

PIOTR KOZAK\*

**CO TO JEST OBRAZ? KOMENTARZ DO  
PODSTAW TEORII ZNAKU IKONICZNEGO  
KAZIMIERZA ŚWIRYDOWICZA<sup>1</sup>**

**STRESZCZENIE:** Na przykładzie teorii znaku ikonicznego Kazimierza Świrydowicza krytycznie omawiam teorie semantyczne dla znaków ikonicznych oparte na koncepcji podobieństwa i antykonwencjonalizmie. Przedstawiam również główne założenia, które powinna spełniać adekwatna teoria semantyczna dla znaków ikonicznych.

**SŁOWA KLUCZOWE:** Kazimierz Świrydowicz, znak ikoniczny, semantyka, podobieństwo, antykonwencjonalizm.

*Podstawy teorii znaku ikonicznego* Kazimierza Świrydowicza (Świrydowicz, 2017) to jedna z niewielu książek poświęconych filozoficznej teorii znaku ikonicznego obecnych na polskim rynku wydawniczym. Nie jest to pełnokrwista monografia, niemniej poruszone są w niej główne problemy badawcze związane z tematem, takie jak kwestia definicji i teorii znaczenia znaków ikonicznych oraz ontologii ich desygnatów. Bez szczegółowego przedstawiania treści książki, chciałbym się odnieść do dwóch powiązanych ze sobą kwestii, które wydają mi się kluczowe dla wszelkich prób budowania modeli semantycznych znaków ikonicznych, to jest do zagadnienia definicji znaku ikonicznego oraz

---

\* Uniwersytet w Białymstoku, Wydział Historyczno-Socjologiczny. E-mail: piotr.kozak1@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9734-4640.

<sup>1</sup> Artykuł powstał w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki nr 2015/19/D/HS1/02426.

teorii znaczenia dla znaków ikonicznych<sup>2</sup>. Poniższy komentarz składa się z czterech głównych części. W rozdziale pierwszym kreślę ogólny kontekst historyczno-problemowy dwudziestowiecznych rozważań nad znakiem ikonicznym. Przedstawiam przede wszystkim powody, ze względu na które kwestia znaczenia znaków ikonicznych jest zarówno istotna, jak i problematyczna. W rozdziale drugim przedstawiam oraz poddaję eksplikacji definicję znaku ikonicznego Świrydowicza. W rozdziałach trzecim i czwartym omawiam jej kontrowersyjne założenia. Wskazuję na słabości semantyki opartej na podobieństwie (rozdział trzeci) oraz wątpliwości związane z antykonwencjonalizmem w teorii znaczenia znaków ikonicznych (rozdział czwarty). W ostatnim rozdziale omawiam postulaty, które powinny być spełnione przez adekwatną teorię znaku ikonicznego.

## 1. KONTEKST HISTORYCZNO-PROBLEMOWY

Książka Świrydowicza jest ważna z co najmniej dwóch powodów. Z jednej strony porusza istotną tematykę. Obrazy malarskie, mapy, diagramy, gesty, grafy, fotografie, rysunki – to tylko kilka przykładów spośród bogatego spektrum znaków ikonicznych, które stanowią ważną część procesów komunikacyjnych i intelektualnych. Możemy posługiwać się gestami, żeby zakomunikować przekazy trudno wyrażalne za pomocą znaków językowych; diagramy są wszechobecne w komunikacji naukowej; fotografie często lepiej wyrażają treść niż niejeden opis słowny. Możemy również myśleć za pomocą obrazów. Reprezentacje ikoniczne są istotnym elementem praktyki naukowej; mapy są nieodzowne w nawigacji; rysunki i szkice są ważną częścią pracy inżyniera i architekta. Co więcej, tak jak postęp we współczesnej filozofii umysłu aż po lata 80. i 90. XX wieku był w dużej mierze zasługą badania umysłu narzędziami dostarczonymi przez filozofię języka, tak wydaje się co najmniej prawdopodobne, że zrozumienie natury obrazów pozwoliłoby przynajmniej przybliżyć się do zrozumienia tego, jak myślimy.

Z drugiej strony, o ile semiotyka była w XX wieku jedną z ważniejszych i dominujących dyscyplin w szeroko pojętych naukach hu-

---

<sup>2</sup> Kwestie definicji znaku ikonicznego oraz teorii znaczenia są powiązane wtedy, gdy kryterium wyróżniające znaki ikoniczne spośród innych znaków ma charakter semantyczny. W koncepcji Świrydowicza takim kryterium jest antykonwencjonalistyczna relacja podobieństwa.

manistycznych, to badania poświęcone naturze znaków ikonicznych znajdowały się zdecydowanie w cieniu badań dotyczących znaków językowych. Zdania i nazwy – nie zaś obrazy ani diagramy – były podstawowym przedmiotem badawczym. Częściową rację ma więc Świrydowicz, gdy twierdzi, że „semiotyka znaku ikonicznego jako taka nie była dotąd przedmiotem specjalnych głębokich studiów” (2017, s. 269).

Na tę relatywną nieobecność problematyki znaku ikonicznego w szeroko pojętej semiotyce złożyło się kilka przyczyn, zarówno historyczno-instytucjonalnych, jak i problemowych. Z pewnością nie jest bowiem tak, że natury znaków ikonicznych nie badano i się nie bada. W Polsce pisali o nich m.in. Leopold Blaumstein, Izydora Dąmbska, Roman Ingarden, Stanisław Ossowski, Jerzy Pelc, Kazimierz Twardowski, Mieczysław Wallis, czy Tadeusz Witwicki – żeby wymienić wyłącznie najważniejsze postaci (Horecka, 2010). Częściowo prace te przerwała wojna, jak w przypadku Leopolda Blausteina, który przed jej wybuchem rozwijał ciekawe zagadnienie podobieństwa wyglądom, lub ograniczyła sytuacja powojenna, gdy polska myśl filozoficzna powstawała we względnej izolacji w stosunku do nauki zachodniej, w szczególności w stosunku do filozofii anglosaskiej.

Wydaje się jednak, że poza względami historycznymi istotniejsza była kwestia tego, że problematyka obrazów pozostawała w przypadku polskich filozofów, za wyłączeniem Blausteina, Ingardena i Wallisa, poboczna w stosunku do głównego nurtu zainteresowań, takich jak epistemologia, filozofii logiki, czy filozofia języka. Mimo to można zaryzykować twierdzenie, że polscy filozofowie z kręgu szkoły lwowsko-warszawskiej antycypowali pewne rozstrzygnięcia obecne w późniejszej filozofii anglosaskiej, między innymi koncepcję *seeing-in* Richarda Wollheima (Witwicki, Ossowski). Zaproponowali również semantykę opartą na podobieństwie wyglądom, rozwijaną w latach 80. i 90. przez Christophera Peacocke, Roberta Hopkinsa i Johna Hymana (Witwicki, Ossowski, Blaustein). Oryginalne prace Ingardena, w szczególności *O budowie obrazu*, weszły z kolei do kanonu XX-wiecznej myśli filozoficznej.

Pod pewnym względem z podobną sytuacją mieliśmy do czynienia w filozofii analitycznej. Problematyka obrazów pojawiała się wprawdzie w koncepcjach Ludwika Wittgensteina i Koła Wiedeńskiego (Schlick, Neurath), kojarzona jest jednak przede wszystkim ze zwrotem lingwistycznym (w filozofii analitycznej nie było „zwrotu ikonicz-

nego”). Po drugiej stronie Atlantyku zagadnienie natury obrazu było z kolei analizowane głównie w obrębie estetyki, która aż do lat 60. XX wieku zdominowana była przez myśl Robina Collingwooda i Monroe Beardsleya, kładących nacisk na kwestię doświadczenia estetycznego, i jako taka uważana była za dziedzinę marginalną dla filozofii. Zmieniło się to dopiero wraz z pracami Ernsta Gombricha, Nelsona Goodman, czy Wollheima, którzy włączyli zagadnienie natury obrazu do głównego nurtu zainteresowań w filozofii analitycznej<sup>3</sup>. Jednak nawet dziś tematyka znaków ikonicznych jest rozproszona i pojawia się niezależnie w wielu dziedzinach filozofii: w filozofii umysłu obrazy badane są pod względem natury przedstawień wyobrażeniowych, w filozofii nauki – pod względem natury modeli naukowych. Stosunkowo rzadka jest synteza wyników tych badań.

Ze względną nieobecnością problematyki obrazu w XX wieku wiąże się jednak o wiele ważniejsza niż opisany wyżej kontekst historyczno-instytucjonalny kwestia problemowa. Związana jest ona z pytaniem o adekwatność modelu językowego do opisu natury znaków ikonicznych, sprowadzającym się przede wszystkim do kwestii systematyczności reprezentacji obrazowych. Daje się ono sformułować następująco: czy reprezentacje ikoniczne posiadają reguły konstrukcyjne analogiczne do syntaktyki języka oraz reguły interpretacji analogiczne do semantyki języka, czy też oparte są na pewnych niesystematycznych związkach ad hoc? W tym drugim ujęciu reprezentacje ikoniczne byłyby zorganizowane w postaci luźnych grup zgodnie z pewnym stylem, który nie jest podporządkowany ścisłym regułom. Ta ostatnia intuicja wynika z przekonania, że o ile język jest systemem kierowanym arbitralnymi regułami, to znaki ikoniczne tworzą systemy reprezentacji w oparciu o niearbitralne, naturalne relacje, wśród których najczęściej wymienia się relację podobieństwa (Goodman, Elgin, 1988, s. 110–111).

Przekonanie o niearbitralnym charakterze relacji między obrazem i jego przedmiotem wynika z wątpliwości co do adekwatności opisu znaczenia znaków ikonicznych za pomocą modelu językowego odwołującego się do słownika i gramatyki. Słownik i gramatyka są możliwe tylko wtedy, gdy jesteśmy w stanie wyodrębnić pewne odróżnialne od

---

<sup>3</sup> Nakreślona tu panorama historyczna jest oczywiście skrótowa i pomija szereg wyjątków.

siebie znaki, dające się powiązać w pewne syntaktyczne typy. Przykładowo znaki typu „kot”, „kot” oraz „KOT”, choć różnią się od siebie wizualnie, są egzemplarzami tego samego typu, różnymi od znaków typu „pies”. Znaki językowe są również dyskretne, to znaczy daje się wyznaczyć syntaktyczną granicę pomiędzy znakami typu „kot” oraz „pies”. Jeżeli nie dałoby się wyodrębnić typu, do którego dany znak należy, wówczas niemożliwe byłoby określenie, pod jaką gramatyczną lub leksykalną regułą dany znak podpada.

W przypadku obrazów nie daje się określić, czy dany znak należy do tego samego, czy innego typu: znak ikoniczny *A* może należeć do tego samego typu co znak *A*, ale nie musi – w zależności od tego, które własności znaku uznamy za istotne. Znaki ikoniczne są również analogowe, to znaczy między znakiem ikonicznym *A* oraz *A* daje się zawsze wskazać taki znak, który jest w pewnym stopniu taki jak *A*, a w pewnym stopniu taki jak *A* (Goodman, 1976). Mówiąc ogólnie, nie istnieje ani reguła pozwalająca określić, które zmiany w obrębie znaku ikonicznego są istotne dla przynależności danego znaku do określonego typu, ani taka reguła, która pozwoli przyporządkować znaki do wyróżnionych typów. Dowolna różnica kształtu, koloru, wielkości itp. może być istotna. W konsekwencji znaczenie obrazu nie może opierać się na stosowaniu pewnych uniwersalnych reguł, a zatem, jak głosi argument, znakom ikonicznym brak jest cechy systematyczności.

Nieadekwatność modelu językowego do opisu semantyki znaków ikonicznych może być jednak nieistotna. Można argumentować, że język wymaga określonych reguł, ponieważ relacja pomiędzy znakiem a odniesieniem znaku nie jest wyznaczona naturalnie. Jeżeli z kolei istniałaby pewna niearbitralna, naturalna więź pomiędzy obrazem a przedmiotem obrazu, to nie zachodziłaby potrzeba wprowadzania leksykalnych i gramatycznych reguł. Taką naturalną relacją może być na przykład relacja podobieństwa. W tym ostatnim ujęciu rozumiemy, do czego odnosi się obraz, ponieważ rozpoznajemy podobieństwo do obiektu przedstawionego na obrazie. Nie wymaga to dodatkowej znajomości reguł syntaktycznych i semantycznych, ponieważ relacja podobieństwa może być poznawczo dostępna bez posiadania uprzedniej wiedzy dotyczącej reguł.

Istotna jest tu obserwacja, że odwołanie się do relacji podobieństwa jest odpowiedzią na pewien głębszy problem domniemanej nieadekwatności modelu językowego do opisu obrazów, a nie stanowi punktu

wyjścia dla rozważań na temat natury znaków ikonicznych. Co więcej, założenie o niearbitralnej relacji pomiędzy znakiem a odniesieniem nie musi oznaczać, że ta relacja jest relacją podobieństwa. W kontekście omawianego w tym tekście problemu jedną z konsekwencji jest to, że choć możemy przyjmować opartą na podobieństwie semantykę znaków ikonicznych, to nie możemy tego założenia traktować jako wynikającego z samej definicji znaku ikonicznego. Takie ujęcie sprawy ma tę częściową zaletę, że problematyzuje kwestię uzasadnienia adekwatnego modelu dla semantyki znaków ikonicznych, ponieważ gdyby traktować podobieństwo jako intuicyjny punkt wyjścia, to brak byłoby miejsca na refleksję filozoficzną – na wszelkie pytania, dlaczego A oznacza/jest podobne do B, dałoby się odpowiedzieć na drodze empirycznej.

## 2. DEFINICJA ZNAKU IKONICZNEGO

Opisany wyżej kontekst badań nad naturą znaków ikonicznych jest istotny dla oceny teoretycznej propozycji Świrydowicza. Autor explicitnie umieszcza bowiem swoje rozważania z jednej strony w perspektywie myśli szkoły lwowsko-warszawskiej, w szczególności w perspektywie rozważań Wallisa i Ziemińskiego, z drugiej odwołuje się do semantyki opartej na podobieństwie, przyjmowanej przez większość przedstawicieli tej ostatniej (za wyłączeniem Izydory Dąbskiej). Problem polega na tym, że filozofowie z kręgu szkoły lwowsko-warszawskiej z różnych względów nie uwzględniali krytyki semantyki opartej na relacji podobieństwa<sup>4</sup>, przyjmując podobieństwo za intuicyjny wyznacznik znaku ikonicznego. Mówiąc inaczej, przyjęło się w szkole lwowsko-warszawskiej definiować znaki ikoniczne przez relację podobieństwa, jednak z samego wytworzenia się pewnego ususu językowego nie wynika jeszcze, że poprawnie oddaje on istotę rzeczy. Autor przyjmuje zatem pewne rozstrzygnięcia dotyczące natury znaków ikonicznych, nie zwracając uwagi na ich kontrowersyjny charakter. Z perspektywy tego tekstu ma to jednak taką zaletę, że, polemizując z propozycją Świrydowicza, polemizuję z pewną grupą poglądów charakterystycznych

---

<sup>4</sup> Dotyczy to w szczególności pogoodmanowskiej dyskusji w obrębie filozofii analitycznej na temat teorii znaczenia obrazów, która toczyła się w latach 70–90. XX wieku.

dla polskiej tradycji intelektualnej, która sprowadza się do opierania semantyki znaku ikonicznego na relacji podobieństwa. W poniższym punkcie przedstawię i rozwinę definicję znaku ikonicznego Świrydowicza. W punktach kolejnych wskażę jej słabe strony.

Świrydowicz znak ikoniczny definiuje następująco:

Znak ikoniczny =<sub>def</sub> „[...] znak [...], który pod względem wyglądu wizualnego przypomina swe odniesienie, to jest taki, który z jego odniesieniem łączy wzrokowe podobieństwo wyglądu. [...] Znaczy to, że inaczej niż w znakach mowy odniesienie znaku nie jest wyznaczone przez konwencję (umowę), lecz przez podobieństwo” (Świrydowicz, 2017, s. 54).

Dla uściślenia i uniknięcia nieporozumień dodajmy, po pierwsze, że w definicji Świrydowicza nie chodzi o podobieństwo jako wszelkie dzielenie własności, ale o dzielenie własności pod pewnym względem. Tym względem jest wygląd danego obiektu, to jest pewne zewnętrzne własności percepcyjne. Tak zdefiniowane pojęcie wyglądu możemy rozumieć na co najmniej dwa sposoby – wąsko i szeroko. Odczytanie wąskie zakłada, że odwzorowane są tylko własności fizyczne obiektu dane w doświadczeniu percepcyjnym. Odczytanie szerokie oznacza z kolei, że oddane są również własności dodatkowe, takie jak soczystość jabłka, wyniosłość postawy, czy pogodność twarzy. Oba ujęcia są jednak komplementarne, ponieważ możemy własności dodatkowe rozumieć jako pewien zbiór własności fizycznych wraz z pewną, znaną choćby jedynie przez wskazanie przykładu, regułą konstrukcyjną dla tych zbiorów pozwalającą rozpoznać paradygmatyczne egzemplarze danej własności. Nie zachodzi zatem potrzeba rozstrzygnięcia, czy mamy w tym wypadku do czynienia z rozumieniem wąskim, czy szerokim.

Po drugie, nie ma konieczności, żeby ograniczać się wyłącznie do znaków wizualnych. Ich wybór przez autora jest powodowany wyłącznie względami pragmatycznymi, sprowadzającymi się do ograniczenia doboru przykładów. Co do zasady wyjaśnienie natury znaków ikonicznych powinno móc obejmować również inne modalności, na przykład reprezentacje dźwiękowe czy zapachowe, a przynajmniej nie powinno być ono z nimi sprzeczne.

Po trzecie, relacji podobieństwa nie należy traktować jako koniunkcji warunków koniecznych i wystarczających do bycia znakiem ikonicznym, a co najwyżej jako warunek konieczny. Powodem są własności logiczne relacji podobieństwa, która jest relacją zwrotną i symetrycz-

ną. Z kolei relacja znakowa jest relacją przeciwzrotną i przeciwsymetryczną. W celu uniknięcia sprzeczności i uczynienia symetrycznej i zwrotnej relacji podobieństwa podstawą przeciwsymetrycznej i przeciwzrotnej relacji znakowej, potrzebne jest uzupełnienie relacji podobieństwa przez dodatkowe własności, w tym wypadku możliwość dostrzeżenia podobieństwa przez interpretanta znaku. Podobieństwo musi móc zostać dostrzeżone – przy czym nie rozstrzyga się tu, na czym miałyby polegać zdolność dostrzeżenia danego aspektu podobieństwa, czy na przykład na znajomości konwencji, rozpoznaniu intencji twórcy, czy wyłącznie na związku przyczynowym – i tylko wtedy może być podstawą relacji znakowej.

Niewątpliwą zaletą definicji podanej przez autora<sup>5</sup>, poza jej intuicyjnością, jest odwołanie się do kategorii wyglądown. Pozwala to uniknąć zarzutu trywialności w stosunku do stanowisk semantycznych odwołujących się do podobieństwa: pod pewnym względem wszystko jest bowiem podobne do wszystkiego. Przykładowo wszystkie obiekty na Ziemi położone są w podobnej odległości od Słońca, co wcale nie czyni ich swoimi znakami. Wskazanie na wyglądown percepcyjne określa klasę istotnych względown, w ramach której możemy ustalić daną relację podobieństwa.

### 3. KŁOPOTY Z PODOBIEŃSTWEM

Odwołanie się do wyglądown pozwala unikać zarzutown z trywialności i z własności logicznych relacji podobieństwa. Jednak nie daje odpowiedzi na co najmniej cztery wątpliwości. Po pierwsze, trudność sprawiają reprezentacje obiektown fikcyjnych. Możemy posiadać przedstawienie ikoniczne syreny, choć żadne podobieństwo wyglądown pomiędzy syreną a jej reprezentacją nie może zachodzić. W odpowiedzi Świrydowicz argumentuje, że znaki ikoniczne mogą same kreować własne odniesienie (2017, s. 64). Jest to jednak odpowiedź mało przekonująca, a z pewnością niewystarczająca, ponieważ bez jakiejś formy uzupełnienia nie dałoby się wskazać warunkown poprawności dla znaku ikonicznego. Jeżeli każda reprezentacja ikoniczna mogłaby kre-

---

<sup>5</sup> Przy czym należy zaznaczyć, że nie stanowi ona oryginalnej propozycji autora. Podobne definicje formułowali Witwicki, Ossowski, Blaumstein i Wallis. Świrydowicz wprost powołuje się też na inspirację pracami Ziemińskiego i Wallisa.



ować własne odniesienie, to nie dałoby się o niej orzec, że reprezentuje niepoprawnie, ponieważ nawet jeśli dany znak nie oznaczałby klasy obiektów  $\Phi$ , to mógłby kreować klasę obiektów  $\sim\Phi$ . Jeżeli z kolei dany znak nie może reprezentować niepoprawnie, to nie może również reprezentować poprawnie, ponieważ pojęcie poprawności zakłada, że logicznie możliwe jest pojęcie niepoprawności.

Należy jednak zaznaczyć, że wątpliwość związana z semantyką reprezentacji bytów fikcyjnych dotyczy również modeli językowych i większości semantyk znaków ikonicznych. Nie jest jasne, w jaki sposób w naszej wyobraźni tworzy się obraz czegoś fikcyjnego oraz jak istnieją takie fikcyjne obiekty lub światy, czy tworzy się je, czy odkrywa? Innymi słowy, kwestia wyrażenia i reprezentacji fikcyjnych jest kontrowersyjna i wciąż nie doczekała się jednoznacznego rozwiązania. Trudno czynić z niej zatem główny zarzut wyłącznie w stosunku do semantyk opartych na podobieństwie.

Więcej trudności rodzi druga wątpliwość, związana z kwestią zniekształceń. W przypadku karykatur dokonujemy celowych zniekształceń odpowiednich wyglądom po to, aby oddać pewne abstrakcyjne lub niedostrzegalne własności, na przykład aby oddać pewne cechy charakteru lub sparodiować pewne działania. Przy czym argument nie brzmi, że całkowicie rezygnuje się tu z oddania podobieństwa, ale że rezygnuje się tu z oddania podobieństwa wyglądu na rzecz uchwycenia innych niedostrzegalnych własności. Mówiąc obrazowo, reakcja „ja tak nie wyglądam” nie jest odpowiednią reakcją na ujrzenie karykatury siebie samego, ponieważ oczywistym jest, że celem karykaturzysty nie było stworzenie wizualnej kopii osoby portretowanej. Częściowa rezygnacja z podobieństwa wyglądu nie sprawia jednak, że karykatura przestaje być znakiem ikonycznym.

W odpowiedzi można byłoby argumentować, że karykatury są pewną formą znaków hybrydowych, na które składałyby się zarówno znaki ikoniczne, jak i symbole. W takim ujęciu karykatura przedstawiająca Bismarcka jako pawia odwoływałaby się do wizualnego oddania symbolu pychy, gdzie znaczenie znaku dałoby się zawrzeć w opisie „Bismarck jest zarozumiały”. Problemy z takim ujęciem są co najmniej dwa. Z jednej strony trudno wskazać inną niż pragmatyczną różnicę pomiędzy karykaturą a jej słownym opisem. Z jakichś powodów trudnimy się jednak, wykonując karykaturę postaci Bismarcka, choć z epistemologicznego punktu widzenia informacja dana na karykatu-

rze byłyby taka sama jak jej słowny opis. Nie musi być to zarzut, jeżeli przyjmujemy przesłankę o ekwiwalencji pomiędzy opisem słownym a obrazem, ale nic nas nie zmusza, żebyśmy przyjmowali taką przesłankę. Z drugiej strony odwołanie się do ujęcia hybrydowego pozwala uchwycić jedynie pewną wąską klasę karykatur, w ramach których jesteśmy w stanie zidentyfikować pewne dyskretne symbole, na przykład pawia jako symbol pychy. W wielu przypadkach karykatury są jednak bardziej subtelne i przerysowują pewne własności percepcyjne, na przykład wielkość uszu lub kształt nosa, co jednak nie sprawia, że nie są znakami ikonicznymi lub w gorszym stopniu oddają wygląd danej postaci. To, że odwzorowują wyglądy inaczej niż portrety realistyczne, nie może być zarzutem w stosunku do karykatur.

Po trzecie, odwoływanie się do relacji podobieństwa narażone jest na trudności pojęciowe. Możemy zgodzić się co do tego, że z pragmatycznych względów trudności może rodzić jednoznaczne odwzorowanie rzeczywistości na pewien nośnik reprezentacji. Przykładowo, nawet najdoskonalsze odwzorowanie perspektywiczne będzie zawsze rzutem trójwymiarowej przestrzeni na dwuwymiarową płaszczyznę. Zwróćmy jednak uwagę, że nawet jeżeli możliwe byłoby takie jednoznaczne odwzorowanie, to nie mielibyśmy do czynienia z podobieństwem. Jeżeli reprezentacja danego obiektu dzieliłaby wszystkie cechy z obiektem reprezentowanym, to nie byłaby do niego podobna, ale byłaby z nim identyczna. Zgodnie z tym ujęciem najwierniejsza mapa byłaby taką mapą, która w każdym punkcie pokrywałaby się z odwzorowywanym terenem. Czyniłoby to mapę zarówno mało informacyjną, jak i odbierałoby jej status mapy – byłaby identyczna z tym, co ma odwzorowywać. W konsekwencji, nawet jeżeli semantyce opartej na podobieństwie udaje się odpowiedzieć na zarzut trywialności, w ramach którego pod pewnym względem wszystko przypomina wszystko, to wciąż musi znaleźć odpowiedź na argument z identyczności, zgodnie z którym najdoskonalsze podobieństwo nie jest podobieństwem.

Po czwarte, odwołując się do podobieństwa, musimy znaleźć miejsce dla dwóch, wydawałoby się intuicyjnych twierdzeń, przy czym przyjmując jedno z nich, zamykamy sobie drogę, żeby przyjąć drugie (Lopes, 2005). Z jednej strony adekwatne ujęcie semantyki znaków ikonicznych musi móc objąć szerokie spektrum stylów i typów przedstawień, na przykład malarstwo realistyczne i kubistyczne. Wydaje się również, że nie istnieje żaden wspólny aspekt, ze względu na który

obrazy tworzone w różnych stylach odwzorowują swoje obiekty. Przykładowo, obrazy impresjonistyczne oddają podobieństwo kolorów, ale nie kształtów; czarnobiałe rysunki oddają kształty, ale nie kolory itp. Tym samym możemy przyjąć twierdzenie o różnorodności, zgodnie z którym różne względy podobieństwa powinny być brane pod uwagę w różnych systemach znaków ikonicznych.

Z drugiej strony adekwatne ujęcie semantyki znaków ikonicznych musi odwoływać się tylko do tych relacji podobieństwa, do których interpretant ma poznawczy dostęp bez konieczności założenia uprzedniej wiedzy na temat treści danego znaku, czyli należy przyjąć tak zwane twierdzenie o niezależności. Jedynym sposobem, żeby uwzględnić to twierdzenie, jest przyjęcie założenia, że wszystkie systemy obrazowania dają się opisać przez te same względy podobieństwa. Jeżeli odpowiednie względy podobieństwa różniłyby się w zależności od systemu, to nie byłoby możliwości posiadania wiedzy, który wzgląd podobieństwa jest istotny dla interpretacji danego znaku, zanim nie posiadłoby się wiedzy na temat znaczenia danego znaku. Jeżeli jest to prawda, to odpowiednia semantyka znaków ikonicznych oparta na relacji podobieństwa musiałaby naruszyć albo twierdzenie o różnorodności, albo o niezależności.

Opisane przeze mnie trudności semantyki opartej na podobieństwie nie oznaczają jeszcze, że należy porzucić relację podobieństwa jako wyjaśnienie natury znaków ikonicznych. Możemy, przykładowo, uzupełnić odpowiedni model o warunek znajomości reguł konwersacyjnych (Abel, 2009) lub przyjąć, że o ile podobieństwo nie może globalnie wyznaczać odniesienia do danego obiektu, to może określać warunki poprawności dla pewnej klasy reprezentacji (Greenberg, 2013). Oznacza to jednak, że sama relacja podobieństwa, po pierwsze, nie jest warunkiem wystarczającym dla zdefiniowania obrazu, a po drugie sama domaga się wyjaśnienia. Kontrowersyjne jest to, czy podobieństwo jest warunkiem koniecznym lub istotnym elementem wszystkich znaków ikonicznych, czy tylko pewnej klasy tych znaków. Problem rodzi również kwestia epistemologiczna dotycząca tego, na jakiej podstawie wyznaczana jest relacja podobieństwa i jak rozpoznawane są odpowiednie miary podobieństw. Innymi słowy, główny zarzut w stosunku do teorii podobieństwa w ramach teorii znaku ikonicznego nie brzmi, że jest ona nieprawdziwa, ale że jest mało informacyjna. Kłopot z twierdzeniem, że znak ikoniczny przypomina dany obiekt odniesie-

nia, nie musi polegać na tym, że jest ono niepoprawne, ale na tym, że niewiele nam mówi (Black, 1972).

#### **4. KONWENCJONALNOŚĆ, SYSTEMATYCZNOŚĆ I ARBITRALNOŚĆ ZNAKÓW IKONICZNYCH**

Drugi problem z definicją znaku ikonического Świrydowicza polega na tym, że nawet jeżeli uzna się relację podobieństwa za jeden z elementów określających naturę znaków ikonických, to nie zachodzi konieczność, żeby przystać na niekonwencjonalny charakter tych ostatnich. Wiele zależy od tego, co rozumiemy przez wyrażenie „konwencjonalny” (Pelc, 1984). Możemy wyróżnić co najmniej trzy jego znaczenia. Po pierwsze możemy mówić o konwencji w sensie umowy, to jest jako o czynności lub wytworze tej czynności polegającej na przyjęciu przez osoby uprawnione wspólnego uzgodnionego stanowiska w pewnej sprawie. Po drugie możemy konwencję rozumieć, przykładowo, jako pewien kanon literacki lub artystyczny, to jest jako pewną regułę lub wzór postępowania. Po trzecie „konwencjonalny” może oznaczać „stosowny do pewnego zwyczaju, przyjętej praktyki, stereotypowego sposobu bycia, uzusu”, czego przykładem są pewne formy towarzyskie, maniery, obrzędy, tradycje. Wyrażenie „konwencjonalny” oznacza tu „zgodny z przyjętym zwyczajem”, „tradycyjny” (Dąbska, 1973, s. 35–36).

Wydaje się, że Świrydowicz używa wyrażenia „konwencjonalny” w znaczeniu pierwszym, ale nie ma konieczności, żeby tak czynić. Ostatecznie nawet w przypadku znaków mowy byłoby kontrowersyjne twierdzenie, że język nabiera znaczenia na mocy specjalnej umowy, a nie na drodze wytwarzania się pewnego uzusu, czyli konwencji w znaczeniu trzecim. Jeżeli z kolei rozszerzyć nasze rozumienie wyrażenia „konwencjonalny” na drugie i trzecie znaczenie, to przynajmniej w tym aspekcie nie widać powodu, dla którego należałoby przeciwstawić niearbitralną relację podobieństwa i relację konwencjonalną.

Zwrócenie uwagi na werbalny charakter rozróżnienia na znaki konwencjonalne i niearbitralne jest istotne z pięciu względów. Po pierwsze, nie wydaje się kontrowersyjne, że możemy wyodrębnić pewne relacje podobieństwa na podstawie określonych konwencji ikonických. Przykładowo, uzyskamy odmienne obrazy sześcianu w zależności od tego, czy zastosujemy konwencję perspektywy zbieżnej, czy

równoległej. Podobnie w przypadku dzieł sztuki – XIX-wieczne akademickie obrazy realistyczne będą różniły się od obrazów impresjonistycznych odmiennymi kanonami, co nie sprawia, że jedne z nich stają się mniej podobne do przedstawionego obiektu lub są w mniejszym stopniu znakami ikonicznymi. Po drugie, odwołanie się do konwencji ikonicznych pozwala również wyjaśnić różnorodność kulturową w zakresie systemów reprezentacji obrazowych. Kultury różnią się w aspekcie obrazowania relacji podobieństwa i wydaje się, że bez odwołania się do konwencji nie jesteśmy w stanie wytłumaczyć tej różnorodności. Po trzecie, przyjęcie konwencjonalizmu w teorii znaczenia znaków ikonicznych pozwala przynajmniej zbliżyć się do stworzenia zunifikowanego modelu semantycznego dla symboli i znaków ikonicznych. Na potrzebę takiego modelu może wskazywać fakt, że zarówno w przypadku znaków mowy, jak i znaków ikonicznych, możemy mówić o spełnianiu pewnej funkcji komunikacyjnej. Obrazy posiadają również semantykę oraz syntaktykę. Wszystko to sprawia, że przynajmniej warta rozważenia jest hipoteza o istnieniu pewnego zunifikowanego modelu dla znaków ikonicznych i symbolicznych, a z pewnością próby stworzenia takiego modelu były podejmowane w filozofii (Goodman). Po czwarte, odwołanie się do konwencji semiotycznych pozwala uniknąć konsekwencji, w ramach której, przykładowo, bracia bliźniacy są swoimi znakami tylko dlatego, że są do siebie podobni. To między innymi stanowiło powód, dla którego konwencjonalizm w kontekście teorii znaczenia znaków ikonicznych przyjmowała Dąbmska (1973, s. 40): „fakt, że znaki bywają podobne do rzeczy oznaczanych, które prezentują, oraz to, że przy wyborze lub wytwarzaniu znaku kierujemy się względem na to podobieństwo, nie zmienia konwencjonalnego ich charakteru”. Po piąte, przyjęcie omawianych założeń pozwala uniknąć kontrintuicyjnego przekonania, że bardziej konwencjonalne znaki ikoniczne byłyby w mniejszym stopniu obrazami. Co najmniej wątpliwe byłoby twierdzenie, że taniec, balet, język migowy, czy grafika częściowo tracą swój charakter ikoniczny tylko dlatego, że odwołują się do pewnych konwencji.

Pozostawiając na boku werbalny aspekt tego sporu wydaje się, że tym co leży u podstaw antykonwencjonalizmu w teorii znaczenia znaków ikonicznych, jest wspomniane na wstępie przekonanie o nieadekwatności modelu językowego do opisu semantyki obrazów. Należy jednak zaznaczyć, że samo to przekonanie nie jest niekontrowersyj-

ne, a przynajmniej dają się wskazać pewne analogie między językiem a znakami ikonicznymi. W przypadku opisanego problemu systematyczności znaków ikonicznych należy zaznaczyć, że istnieją dobre powody, dla których warto byłoby przyjąć przesłankę o systematyczności znaków ikonicznych. Po pierwsze, istnieją modele matematyczne wyjaśniające odpowiednie znaki ikoniczne i logikę obrazów, w szczególności diagramów, jak diagramy Venna (Shin, 1994), czy projektowanie graficzne w grafice komputerowej. Sytuacja jest więc podobna jak w lingwistyce formalnej, przynajmniej w przypadku niektórych systemów ikonicznych. Po drugie, odwołanie się do kierowanych regułami systemów pozwala wyjaśnić pewne wzory użycia znaków ikonicznych. W przypadku obrazów możemy posiadać kompetencję analogiczną do kompetencji językowej (Schier, 1986, s. 43). Przykładowo, jeżeli ktoś rozumie jeden diagram Venna, to rozumie również inny. Jeżeli ktoś potrafi skonstruować jeden trójkąt, to potrafi również skonstruować kolejny. Najlepszym wyjaśnieniem dla tej zdolności jest przyjęcie założenia, że twórca i interpretant danego znaku nabywają pewnej kompetencji dotyczącej systemów reguł interpretacyjnych i konstrukcyjnych. Jeżeli nie byłoby takich systemów reguł, to każdy znak należałoby interpretować na jego własnych prawach, co zdaje się być niezgodne z codzienną praktyką (Giardino, Greenberg, 2015). Choć trudno wskazać niekontrowersyjny przykład semantyki znaków ikonicznych uwzględniający ich systematyczność (próbą budowy takiej semantyki był m.in. konwencjonalizm Goodmana), to nie jest wykluczone, że adekwatny model semantyczny taką ich własność powinien móc uchwycić.

W przypadku problemu konwencjonalizmu u jego podstaw leży przekonanie, że jeżeli systemy znaków ikonicznych byłyby oparte na konwencjach i regułach, to byłyby również arbitralne, w taki sam sposób, w jaki arbitralne są reguły języka. Wydaje się jednak, że obraz i jego odniesienie łączy pewna bardziej bezpośrednia i naturalna relacja, a z pewnością nie jest to arbitralna relacja na wzór reprezentacji językowej. Problem polega w tym wypadku na odwoływaniu się do dwóch różnych użycí wyrażenia „arbitralny”. Z jednej strony możemy mówić o arbitralności w sensie możliwości wyboru takiej konwencji, która doprowadzi nas do tego samego celu co konwencja alternatywna (Lewis, 1969). Przykładowo, wybór pomiędzy zbiorem norm nakazujących poruszanie się samochodem lewą lub prawą stroną drogi jest arbitralny w tym sensie, że w obu przypadkach możemy osiągnąć

zamierzony cel, jakim jest dotarcie do określonego miejsca. Możemy również posługiwać się tak językiem angielskim, jak i językiem polskim, żeby wyrazić zdanie „Podaj sól!” Analogicznie wybór pomiędzy systemem perspektywy linearnej a systemem perspektywy równoległej w przypadku przedstawienia sześcianu jest arbitralny, o ile w obu przypadkach oddany zostaje kształt sześcianu. W takim rozumieniu arbitralność wyboru systemu nie jest wyłączną cechą reprezentacji symbolicznych.

Z drugiej strony możemy mówić o arbitralności jako o własności wyróżniającej symbole. W tym drugim znaczeniu arbitralność rozumiemy jako charakterystykę relacji pomiędzy znakiem a odniesieniem. Przykładowo, pomiędzy znakiem „drzewo” a jego odniesieniem nie istnieje żadne bezpośrednie połączenie. Inaczej jest w przypadku znaku ikonicznego i przedstawionego obiektu. Istotne jednak jest tu to, że jeżeli istnieją nie-symboliczne systemy reprezentacji, to tak rozumiana arbitralność nie jest warunkiem koniecznym konwencjonalnych systemów reprezentacji<sup>6</sup>. W konsekwencji możemy zachować systematyczny, arbitralny i konwencjonalny charakter znaków ikonicznych, odmawiając im zarazem własności arbitralności cechującej wyłącznie systemy symboliczne.

## 5. ZAŁOŻENIA SEMANTYKI ZNAKÓW IKONICZNYCH

Na tle zarysowanych przeze mnie trudności definicji znaku ikonicznego Świrydowicza warto zastanowić się, jakie mamy oczekiwania w stosunku do adekwatnego modelu semantycznego dla znaków ikonicznych. Autor wskazuje na pięć takich dezyderatów (Świrydowicz, 2017, s. 137–138). Po pierwsze, znaczenie znaku ikonicznego musi być interpersonalnie dostępne. Po drugie, znaczenie musi być w umysłach komunikujących się osób, jeżeli tylko ma dojść do porozumienia. Po trzecie, znaczenie to wspólna idea łącząca nadawcę i odbiorcę znaku. Po czwarte, ta wspólna idea może być nieco różna w poszczególnych umysłach w zależności od wiedzy i doświadczenia. Po piąte, znaki ikoniczne mogą występować jako osobne znaki, a ich znaczenie można określać niezależnie od znaczeń innych znaków.

---

<sup>6</sup> Wydaje się również, że nie jest warunkiem wystarczającym. Por. Fodor (1975, s. 178).

Wymienione postulaty wydają się niekontrowersyjne, choć co do zasady dezyderat trzeci dałby się zredukować do drugiego. Głębszy problem polega jednak na ukrytym założeniu, że znaczenie znaku to ta własność, dzięki której jedni ludzie przekazują innym ludziom treści swoich myśli (Świrydowicz, 2017, s. 137). Nie jest to założenie błędne, ale za wąskie. Z pewnością znaki ikoniczne są środkami komunikacji treści myśli. Wydaje się jednak, że są również narzędziem myślenia. Przykładowo, w kontekście odkrycia naukowego lub pracy inżyniera często posługujemy się prowizorycznymi szkicami lub niejasnymi wykresami i mapami, jak w słynnym przypadku epidemii cholery w 1854 roku, gdy John Snow narysował mapę zakażeń i na podstawie metody triangulacji wywnioskował źródło epidemii. Często również kreśliłyśmy pewne rysunki i linie, nie wiedząc, do czego mogą służyć i których semantyka jest niejasna. Niemniej autorzy tych rysunków, jak w przypadku architektów, uczą się czegoś z tych szkiców (Tversky, 2015). Posługiwanie się diagramami służy odkrywaniu nowych wzorów i relacji. Jeżeli znaki ikoniczne pełniłyby wyłącznie funkcję komunikacyjną, to z punktu widzenia działalności intelektualnej i naukowej byłyby one wyłącznie epifenomenalne, co stoi w sprzeczności z wagą, jaką do różnych form znaków ikonicznych przywiązuje się w praktyce naukowej (Abrahamsen, Bechtel, 2015). W konsekwencji wyjaśnienie natury znaków ikonicznych musi zakładać, że te ostatnie pełnią co najmniej dwie funkcje – środka komunikacji i narzędzia rozumowania.

Co więcej, oprócz postulatu rozszerzenia zakresu wyjaśnienia na różne funkcje znaków ikonicznych, należy również uwzględnić różne formy tych znaków. Była już mowa o multimodalności znaków ikonicznych. Oznacza to, że definicja tych ostatnich powinna uwzględniać różne modalności zmysłowe nośnika znaku. Innymi słowy, odpowiednie wyjaśnienie powinno obejmować zarówno znaki wizualne, dźwiękowe, zapachowe itp. Więcej trudności rodzi kwestia diagramów. Jak wiadomo, Peirce wśród znaków ikonicznych wymieniał zarówno obrazy, takie jak rysunki i fotografie, jak i diagramy, na przykład grafy i diagramy Venna. Kłopot sprawia kryterium podziału na obrazy i diagramy. Współcześnie proponuje się między innymi kryterium perspektywiczności, zgodnie z którym obrazy posiadałyby treść, która wyrażona jest w opisie świata stosownie do pewnej czasoprzestrzennej perspektywy, z kolei diagramy takiej perspektywy byłyby pozbawione (Casati, Giardino, 2013, s. 116). Wydaje się jednak, że bez względu na



przyjęte kryterium podziału, warto zachować przesłankę, że diagramy i obrazy łączy, w odróżnieniu od symboli, pewien rodzaj bezpośredniego i niearbitralnego związku między przestrzenno-czasową strukturą znaku a wewnętrzną strukturą reprezentowanego obiektu, bez względu na to, czy ten związek wyrażony jest w relacji podobieństwa, izomorfizmu, czy transformacji.

Nieuzasadnione wydaje się z kolei nieuwzględnienie w interpretacji znaku ikonicznego Świrydowicza sztuki. Można zgodzić się co do tego, że sztuka dostarcza niestandardowych przykładów znaku ikonicznego i posiada niejasną semantykę. Niemniej twierdzenie Świrydowicza, że „celem tworzenia dzieł artystycznych na ogół nie bywa informowanie, lecz wyrażanie emocji i swego stosunku do świata [...], czy też wywołanie emocji estetycznych u odbiorcy” jest co najmniej arbitralne, istnieją przecież poglądy, zgodnie z którymi sztuka ma wartość zarówno poznawczą, jak i komunikacyjną<sup>7</sup>. Można więc założyć, że adekwatne wyjaśnienie natury znaku ikonicznego powinno móc uwzględniać sztukę, a przynajmniej dostarczać narzędzi pojęciowych do wyjaśnienia ewentualnej poznawczej i komunikacyjnej funkcji dzieł sztuki.

Ostatnie założenie wiąże się z potrzebą wyjaśnienia co najmniej dwóch różnic: różnicy pomiędzy znakiem ikonicznym a językiem oraz pomiędzy znakiem ikonicznym a percepcją. O ile to pierwsze rozróżnienie jest dość mocno zakorzenione w literaturze przedmiotu, o tyle wyjaśnienia wymaga to drugie. Tym bardziej, że istnieją stanowiska w teorii znaku ikonicznego, w ramach których ta różnica się zaciera (Schier, 1986; Lopes, 1996). Spowodowane jest to między innymi faktem, że istnieją empiryczne świadectwa na to, że postrzeganie obrazów danego obiektu angażuje te same subosobowe mechanizmy, co w przypadku percepcji tego obiektu (Willats, 1997; Marr, 1982). Istotne jest jednak, żeby nie wyciągać zbyt daleko idących wniosków z tych badań. To, że angażowane są te same subosobowe mechanizmy percepcyjne, nie oznacza jeszcze, że spełniana jest ta sama funkcja. Co więcej, istnieją empiryczne powody, ze względu na które takie rozróżnienie należałoby wprowadzić. Są to między innymi eksperymenty Judy DeLoache (2000; 2005), zgodnie z ich wynikami dzieci dopiero w wieku 2–3

<sup>7</sup> Autor tego komentarza jest przykładowo przekonany, że wartość sztuki polega *przede wszystkim* na jej funkcji poznawczej, a wszystkie własności estetyczne dają się sprowadzić do własności poznawczych. Nie jest to jednak miejsce na głębsze uzasadnianie tej tezy (por. Kozak, 2015).

lat nabywają kompetencji do rozróżniania obiektów percypowanych i reprezentacji danych obiektów. Intuicyjnie wydaje się również przekonujące, że istnieje różnica pomiędzy, przykładowo, spostrzeganiem babci na żywo, a spostrzeganiem jej na zdjęciu.

Moją ambicją nie jest oczywiście wyjaśnienie, na czym miałyby w obu przypadkach polegać owo rozróżnienie. Warto jednak wspomnieć, jak takie wyjaśnienie nie powinno wyglądać. Przede wszystkim nie wystarczy wskazać wyłącznie na rozróżnienie pragmatyczne. Przykładowo, Świrydowicz słusznie argumentuje, że komunikacja obrazowa jest szybsza, bardziej skrótowa, sugestywna i syntetyczna niż komunikacja językowa. Z jednej strony problem polega w tym wypadku na tym, że łatwo jest pomylić własności znaku z kompetencjami interpretanta. Z pewnością zdjęcie fotograficzne danego zdarzenia przekaże informacje w sposób szybszy i bardziej syntetyczny niż nawet najlepszy opis słowny tego ostatniego. Nie jest to jednak prawda w przypadku obrazu rezonansu magnetycznego oglądanego przez osobę nieposiadającą ku temu kompetencji. W jej sytuacji bardziej syntetyczny i szybszy będzie przykładowy komunikat: „uszkodzony płat ciemieniowy”. Z drugiej strony zachodzi obawa, że przyjmując pewien model danego znaku, będzie myliło się cechy znaku oraz nośnika. Przykładowo, jeżeli Świrydowicz (2017, s. 85) argumentuje, że „[...] za pomocą znaków ikonicznych raczej trudno jest przekazywać informację w sposób mętny, niezorganizowany, niekonkretny oraz rozmyty”, to z pewnością ma rację w przypadku zdjęć fotograficznych. Jest to jednak własność wynikająca ze sposobu produkcji danego znaku oraz własności jego nośnika. W innych przypadkach, na przykład w dyskusji na temat wartości dowodów wizualnych w matematyce, zarzut mętności jest nagminnie formułowany w stosunku do diagramów. Z kolei w sztuce bywa i tak, że dzieło celowo jest mętne, niezorganizowane, niekonkretne oraz rozmyte. Analogicznie dzieje się w przypadku różnicy znaku ikonicznego i percepcji. Możemy przykładowo argumentować, że znak ikoniczny jest bardziej trwały niż odpowiedni stan percepcyjny. Jest to jednak różnica przygodna i względna w stosunku do własności nośnika danego znaku. Bywają osoby z doskonałą pamięcią wizualną oraz znaki zapisane kredą na betonie zaraz przed obfitym deszczem.

Wskazanie na różnicę pragmatyczną jest również o tyle zawodne, że nie oddaje głębi poruszanego zagadnienia. Jeżeli podnosimy kwestię rozróżnienia na znaki językowe, percepcję oraz znaki ikoniczne, to

stawka ma tu charakter epistemologiczny, to znaczy chcielibyśmy wskazać na taką własność znaku ikonicznego, jeżeli jest to możliwe, która pozwala uzyskać informację niedostępną za pomocą innych środków. Innymi słowy interesuje nas to, czy za pomocą znaku ikonicznego jesteśmy w stanie dowiedzieć się czegoś, czego nie dowiedzielibyśmy się patrząc na dany obiekt lub opisując dany obiekt.

Trudno oczywiście wymagać, żeby w jednym dziele zawrzeć wszystkie wymienione postulaty. Książka *Podstawy teorii znaku ikonicznego* nie ma też takich ambicji. Z pewnością zaś stanowi dobrą podstawę do dyskusji o naturze znaków ikonicznych. Wskazane przeze mnie kontrowersje wskazują wyłącznie na fakt, że taka dyskusja jest potrzebna.

#### BIBLIOGRAFIA

- Abel, C. (2009). Canny Resemblance. *Philosophical Review*, 118(2), 183–223.
- Abrahamsen, A., Bechtel, W. (2015). Diagrams as Tools for Scientific Reasoning. *Review of Philosophical Psychology*, 6, 117–131.
- Black, M. (1972). How do Pictures Represent? W: E. Gombrich, J. Hochberg, M. Black (red.), *Art, Perception, and Reality* (s. 95–130). Baltimore and London: The John Hopkins UP.
- Casati, R., Giardino, V. (2013). Public Representation and Indeterminacies of Perceptival Content. W: Z. Kondor (red.), *Enacting Images. Representation Revisited* (s. 111–126). Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Dąbmska, I. (1973). O konwencjach semiotycznych. *Studia Semiotyczne*, 4, 35–45.
- DeLoache, J. (2000). Dual Representation and Young Children's Use of Scale Models. *Child Development*, 71(2), 329–338.
- DeLoache, J. (2005). Mindful of symbols. *Scientific American*, 293, 73–77.
- Fodor, J. (1975). *The Language of Thought*. Cambridge: Harvard UP.
- Giardino, V., Greenberg, G. (2015). Varieties of Iconicity. *Review of Philosophical Psychology*, 6, 1–25.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2<sup>nd</sup> ed. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Goodman, N., Elgin, C. Z. (1988). *Reconceptions in Philosophy and other Arts and Sciences*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Greenberg, G. (2013). Beyond Resemblance. *Philosophical Review*, 122(2), 215–287.
- Horecka, A. (2010). Pojęcie znaku ikonicznego w dziełach wybranych przedstawicieli szkoły lwowsko-warszawskiej: Kazimierza Twardowskiego, Tadeusza Witwickiego, Stanisława Ossowskiego, Mieczysława Wallisa i Leopolda Blausteina. *Studia Semiotyczne*, 27, 307–352.
- Kozak, P. (2015). *Sztuka i myśl*. Warszawa: Wydawnictwo NCK.
- Lewis, D. (1969). *Convention: A Philosophical Study*. Oxford: Blackwell.

- Lopes, D. (1996). *Understanding Pictures*. Oxford: Clarendon Press.
- Lopes, D. (2005). *Sight and Sensibility. Evaluating Pictures*. Oxford: Clarendon Press.
- Marr, D. (1982). *Vision: A Computational Investigation Into the Human Representation and Processing of Visual Information*. Cambridge/London: The MIT Press.
- Pelc, J. (1984). *Wstęp do semiotyki*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Schier, F. (1986). *Deeper into Pictures: An Essay on Pictorial Representation*. Cambridge: Cambridge UP.
- Shin, S.-J. (1994). *The Logical Status of Diagrams*. Cambridge: Cambridge UP.
- Świrydowicz, K. (2017). *Podstawy teorii znaku ikonicznego*. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- Tversky, B. (2015). The Cognitive Design of Tools of Thought. *Review of Philosophical Psychology*, 6, 99–116.
- Willats, J. (1997). *Art and Representation: New Principles in the Analysis of Pictures*. Princeton: Princeton UP.

WHAT IS IMAGE? COMMENTARY TO KAZIMIERZ ŚWIRYDOWICZ'S  
*PODSTAWY ZNAKU IKONICZNEGO*

**ABSTRACT:** On the basis of Kazimierz Świrydowicz's view on the theory of iconic signs, I critically discuss semantical theories of iconic signs that are based on the concept of resemblance and anti-conventionalism. I also present the main desiderata, that should be covered by an adequate semantic theory for iconic signs, as well.

**KEY WORDS:** iconic sign, semantics, Kazimierz Świrydowicz, resemblance, anti-conventionalism.