruje ona jednak swą uwagę przede wszystkim na procesy kulturowe i praktyki życia codziennego, oparte substancjalnie na „produktach” wizualnych, używanych do wytwarzania i przekazywania wiedzy. Legitymizacji i ważności tej wiedzy nie da się oszacować przy użyciu wyobcowanych kryteriów wiedzy naukowej, lecz są one przyjmowane w oparciu o pozyskaną refleksyjnie etno-teoretyczną zasadę: wiedza jest „tym wszystkim, co uznawane jest za wiedzę w społeczeństwie bez względu na jej ostateczną wartość czy też brak wartości”. Wiedza jest zatem *konstruktem społecznym* (Berger, Luckmann, 1969: 3).

Wiedza nie jest materialnie uchwytą rzeczą, lecz produktem sedimentacji doświadczenia, a zatem sprzężonym nieodłącznie z subiektywnym zasobem wiedzy. Niemniej jednak, formowanie subiektywnego zasobu wiedzy dokonuje się na fundamencie już istniejącego porządku społeczno-kulturowego, dlatego też w efekcie końcowym „subiektywne zasoby wiedzy tylko częściowo składają się z ‘niezależnych’ wyników doświadczeń i interpretacji, podczas gdy w znaczącej większości wywodzą się z elementów społecznego zasobu wiedzy” (Schütz, Luckmann, 1979: 314). Należy zatem rozpocząć od kompleksowego wzajemnego oddziaływania pomiędzy subiektywną konstytucją doświadczeń a społeczną konstrukcją wiedzy i rzeczywistości (Berger, Luckmann, 1969; 1983). Patrząc więc na „wiedzę” z tej konstruktywistycznej perspektywy jako na to, „co w społeczeństwie ma znaczenie ‘wiedzy’” (Berger, Luckmann, *ibidem*: 16), mamy w samym centrum rozważań procesy obiektywizowania subiektywnych znaczeń wyrażen i procesy instytucjonalizacji i legitymizacji ich interpretacji. Te pierwsze muszą być dokonane poprzez gruntowne badania komunikacyjnych procesów i symbolizacji, te ostatnie wymagają dokładnej rekonstrukcji instytucjonalnej konsolidacji i formowania się struktur społecznych, odpowiedzialnych za określenie czegoś „wiedzą”. Obok dokładnego zbadania obszarów produkcji wiedzy wizualnej i jej rozpowszechniania konieczny jest zatem szczegółowy opis i analiza wizualizacji jako form komunikacji.

Wiedza wizualna jest również konstruktem społecznym, co stwarza konieczność powołania do życia niezależnej gałęzi socjologii wiedzy wizualnej. Jej głównym zadaniem jest rekonstruowanie „wiedzy wizualnej” w jej społecznie egzystujących kontekstach praktycznego działania – w książkach obrazkowych, wizualnych prezentacjach, w korespondencyjnych kursach nauki zaocznej itp. Czy mamy w przypadku wiedzy wizualnej do czynienia z nowoczesną gałęzią, nowym „sposobem działania”, czy też z całkowicie nową formą wiedzy, możliwe będzie do stwierdzenia dopiero po serii dalszych starannych analiz empirycznych, poświęconych badaniu pojawiających się w społeczeństwie fenomenów wizualnego wytwarzania wiedzy, jej rozprzestrzeniania i określających ich formy, strukturę i następstwa społeczne.

Zadania rozwijającej się socjologii wiedzy wizualnej muszą jeszcze zostać dokładniej określone. Ich postulaty (por. rozdział 7) sytuują się jednak na szerokim horyzoncie radykalnych zmian społecznych, które wymagają krótkiej rekapitulacji. Budują one wspólne tło dla socjologii wiedzy i kulturowo-naukowych badań wizualizacji, przy czym te ostatnie wykazują silną tendencję w kierunku stworzenia szczególnej niezależnej dyscypliny, którą można by nazwać ‘nauką o obrazie’ (*image science*, *Bildwissenschaft*). W ten sposób powstają w naukach o kulturze przesłanki do stworzenia niezależnej nauki obrazu, które czynią strukturujące działanie obrazów głównym zagadnieniem i zmierzają przez to do rozwoju analogicznej do ogólnego językoznawstwa „nauki o obrazie”, której ustanowienie nie zostało jednak jeszcze w pełni dokonane. Podczas gdy przykładowo „antropologia obrazu” Belting’a (Belting, 2001) popiera perspektywę interdyscyplinarną, bardzo sporną kwestią pozostaje rzekoma nadrzędna pozycja historii sztuki jako paradygmatycznej gałęzi wiodącej dla „nauki obrazu” (Bredekamp, 2003).

4. ‘Rewolucja wizualna’ jako przewyżczenie logocentryzmu zachodniej kultury?

Diagnoza wizualności opiera się na centralnym wyobrażeniu, że nowoczesna kultura manifestuje się coraz bardziej „w tym i przez to, co wizualne”, i że „obrazy są w sposób rozproszony wszechobecne” (Bohem, 1994: 11). W ten sposób dominujące dotychczas w kulturze „nastawienie na pismo” (*Schriftlichkeit*) zostało zastąpione przez nową supremację komunikacji wizualnej. Odzwierciedla to rozpowszechnioną szeroko w społeczeństwie tendencję, według której wizualizacje w sposób decydujący promowane przez odpowiednie technologie komputerowe wywołują prawdziwą „drugą rewolucję komputerową” (Friedhoff, Benzon, 1991: 11), wyzwalając przesunięcie od słowa do obrazu, które nawet euforycznie czyni się niekiedy odpowiedzialnym za „rewolucję obrazów” (Flusser, 1996).

Pojęcie „wizualnej rewolucji” wyraża rosnącą wizualność (*Bildlichkeit*), będącą przyczyną głębokich zmian we współczesnej kulturze i mającą tak głęboki wpływ na zdobywanie i rozpowszechnianie wiedzy jak niegdyś przejście od przekazów ustnych do słowa pisanego (*Schriftlichkeit*). Gdyż tak jak wszystkie formy wiedzy również wizualna produkcja i dystrybucja wiedzy podlega interaktywnym, sytuacyjnym i kulturalnym uwarunkowaniom kontekstualnym (Knoblauch, 1995). Media, poprzez które przekazywana i gromadzona jest wiedza, odgrywają przy tym rolę wiodącą (Knoblauch, 2005: 325). Podczas gdy komunikacja ustna ma charakter addytywny,

powtarzalny, unifikujący i konkretny, komunikacja pisemna jest linearna, logicznie klasyfikująca i umożliwiająca abstrakcję. Z rozwojem nowych elektronicznych mediów, komunikacja zostaje ponownie oderwana od abstrakcyjnego systemu znaków. Ponieważ wraz z rosnącą wizualizacją dochodzi do przesunięcia od słowa do obrazu, od tego, co zdaniowe do tego, co ikoniczne, dramatycznie zmienia się struktura wiedzy, wywołując swego rodzaju „wtórną sensualizację” (*secondary sensualisation*, Knoblauch, 2005: 331). Wizualność (*Bildlichkeit*) wspiera zatem powrót form komunikatywnych do konkrekcji (*concretion*) i holizmu.

Podczas gdy pismo nadaje się przede wszystkim do analitycznego rozbioru i reprezentowania przebiegów zdarzeń i interakcji, wizualność jest raczej integrująca i statyczna. W przeciwieństwie do tekstu, przy użyciu obrazów możliwa jest *symultaniczna* reprezentacja najbardziej kompleksowych zjawisk, pojawiających się w jednym momencie, która nie rozwija się sukcesywnie czy po kolei, jak w linearnej argumentacji tekstowej. Środki ikoniczne podlegają innym prawom strukturacji i wyrażania i ustanawiają inne zależności pomiędzy ich składnikami niż teksty. Obrazów nie da się ostatecznie zwerbalizować w ten sam sposób, co pismo, a możliwości translacji wizualnych reprezentacji wydają się w porównaniu z tekstami, jeśli nie ograniczone, to, co najmniej podlegające innym regułom. „Ekspandujące światy obrazów”, jak się przypuszcza, nie wywołają same w sobie zasadniczej transformacji kulturowej. Często napotykaną kontynuacją tych rozważań jest pogląd, według którego wizualizacje spowodowały głęboką zmianę w formie produkcji wiedzy, w toku której logocentryzm piśmiennej kultury zachodniej dawno już został obwarowany, jeśli nawet nie przerośnięty, flankami nowej kultury obrazu.

Analogicznie do określanego jako „przełom lingwistyczny” zwrotu ku językowi, w filozofii XX wieku wyłoniły się pojęcia takie jak „obrazkowy” (*pictorial*) „ikoniczny” (*iconic*) czy też „przełom wizualny” (*visual turn*) dla wyrażenia tej epokowej zmiany kulturowej (Maar, Burda, 2004; Schulz, 2005). Argumentuje się, że kosmologia i koncepcje rzeczywistości podlegają współcześnie dramatycznej przemianie, wywołanej przede wszystkim przez nowe media. Pojmowanie rzeczywistości poprzez język, zostaje stopniowo zastąpione przez wnioskowanie na podstawie obrazów. Zwrot ikoniczny kwestionuje elementarne założenie o dominacji pisma jako zasadniczego środka epistemologicznego.

Chodzi tu jednak o dwie rozwijane niezależnie od siebie koncepcje: o pojęcie „zwrotu obrazowego” (*pictorial turn*) pochodzącą od amerykańskiego profesora literatury i historii sztuki W. J. T. Mitchell’a (1997 [1992]), który w oparciu o „Ikonologię” Panofsky’ego (1978) próbuje zrehabilitować rozumowanie o obrazach i poprzez obrazy. Nawiązując do „Visual Studies” i do „Radical Art History” (Bryson, 2001; por. Schulz, 2005: 50 i następne, 85 i następne) postuluje on, by badać obrazy w ich społeczno-kulturalnych kontekstach (Mitchell, 1997: 18 i następna), czyli uwzględniać systematycznie w interpretacji ich znaczeń i funkcji ich „naturalne środowisko” (Mitchell, 1986). Proklamowany z kolei przez niemieckiego historyka sztuki Gottfrieda Boehm’a „przełom ikoniczny” (*icon turn*) (1994b: 13) postuluje natomiast bardziej ekskluzywną koncepcję obrazu. Ogniskuje on uwagę przede wszystkim na ogólnym, fenomenologicznym i antropologicznym definiowaniu koncepcji obrazu wykraczającym poza wpływy społeczne i kulturowe, a przez to zwraca się przede wszystkim do zagadnień epistemologicznych i filozoficznych. Wykraczając poza problematykę interpretacji obrazów w nauce o sztukach (*Science*

of Arts) chodzi więc o wyjaśnienie istoty „filozofii obrazu”. Podejście to podziela diagnozę „zwrotu obrazowego” (*pictorial turn*) dotyczącą wzrastającej ważności form wizualnych dla współczesnej kultury i rozszerzających się światów obrazów. Jednak jego szczególne zainteresowanie nie jest skierowane w stronę historycznych rekonstrukcji, ale raczej w stronę zagadnień fundamentalnych jak to, czym w istocie jest obraz (Bohem, 2006), jak mogą być adekwatnie określone sposoby jego oddziaływania i w jakim sensie różni się on od innych form ludzkiej ekspresji.

Podejście to było niejednokrotnie krytykowane jako kontynuacja idei „auratyzacji” dzieła sztuki (Sauerländer, 2004: 408). Bardziej problematyczna z punktu widzenia naukowo-socjologicznego jest jednak tendencja do dekontekstualizacji wizualnych form wyrazu oraz do segregacji obrazów na ‘słabe’ – jak np. ‘obrazy użytkowe’ w reklamie, mediach czy nauce – i ‘mocne’ (*‘weak’ against ‘strong’ images*, Bohem, 1994: 35). To rozróżnienie jest dyskusyjne przede wszystkim dlatego, że obecnie większość wizualizacji, odgrywających centralną rolę dla struktury wiedzy i jej rozpowszechniania, składa się właśnie z tych mało cenionych obrazów funkcjonalnych (*images-in-use*).

5. Praktyka wizualizacji w produkcji wiedzy

Skierujmy teraz naszą uwagę na konkretne badania nad rolą wizualizacji w bieżącej produkcji wiedzy. Wnikają one stopniowo w praktykę rosnącej liczby dyscyplin:

(a) W tradycyjnie wizualnie zorientowanych naukach, takich jak archeologia, historia sztuki, filozofia, etnologia, teologia, medioznawstwo czy filmoznawstwo, ważne są przede wszystkim estetyczne, etyczne i rytualne aspekty wizualizacji, które traktuje się jako obiekty interpretacji lub jako środki wyrazu dla rezultatów stwarzanej przez nie wiedzy. Środki wizualne stosowane są w ten sposób celowo w praktyce badawczej antropologii, etnologii i folkloru już od połowy XIX wieku i zasilają ostatecznie niezależny projekt *wizualnej antropologii* (*Visual Anthropology*), jako pracy terenowej opartej na mediach (Collier, 1967; Mead, 1975). Chociaż można znaleźć wczesne przykłady zastosowania obrazowo-technicznych środków zapisu w socjologii akademickiej już między 1903–1915 rokiem (por. Soeffner, 2006), to *»socjologia wizualna«* (*Visual Sociology*) wyłoniła się dopiero w latach 70. (Schändlinger, 1998; de Miguel, Pinto, 2002). Pomimo długotrwałych wysiłków poszerzenia pola socjologii wizualnej, jej znaczenie zostało pomniejszane przez niezwykle popularny od końca lat 80. projekt *Cultural Studies*. Wywodzące się z krajów anglo-amerykańskich *Cultural Studies* zmierzają z „postdyscyplinarnymi” projektami takimi jak: *Kultura wizualna* (*Visual Culture* – Bryson, Moxey, Holly 1991; Walter, Chaplin, 1997; Evans, Hall 1999; Mirzoeff, 1999) czy *Studia wizualne* (*Visual Studies* – Schulz, 2005: 85-91) do ukonstytuowania „nowatorskiej nauki kultury obrazu” (Holert, 2000: 21), która główne impulsy krytyczne przejmuje z teorii krytycznej (*Critical Theory*), krytyki mediów (*Media Criticism*) i krytycznej analizy dyskursu i przenosi je z tekstów na obrazowe formy wyrazu. Nauka zwraca się ostatnio bardziej w kierunku centralnego znaczenia wizualnych form wyrazu dla konstytucji wiedzy i konstruowania rzeczywistości a obrazy odkrywane są na nowo jako temat i przedmiot nauk społecznych (Heßler, 2005).

(b) Jako instrumenty poznania wizualizacje zdobywają rosnące znaczenie w coraz szerszym zakresie nauk humanistycznych, przyrodniczych oraz technicznych. Są one przedmiotem psychologii, nauk kognitywnych i neuronauki (zob. Sachs-Hombach, 2005). Przecinanie się medycyny, psychologii i informatyki powołuje do życia zupełnie nowe dyscypliny, których głównym przedmiotem i najważniejszym instrumentem poznania są wizualizacje, jak np. komputerowa wizualistyka (*computational visualistics*) lub wizualna neuroinformatyka (*visual neuroinformatics*). Ostatecznie powstały też dalsze dyscypliny w naukach przyrodniczych i inżynierskich, których tematem centralnym i instrumentem poznania są wizualizacje, obejmujące: cyfrową obróbkę obrazu, grafikę komputerową i wizualizację informacji (*information visualisation*). Poza tymi specjalizacjami wizualizacje awansowały w międzyczasie wśród ogółu nauk przyrodniczych, inżynierskich i ekonomicznych do pozycji niezbędnego narzędzia produkcji i dystrybucji wiedzy (por. Schubert, Schmidt, 2008). Z jednej strony, odnosi się to do kontekstów odkryć naukowych, w których wykorzystywane są procedury wizualizujące. Tą rolą obrazów technicznych jako środków produkcji wiedzy zajmują się obszernie studia naukowe i techniczne (Amann, Knorr Cetina, 1988). Stwierdzają one już od dawna, że obrazy stały się oczywistymi narzędziami poznania i komunikacji naukowej (Heßler 2005: 273 i nast.; Jones, Galison 1998) i że ich status jako reprezentacji i przedmiotu poznania (*epistemic objects*, Rheinberger, 2001) pozwala na zrozumienie konstrukcji naukowej obiektywności. Studia te dowodzą, że wizualna logika pełni kluczową rolę dla konstytucji wiedzy naukowej. "Wizualne dyskursy"^x (Knorr Cetina, 2001) pomagają organizować nowe obszary wiedzy i służą jako podstawa do tworzenia nowatorskich teorii. Wizualne dyskursy są integralną częścią określonych "kultur epistemicznych" (Knorr Cetina, 1999), które z konstruktywistycznego punktu widzenia decydują o rozbudowie (uprawomocnionej) wiedzy. Jak wykazuje Burri (2001) w przypadku opartych na obrazach procedur medycyny, wizualizacje techniczne wyraźnie pociągają za sobą elementy konstruktywistyczne. Przykładowo standardy kolorowania obrazów rezonansu magnetycznego podlegają w pierwszym rzędzie nie obiektywnym regułom reprezentacji czy też wymogom technicznym, lecz kulturowo uwzorowanemu (*pre-patterned*) przypisywaniu znaczeń.^x Ten "kulturowy wymiar w standaryzowaniu wizualnych reprezentacji" (Burri, ibidem: 282) jest często mylony z normami technicznymi lub postępem, ale głównie polega na, faktycznie nieobligatoryjnym, narzucaniu kulturowych konwencji widzenia.

6. Prezentacja i formy wizualne rozpowszechniania wiedzy.

Z drugiej strony, wizualizacje używane są w coraz większym stopniu w kontekście akademickim i poza-akademickim (*extra-academic*) – w celu *rozprzestrzeniania* i *prezentacji* wiedzy. Kluczową rolę odgrywają przy tym wykłady. Wizualizacje pełnią w wykładach często funkcję retoryczną i służą przeforsowywaniu i umocnieniu nowych zasobów wiedzy. Znane są w historii nauki liczne tego przykłady. Wizualizacje używane były już od dawna w nauce jako instrumenty demonstracyjne i perswazyjne. Wykład, zwłaszcza w XIX wieku, służył nie tylko zwykłemu przekazywaniu zasobów wiedzy kanonicznej w ramach odczytu, ale raczej unaocznieniu samego procesu poznania naukowego *in actu* (Peters, 2007a). Relacja pomiędzy argumentowaniem a prezentowaniem z historycznego punktu widzenia przechodziła różne etapy w zmieniającym się obszarze wykładania (Peters, 2007b:

