

Ryszard Różanowski

Niejedno słowo o obrazowaniu

Nowa Krytyka 32, 203-211

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ryszard Różanowski
Uniwersytet Wrocławski

Niejedno słowo o obrazowaniu

Roman Konik, *Między przedmiotem a przedstawieniem. Filozoficzna analiza sposobów obrazowania w oparciu o malarstwo, fotografię i obrazy syntetyczne*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2013, 427 s.

Gottfried Boehm, niewątpliwy promotor współczesnej „hermeneutyki obrazów” i najbardziej znaczący przedstawiciel niemieckiej nauki o obrazie (*Bildwissenschaft*), podkreślił na wykładzie wygłoszonym w kwietniu 2004 roku w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, że kwestii obrazów nie da się rozstrzygnąć za pomocą pochopnych diagnoz i recept. „Obrazy posiadają – tak brzmiała jego teza – własną, tylko im przynależną logikę” rozumianą jako „trwałe wytwarzanie sensu za pomocą środków *stricte* obrazowych”¹. Poszukując tej „niepredykatywnej” (jak ją określił) logiki, konstatował: „Wszelkie konieczne językowe ekfrazy, dyskursy, ikonologie lub interpretacje dołączają się właśnie do owego niepredykatywnego sensu, którego nie poprzedza żaden Logos. Obrazy nie reprezentują zamkniętego królestwa. Ich kultura żyje jednak o tyle, o ile utwierdza immanentną im obcość, ich skupione milczenie, ich oglądową pełnię i gęstość w stosunku do nieustającego mamrotania dyskursów, hałasu debat i ataku predykatów. Po drugiej stronie języka istnieją nieprzeczu-

¹ G. Boehm, *Po drugiej stronie języka? Uwagi na temat logiki obrazów*, tłum. D. Kołacka, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Questiones”*, red. M. Bryl, P. Juszkiwicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009, s. 929.

wane kulturowe przestrzenie wizualności [...], którym niczego nie brakuje. Po drugiej stronie języka rozpościerają się ogromne przestrzenie sensu. Ulepszanie lub usprawiedliwianie przez słowo nie jest w ich przypadku konieczne, albowiem Logos nie jest tylko orzekaniem, werbalnością, tzn. językiem. Jego pole jest dużo większe”².

Roman Konik w obszernej, liczącej 427 stron książce *Między przedmiotem a przedstawieniem* odważnie wkracza w owe „kulturowe przestrzenie wizualności”, uznając najwidoczniej, że czegoś im jednak brakuje. Ostrożnie omija rafa licznych, zawsze gotowych do problematycznych usług „mamroczących dyskursów”, dostrzega konieczność słownego usprawiedliwienia obrazów, ich „całościowej interpretacji”, którą pojmuje przede wszystkim jako „analizę filozoficzną”. W badaniach rozparcelowywanych pomiędzy różne dyscypliny akademickie, skądinąd zasłużone w myślowej pogoni za obrazami, ulegają – jak uważa – zmarginalizowaniu bądź w ogóle znikają fundamentalne pytania o ich istotę. „Dotarcie – pisze – do owej istoty obrazu i próba odpowiedzi na pytania pierwsze, dotyczące jego natury, genezy i form wypowiedzi, wydaje się leżeć [...] w kompetencji filozofii”³. Podejmując właśnie jako filozof kwestię obrazów nadzwyczaj aktualną wobec „rewolucji w dziedzinie obrazu” i trwającej od wynalezienia fotografii oraz technik masowej reprodukcji „obrazowej ofensywy” sytuuje się w samym centrum „zwrotu ikonicznego” w humanistyce współczesnej i ekspansywnie się rozwijających studiów nad kulturą wizualną. Stąd niezaprzeczalne walory książki rozszerzającej i wzbogacającej rozmaite ich konteksty, choć – jak wynika z autorskiej deklaracji oraz z przeprowadzanych analiz – najważniejszym z nich pozostaje kontekst estetyczny, o ile tylko umiejętnie zostanie połączony z dociekaniem epistemologicznymi.

Estetykę pojmuje Konik – zgodnie z jej pierwotną Baumgartenowską ideą – jako naukę o poznaniu zmysłowym. Bliska jest mu koncepcja protoestetyki w perspektywie zarysowanej przez Wolfganga Welscha oraz świadomość, że komponenty estetyczne mają fundamentalne znaczenie dla całości ludzkiego poznawania i dla całej ludzkiej rzeczywistości. „Ten powrót do estetyki – podkreśla – która bada artefakty poprzez pryzmat postrzeżeń zmysłowych, wydaje się konieczny szczególnie w przypadku, gdy analizie chcemy poddać obraz z całą jego złożonością strukturalną. Oprócz naturalnej potrzeby uporządkowania zagadnień

² Ibidem, s. 942.

³ R. Konik, *Między przedmiotem a przedstawieniem. Filozoficzna analiza sposobów obrazowania w oparciu o malarstwo, fotografię i obrazy syntetyczne*, Wrocław 2013, s. 8, 12.

związanych z obrazowaniem powrót do estetyki rozumianej jako badanie najbardziej elementarnych procesów poznawczych zdopingowany jest gwałtownym rozwojem technik obrazowania zapoczątkowanym wynalazkiem fotografii, a następnie mocno zintensyfikowanym wskutek komputerowej rewolucji graficznej. Pojawienie się nowych form obrazowych nie tylko dokonało rekonfiguracji w obrębie sztuk wizualnych, ale zmieniło również stosunek człowieka do obrazu⁷⁴. Wymiar epistemologiczny uzupełnia Konik problematyką nowomediálną, którą od dawna się interesuje i rozpatruje na tle kultury masowej.

Warto zauważyć, że wcześniejsza w dorobku autora praca *Eco-logia kultury masowej. Przewodnik po kulturze popularnej według estetyki Umberta Eco* (Wrocław 2003) była pierwszym w Polsce (i jak dotąd jedynym) monograficznym opracowaniem myśli włoskiego teoretyka (czytelnikowi polskiemu znane były wcześniej jedynie dwa przekłady książek autorstwa Petera Bondanelliego oraz Daniela Salvatore Schiffera). Wzmoczone zainteresowanie twórczością Eco po ukazaniu się w 1987 roku tłumaczenia jego pierwszej powieści *Imię róży* i będący następstwem tego zainteresowania boom wydawniczy w latach dziewięćdziesiątych pozwoliły zatrzeć dość smętny obraz autora znanego wcześniej jedynie dzięki *Pejzażowi semiotycznemu* oraz *Dzieliu otwartemu*, nie zaowocowały jednak pracami istotnie wzbogacającymi jego wizerunek intelektualny. Książka Konika zasługiwała w tej sytuacji na szczególne uznanie nie tylko dlatego, że z powodzeniem udało mu się przybliżyć polskiemu czytelnikowi wiele nieznanych tekstów Eco, w tym tak znaczące w dorobku pisarza, wciąż inspirowane i wywołujące dyskusje dzieło, jak *Apocalittici e integrati* z 1964 roku, w Polsce udostępnione z prawie półwiecznym opóźnieniem dopiero w 2010 roku, ale także w związku z tym, że – podejmując problem kultury masowej – ujawniał jej złożoną wewnętrzną strukturę, jej funkcje, formy reprezentacji, techniki, rodzaje symbolizacji, trafnie, ze znanstwem i wynikającą z niego swobodą charakteryzował jej poszczególne cechy kategorialne. Określenie „apokaliptycy i dostosowani” stało się, jak podkreślał sam Eco, utartym, będącym w ciągłym użyciu zwrotem. Pełni ono ważną heurystyczną rolę również w rozważaniach Konika. Szkoda, że deklarując w zakończeniu książki, iż jest ona jedynie wstępem do dalszych badań nad kulturą masową, nie rozwinął ich szerzej w swej późniejszej pracy.

Podejmując fundamentalną kwestię estetyki jako nauki filozoficznej, Konik odnosi się do sporu o jej przedmiot oraz kontrowersyjnej zgody teoretyków, że fundamentem estetyki jest sztuka. Zgoda ta nie jest powszechna, a i sama

⁷⁴ Ibidem, s. 16–17.

sztuka stała się, zwłaszcza po doświadczeniach dwudziestowiecznej awangardy, problematyczna. Już w latach sześćdziesiątych Theodor W. Adorno przekonywał, że „estetyka nie może nadal wychodzić od faktu sztuki, tak jak niegdyś Kantowska teoria poznania wychodziła od matematycznego przyrodoznawstwa”⁵. Welsch zwracał później uwagę na istotne zawężenie, jeśli nie zafałszowanie, pola znaczeniowego pojęcia „estetyka” dominujące w minionych dwóch stuleciach. „Dyscyplina o nazwie «estetyka» – pisał – tradycyjnie zajmowała się nie tyle doznawaniem i postrzeganiem, ile przede wszystkim sztuką – koncentrując się przy tym bardziej na pojęciowych, niż na zmysłowych, aspektach sztuki. Czynią tak jeszcze przedstawiciele głównego nurtu współczesnej estetyki. Dyscyplina akademicka «estetyka» stara się ograniczać zakres swych zainteresowań do artyzmu – jakkolwiek niepewne w tym przejściowym okresie stało się pojęcie samej sztuki”⁶. Welsch wskazywał wyjątki od tej dominującej tendencji, na przykład Baumgartena, wspominał o nurtach opozycyjnych sięgających od Schillera po Marcusego, czy od Kierkegaarda i Nietzschego po Deweya. Konik opowiada się ostatecznie za estetyką rozumianą jako nauka o zmysłowym spostrzeganiu, swe rozważania wpisuje w zyskujący współcześnie prawo obywatelstwa „nurt rewitalizacji estetyki jako nauki o zmysłowości”⁷, a więc w teorię *aisthesis*. Wzmacnia swoje stanowisko, rozważając technologie produkcji obrazów w subtelnej zgodzie z postulowaną przez Welscha (w kontekście nowych mediów także przez Norberta Bolza) pełną ambiwalencji koncepcją estetyki jako „nauki pierwszej”. Także Welsch, mówiąc o „estetyzacji epistemologicznej” jako dziedzictwie i przewodniej instancji nowoczesności, pisał: „Wyobrażam sobie estetykę jako pole badawcze, które obejmie wszelkie zagadnienia dotyczące *aisthesis* – z wkładem filozofii, socjologii, psychologii, antropologii, neurologii itd. włącznie. *Aisthesis* musi stanowić ramy dyscypliny: sztuka musi być jednym z jej tematów – tylko jednym”⁸.

Punktem wyjścia rozważań autora *Między przedmiotem a przedstawieniem* jest wszakże kategoria obrazu w sztuce. Konik wydaje się w tym miejscu niekonsekwentny – po części ulega presji konserwatywnej historii sztuki bezpardonowo zawłaszczającej do niedawna kwestię obrazów, po części zaś nie bierze pod

⁵ Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 617.

⁶ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Gucałska, Kraków 2005, s. 114.

⁷ R. Konik, op.cit., s. 16.

⁸ W. Welsch, op.cit., s. 144.

uwagę faktu, że obecna historia sztuki, zbieżna ze studiami kultury wizualnej, z powodzeniem włącza w obręb swoich zainteresowań wszelkie artefakty wizualne. Pytanie o obraz powinno być zatem pytaniem o wielość obrazów, musi prowadzić do pytania kolejnego, postawionego już przez Boehma: „Co wspólnego posiadają one, co dałoby się w każdym przypadku uogólnić? Jakie dyscypliny naukowe graniczą z fenomenem obrazu? Czy są dyscypliny, które z nim nie graniczą?”⁹. W swej filozoficznej analizie obrazu Konik rezygnuje z podejścia interdyscyplinarnego na rzecz syntezy czysto estetycznej. Interesują go trzy typy artefaktów – malarski, fotograficzny i syntetyczny (tak nazywa obrazy powstające przy użyciu zaawansowanej grafiki komputerowej). Te trzy typy obrazów poddaje teoretycznemu badaniu, skupiając się na technikach obrazowania i relacjach łączących przedstawienie z tym, co przedstawiane, oraz z podmiotem. Dzięki narracji podążającej kolejno za owymi typami udało mu się ujawnić dynamikę procesu przemian technik przedstawieniowych, a jednocześnie wykazać, że analizowane sposoby obrazowania łączy wspólny cel polegający na dążeniu do scalenia w jeden konstrukt wizualny tego, co dostrzeżone w świecie fenomenalnym, z tym, co wydobyte ze struktur wyobrażeniowych czy – inaczej rzecz wyrażając – reprezentacji z symulacją. „Jakkolwiek – stwierdza – wszystkie omawiane sposoby obrazowania posiadają odrębny język wypowiedzi wizualnej, to posiadają wspólną aspirację, wspólny *locus*, w którym spotyka się obraz malarski, fotografia i infografika, jest to miejsce, które można określić mianem ukazania się światów wyobrażonych”¹⁰.

W tym miejscu autor książki spotyka się z Boehmem, którego z niezrozumiałych powodów w pracy swojej pomija, a który wskazywał, że „każdy obraz czerpie swoją moc określania z miłostnego związku z tym, co nieokreślone. Nie potrafimy niczego innego, jak tylko obserwować to, co przedstawione ze względu na jego – uprzednio ustrukturyzowany – horyzont, ze względu na jego kontekst. Przynależy on jednak zasadniczo innej klasie kategorii. Zatem to wizualna kontaminacja obu tych różnorodnych rzeczywistości daje impuls do tego, że materialny stan rzeczy jawi się jako obraz i że powstaje nadwyżka tego, co wyobrażeniowe”¹¹. Konstatacja tej zbieżności musi oznaczać brak zgody z przekonaniem

⁹ G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, [w:] *Was ist ein Bild*, red. G. Boehm, München 1994, s. 7; cyt. za: A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonycznym we współczesnej humanistyce*, „Dyskurs”, *Zeszyty Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu* 2006, nr 4, s. 158.

¹⁰ R. Konik, op.cit., s. 385.

¹¹ G. Boehm, *Po drugiej stronie...*, s. 940.

Konika, że brakuje prac syntetyczno-porównawczych omawiających tendencje rozwojowe i aspiracje obrazu wynikające z przyjętych technik przedstawiania. Przeczą temu przekłady w wydawanym w Poznaniu piśmie „Artium Quaestiones” oraz przekłady i artykuły poświęcone obrazom zamieszczone w warszawskiej „Sztuce i Filozofii”, wśród rodzimych opracowań zaś książka Iwony Lorenc *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia* (Warszawa 2001) albo praca Marianny Michałowskiej *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii* (Kraków 2004).

W rozdziale pierwszym, najobszerniejszym i mającym charakter wprowadzenia do rozważań o naturze obrazu, Konik poddaje analizie wybrane aspekty obrazu: fenomenologiczny (obraz jako zjawisko, czysta forma dana naoczności), psychologiczny (obraz jako rezultat postrzegania składających się na nie rozmaitych czynności – selekcji, abstrahowania, porównywania – które łączą to, co postrzegane, z zawartą w pamięci ikonicznej wiedzą o konkretnej formie postrzeżenia umożliwiającą na przykład widzenie kilku kresek jako postaci), epistemologiczny (obraz jako reprezentacja, iluzja i medium) oraz uznany za najważniejszy aspekt estetyczny trafnie powiązany z nadawaniem sensu przedstawieniom. Kwestią pierwszorzędnej wagi jest dlań sposób, w jaki dokonuje się synteza poznania intelektualnego ze specyficzną formą rzeczy, jaką jest obraz. Warto zauważyć, że nawet dzieła znane pod nazwą *ready-mades*, nawet dzieła minimal artu, które starają się wyzbyć wszelkiej przedstawieniowości, proponując w zamian prawdziwą obecność rzeczy, otwierają przestrzeń imaginacyjną, coś ukazują, jakiś realizowany w widzeniu sens, który w tych właśnie dziełach uwalnia się od dominującej w sztuce od czasów Platona i Arystotelesa zasady *mimesis*. Konik pozostaje jednak w sferze analogii między rzeczą a jej przedstawieniem doskonalonej w miarę rozwoju środków technicznych wspomagających proces obrazowania. Dlatego też, definiując na koniec w dziewiętnastu punktach obraz, wyłącza ze swej analizy malarstwo abstrakcyjne, choć w odniesieniu do dzieł Jacksona Pollocka nadal używa określenia „obrazy”. Wydaje się, że zbyt wąsko pojmuje ów „wspólny locus” wyobrażeniowy, który jednoczy malarstwo, fotografię oraz obrazy syntetyczne. Zbyt wąsko – to znaczy, pozostając w ryzach poplatońskich schematów myślenia o przedstawieniu jako czymś zależnym od przedstawianego (także wtedy, gdy mamy do czynienia z tym, co nazywa „mimetyzmem formalnym”). Bardziej przekonujące są stanowiska Lorenc i Michałowskiej traktujących przedstawienia jako autonomiczne, rządzące się swoimi prawami twory lub „teksty” kultury, w których człowiek nie bez pewnej przyjem-

ności odnajduje sam siebie, czy też projekt antropologii obrazu Hansa Beltinga, ponieważ traktuje o ludziach, którzy żyją z obrazami i w obrazach, jak również je produkują. Dopiero w ich kontekście właściwego znaczenia nabierają stwierdzenia Konika, że obraz jest „gestem artysty starającego się oddać swe wyobrażenie i komentarz o świecie”, że „potrafi wzbogacić egzystencjalnie, poznawczo i duchowo”, że wytwarzanie obrazów „daje namiastkę uczestniczenia w innym świecie”, „stanowi rezerwuar pragnień”, „inspiruje”, „zatrzymuje czas” i „oszukuje przemijanie”, że „znaczenie obrazu dla człowieka jest niepodważalne”, że – wreszcie – obraz zawsze „coś przywołuje”, zaświadczać obecność ludzi, przedmiotów i zdarzeń¹². W podobnym trybie wypowiada się Belting o obrazowym uobecnianiu. Można zrozumieć wstrzeźliwość Konika w powoływaniu się na autora eseju *Obraz i śmierć*. Perspektywa antropologiczna analizująca praktyki obrazowe w ich cielesnych i kulturowych kontekstach wyraźnie się odróżnia od technologicznie zorientowanej refleksji nad obrazem i jego mediami, a w takiej właśnie refleksji w dużej mierze sytuują się jego dociekania. Może warto było jednak rozważyć nieco inną konstrukcję pierwszego rozdziału i uwzględnić obok aspektu fenomenologicznego, psychologicznego, epistemologicznego i estetycznego także aspekt antropologiczny (nie mówiąc już o zmarginalizowanym aspekcie ontologicznym).

Kolejne rozdziały monografii poświęcone trzem typom obrazów świadczą nie tylko o rozległej erudycji i kompetencji Konika, ale ujawniają też walory jego warsztatu naukowego. Wybór malarstwa, fotografii i obrazów syntetycznych jako osi porządkującej poddany analizie materiał myślowy został starannie przemyślany, choć przez samego autora określony jako arbitralny. Zaowocował przejrzystą, konsekwentnie budowaną od podstaw i szczęśliwie dopracowaną w szczegółach konstrukcją. Odzwierciedla ona kluczowe momenty ewolucji technik przedstawieniowych. Pokazując to, co je łączy, Konik precyzyjnie odsłania również specyfikę poszczególnych form obrazowania – odmienne związki przedstawięń z tym, co przedstawiane, różne strategie budowania treści obrazu, inne sposoby reprezentacji oraz odrębne formy operowania iluzją. Warto odnotować, że w części poświęconej malarstwu, a konkretnie twórczości florenckiego *quattrocenta* oraz towarzyszącej jej refleksji teoretycznej wspomagającym się wzajemnie w procesie intelektualizacji sztuki, znalazło się miejsce dla rozważenia renesansowej idei reprezentacji, perspektywy jako nowej, naukowej, rewolucyjnej techniki obrazowania neutralizującej w pewnym stopniu ważność przedmiotu

¹² Por. R. Konik, op.cit., s. 392, 385.

przedstawienia (im większa iluzja, im wierniejsze przedstawienie, tym większy – paradoksalnie – udział w akcie twórczym pierwiastka spekulatywnego), kategorii natury w związku z postulatem *imitatio naturae*, również wymagającym wiedzy wykraczającej poza czystą obserwację, kategorii wyobraźni, *disegno* jako rozrysowywanej na warianty wizualnej konceptualizacji wyobrażenia i jednocześnie swoistego archiwum, w którym przechowywane są wyglądy, drobiazgowo analizowanych technik obrazowania opisanych przez Leona Battistę Albertiego w *Traktacie o malarstwie* („okno Albertiego” jako metafora widzialnego świata uwypukla rolę uwarunkowań podmiotowych w twórczości), zagadnienia światła w renesansowej teorii obrazu, wreszcie – ustosunkowania się do znanej rozprawy Erwina Panofsky’ego poddającej krytyce renesansową perspektywę.

Pojawienie się fotografii oznacza definitywne rozstanie z renesansowym sposobem przedstawiania, choć nie w tym medium zaznaczyło się ono w sposób najbardziej spektakularny. To wczesna awangarda dekomponowała tradycyjny obraz, podczas gdy fotografia zdawała się, przynajmniej w początkach swego rozwoju, jedynie trwać przy podobieństwie i zwierciadlanym odbiciu. Szybko jednak okazało się, że – jak trafnie zauważa Konik – „obraz uzyskany za pomocą «maszyny optycznej» jest wyrazem stosunku fotografującego do przedmiotu, jest intymnym zwierzeniem się twórcy”, „zindywidualizowaną wypowiedzią artystyczną”¹³, co zbliża go z jednej strony do malarstwa renesansowego, z drugiej – do na wskroś nowoczesnej infografiki. Jego siła tkwi w połączeniu rzeczywistości przedmiotowej (widoki rzeczy) z rzeczywistością podmiotową (ich ogląd i ukazanie). Odejście od dokumentalizmu było procesem, w którym nowe przyczółki zdobywały stopniowo sensory wykraczające poza to, co widzialne. Czyż nie ma racji aprobatywnie przytoczona przez Konika Susan Sontag stwierdzająca, że osłabienie roszczeń poznawczych fotografii prowadzi do wzmocnienia jej roszczeń twórczych? W tym miejscu można dodać, że wybraną przezeń strategię interpretacyjną testowaną w rozdziale o fotografii istotnie mogłoby wzbogacić skorzystanie z ustaleń na temat kryzysu reprezentacji zawartych we wspomnianej pracy Michałowskiej *Niepewność przedstawienia* (pomimo sceptycznego stanowiska Konika wobec rozważań o owym kryzysie w związku z digitalizacją obrazowania), jak również z przeprowadzonej w niej analizy związków łączących tradycję perspektywy renesansowej i kamery obskury z nowoczesnym kształtowaniem podmiotowości i jej usytuowaniem wobec rzeczywistości.

¹³ Ibidem, s. 384–385.

W ostatniej części swej książki Konik przygląda się najnowszemu, wciąż rozwijającemu się i dlatego niełatwo poddającemu się definiowaniu oraz klasyfikacji obrazom digitalnym. Z powodzeniem jednak porządkuje podstawowe pojęcia i metody służące ich konceptualizacji. Pod właściwą im hybrydową formą obrazowania, w jawny sposób korzystającą z inspiracji wyobrażeniowych, dostrzega ich pokrewieństwo z malarstwem (dążność do ukazania tego, co nie ma wizualnej reprezentacji w świecie fenomenalnym) oraz fotografią (zachowany formalny wymóg fotorealizmu). Obrazy syntetyczne z ich „płynną ontologią” w zdecydowanie większym stopniu niż inne typy przedstawień ujawniają cechy właściwe symulakrom, co nie znaczy naturalnie, że nie można ich znaleźć we wcześniejszych artefaktach (na przykład w implementacjach wykonywanych przez artystów renesansowych). Choć autor zastrzega niekiedy, że kwestie techniki i technologii grafiki komputerowej wykraczają poza interesujący go kontekst filozoficzno-estetyczny, widać, że sprawnie porusza się i w tej dziedzinie. Na uwagę zasługuje przywołanie poglądów Jeana Baudrillarda i Villéma Flussera jako zaplecza pojawiających się tu analiz, a także rozważania na temat fotografii cyfrowej, szczególnie odwołanie do obrazu syntetycznego, z którym niejednokrotnie jest mylona lub utożsamiana. Kończąc swoje rozważania o trzech typach obrazowania, Konik stwierdza, iż ich wzajemne powiązania pozwalają mówić o wspólnym projekcie, który nazywa „obrazem epoki nowożytnej”. „Obraz ten – pisze – uwzględnia percepcyjne oraz kognitywne możliwości odbiorcy, który dopatruje się w obrazie analogii z naturalną wizją świata, a jednocześnie jest wyrazem tego, co może być wyobrażone”¹⁴. W swej książce uczynił wiele, by ów projekt nie tylko przybliżyć i udokumentować, zrekonstruować jego przesłanki, wyjaśnić efekty, ale i wskazać na jego inspirującą otwartość – wypełnianie go pozostaje w gestii twórców, ale filozofowie, estetycy, teoretycy i historycy sztuki, kulturoznawcy mogą dopisywać do niego kolejne wątki i interpretacje. Obrazowaniu towarzyszyć będzie niejedno jeszcze słowo.

¹⁴ Ibidem, s. 392.