

AGNIESZKA SMAGA
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego*

Formy pismo/obraz na stronach WWW. Przegląd

Abstract

At the present stage of technological development of websites, critical difference between the word and the image breaks down. It means we are not able to distinguish them from one another at the operational level (at the program level). Furthermore, in view of the presentation of the website, building process of the visual composition of the website is carried out neither according to the function of words (narrative), nor according to analog image (representation), but by the surface distribution of the data. Website becomes infographics, which abstract a fundamental system of lines and shapes from reality and transforms them into a basic form of rectangles (diagrams, graphs, tables, forms).

Publikacja powstała w ramach realizacji projektu badawczego NN 103 398340 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki w Krakowie.

*Wydział Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego
ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa
e-mail: asmaga@neostrada.pl

Przedmiotem analitycznego zainteresowania czynię pismo i obraz, które współtworzą digitalne formy przekazów. Formę rozumiem w sposób obrazowy jako układ podstawowych elementów kompozycji na powierzchni cyfrowej strony. Wprowadzam tym samym badawcze założenie, że pismo — efekt aktu pisania — może być traktowane zarówno w kontekście kategorii obrazowości, jaki i wizualności. Pierwsze pojęcie odnosi się do przedstawienia, czyli przedmiotu percepcji, kolejne — do procesu odbioru.

Drugi termin nie budzi zasadniczo wątpliwości w kontekście obrazu i pisma, mimo złudzenia istnienia między nimi różnicy. Wrażenie to jest bowiem czystko konwencjonalne i wynika z faktu, że pismo w tradycji europejskiej czytamy najczęściej w nienarzucającej się, prawie transparentnej formie graficznej (Baines i in. 2010: 6)¹. Tak rozumiana typografia zorientowana jest na odbiór, czyli funkcjonalność komunikatu, gdzie „czytelny oznacza łatwy do przeczytania. Jeżeli czytanie przebiega łatwo to wizualny potencjał komunikatu zostaje zepchnięty na boczny tor” (Wilkins 1990: strony nienumerowane). Najczęściej w akcie percepcji następuje więc faktyczne ignorowanie specyfiki komunikacji wizualnej (np. ułożenia elementów na płaszczyźnie; działania przestrzeni negatywowej; zasad kontrastu, symetrii/asymetrii, proporcji, wzoru). Dlatego można mówić w przypadku odbioru pisma raczej o uproszczonej wizualizacji typu werbalnego, podporządkowanej sferze znaczeń (budowanych na prawach logiki języka), innej niż wizualizacja obrazowa.

Jeszcze bardziej problematyczne w odniesieniu do słowa, niż tylko sygnalizowane wyżej pojęcie wizualności, jest traktowanie go w kontekście kategorii obrazowości. Dlatego kryterium to wymaga doprecyzowania. **Obraz** rozumiem na sposób graficzny jako zaplanowany i zorganizowany układ podstawowych elementów przedstawienia — linii, zbiegających się pod kątem prostym i tworzących dwuwymiarowe kształty, które stanowią elementy większej kompozycji, czyli strony WWW.

¹ Zagadnienie typografii, rozumianej jako zautomatyzowane zapisanie i uporządkowanie języka, jest często pomijane w językowych analizach badawczych lub traktowane wyłącznie w kontekście stosunku szaty zewnętrznej (znaczącego) do niesionej treści (znaczonego). Zapominając, że sama typografia jest projektowaniem za pomocą pisma, czyli wizualnym komunikatem. Dlatego przedmiot — język — i system jego rejestracji — graficzny zapis — powinny być analizowane we wzajemnym powiązaniu. Tymczasem oba w systemie edukacji są najczęściej wykładane na niepowiązanych ze sobą uczelniach. Typografię określają dwa podstawowe cele, definiowane jako rozpoznanie i odpowiedź na potrzeby funkcjonalne przekazu oraz te związane z projektowaniem wizualnym, traktowanym jako kwestia estetyki. Pismo istnieje z jednej strony po to, by je przeczytano, z drugiej — jako element graficzny, taki jak punkt, linia, forma, kształt, płaszczyzna, faktura. Percypowane jest na dwóch poziomach: wizualizacji typu werbalnego i obrazowego. Pozostają one względem siebie w pewnym napięciu i dlatego skala zagadnień typograficznych jest bardzo duża. Już sam problem przejrzystości zapisu budzi szereg kontrowersji.

Linie mogą być realne, czyli złożone z wielu punktów usytuowanych obok siebie w tym samym kierunku lub wyimaginowane, domyślne, gdy prowadzą wzrok odbiorcy od jednego do kolejnego miejsca. Druga sytuacja dotyczy pisma, którego pojedyncze znaki graficzne oddalone są od siebie o stałą wartość światła międzyliterowego, a ich grupy — światła międzywyrazowego. W pierwszym przypadku kreski zawsze mają długość, brak im natomiast szerokości. Uzyskując ten parametr, stałyby się płaską powierzchnią, natomiast otrzymawszy wymiar głębokości — przestrzenią. W przypadku linii wyimaginowanej, tworzonej przez układ znaków pisma, posiada ona analogicznie swą długość oraz otrzymuje dodatkowo szerokość, wyznaczoną przez same litery. Dysproporcje między tymi dwoma parametrami są tak duże, że nie pozwalają linii pisma stać się płaszczyzną. Z kreską mamy bowiem do czynienia do momentu, gdy jej szerokość nie przekroczy połowy wartości długości. Natomiast w przypadku zbioru linii kategoria płaszczyzny uwarunkowana jest odległościami między kreskami, czyli interlineacją. Kreski, w konfrontacji z najczęściej statyczną powierzchnią przedstawienia i zawsze statycznym punktem (najmniejszym elementem kompozycji), cechuje dynamika. Stwarzają one wrażenie ruchu, ponieważ wzrok przemieszcza się po nich, podążając w dwóch kierunkach. „Linia geometryczna jest niewidzialna. Jest torem poruszającego się punktu [...]. Tutaj następuje przeskok od statyki do dynamiki” (cyt. za. Paulin 2011: 21). Dodatkowo stanowi ona element kompozycji komunikujący podział, organizujący, porządkujący i wprowadzający hierarchię przedstawienia.

Linie realne lub wyimaginowane następnie łączą się, stanowiąc kontury kształtów. Czyniąc zewnętrzny zarys płaszczyzny, zaczynają się i kończą w tym samym punkcie. W przypadku stron WWW poziome linie zbiegają się z pionowymi najczęściej pod kątem prostym i tworzą dwuwymiarowe kształty (prostokąty, rzadziej kwadraty). Konstruują zamkniętą powierzchnię, która ma swój wymiar szerokości i wysokości, brak jej natomiast głębokości, czyli jest płaska. Powstałe formy występują w kompozycji strony WWW jako regularne figury na płaszczyźnie. Są elementem pozytywowym, wewnątrz negatywowej powierzchni tła. Te geometryczne kształty nie stanowią zobiektywizowanej, za pomocą systemów perspektywicznych, obrazowej reprezentacji organicznego świata. Same mogłyby, na prawach abstrakcji, tworzyć wirtualne rzeczywistości, stanowić na poziomie ich ujawniania się użytkownikowi alternatywę dla realnych bytów, zbudowanych w oparciu o kontrast linii biegnących pod kątem ostrym lub rozwartym, wzajemnie przecinających się, płynnych lub nieregularnych, tworzących trójwymiarowe obiekty.

Strony WWW traktuję jako płaskie powierzchnie, które analogicznie jak sztuka, konstruowane są poprzez zmienne relacje pisma do obrazu, np. ich podobieństwa, różnicy, tożsamości, pełnej odmienności. Dwie ostatnie zależności stanowią sytuacje graniczne i dlatego są rzadko spotykane w artefaktach kultury. Wyszczególnione stosunki nadają „widoczność oraz znaczenie praktykom łączenia słów, rozkładania barw, modelowania brzmień czy ruchu ciał” (Rancière 2007: 94), dodam: rozplanowania linii, kształtów, faktur. Na przykład, dominująca od XVI wieku zasada perspektywy linearnej, barwnej i powietrznej, tworzyła iluzję trzech wymiarów na dwuwymiarowej płaszczyźnie. W plastyczny sposób „opowiadała” zdarzenia, rozgrywające się na bliższym lub

dalszym planie, bardziej i mniej istotne, tworzyła wielopoziomowe narracje². „Koneksje” malarstwa, grafiki artystycznej i użytkowej z trzecim wymiarem podyktowane były więzią „z poetycką mocą słów i baśni”, generowaniem i odbiorem znaczeń na prawach logiki języka, czyli w układzie linearnym, przyczynowo-skutkowym, kategoryzującym³. Negując tę relację, w przypadku analizy strony WWW przypisujemy jej kategorię płaszczyzny, podkreślamy jej płaskość. Tym samym ustalamy inny rodzaj układu — formy — między tym, „czego dokonuje” punkt, linia, kształt i barwa a tym, „co” słowa pozwalają nam zobaczyć na powierzchni internetowej witryny (Arnheim 2011: 23-37).

Chcąc uznać prezentację stron WWW za płaskie — idąc za wnioskami Jacques’a Rancièr’a — „trzeba sprawić, byśmy je postrzegali jako płaskie”. W tym celu trzeba zerwać więź przedstawienia — strony WWW — z reprezentacją, czyli odłączyć sugerowaną wyżej kategorię widzialności obrazu od *quasi*-widzialności pisma, a sam tekst od pojęcia narracji, tematu, motywu, związków przyczynowo-skutkowych, figury metafory (Rancièr 2007: 95). To rozdzielenie nie oznacza relacji izolacji i oderwania kategorii obrazu od pisma, ale ich nowy sposób wiązania oparty na prawach dostrzegalności i percepcji przedstawienia, konkretnie estetyki cyfrowej grafiki. Strona WWW jest postrzegana jako płaska, ponieważ słowa zaczynają wobec niej funkcjonować w inny niż dotychczas sposób. Nie są traktowane jako nadrzędny, weryfikujący i kodyfikujący system odniesienia w budowaniu znaczeń, a wyłącznie jako pojedyncze, obrazowe elementy wprowadzone do płaskiej, graficznej kompozycji. Oddziaływają na siebie w jednej zwartej powierzchni przedstawienia. Zaproponowana strategia „ustawiania na powierzchni” bliska jest zasadzie działania komputera, opartej na warstwowej transmisji danych TCP/IP⁴ oraz konwencji projektowania graficznego z wykorzystaniem funkcji warstwy (Adobe Photoshop) lub stos (GIMP). W pierwszym przypadku zaproponowany układ wskazuje aspekt następstwa w dotarciu do danych. Natomiast w programach graficznych realizuje on relację hierarchii, to znaczy najniższą warstwę lub płaszczyznę stosu stanowi tło, które może być barwne lub przezroczyste i zajmuje całą dostępną przestrzeń

² Powstała ambiwalencja między poczuciem realnej przestrzeni a płaską powierzchnią obrazu, z perspektywy odbiorcy pobudzała jego percepcję. Powodowała sytuację konfrontacji i poszukiwania związków między trójwymiarową rzeczywistością a dwuwymiarowym przedstawieniem. Natomiast z pozycji artysty, projektanta, szczególnie dwudziestowiecznego, wywoływała pewien dysonans percepcyjny i w związku z tym poszukiwanie nowych dróg wypowiedzi plastycznej.

³ Na przestrzeni historii kultury podejmowano wielokrotnie próby zanegowania sugerowanego wyżej stanu rzeczy. W XX wieku zwrócono przede wszystkim uwagę na racjonalizację i uproszczoną klasyfikację procesu myślenia, dokonywaną przy udziale języka, wyznaczano słowom i obrazom zarówno funkcje semantyczną, jak i przedstawiającą. Zainteresowano się materią słowa. Można na tej podstawie wysnuć tezę, że w kulturze współczesnej słowo obok funkcji znaczeniowej zaczęło pełnić przedstawiającą, percypowaną rolę zarówno w porządku wizualizacji werbalnej, jak i obrazowej, nawet czasem wyłącznie drugiej (Hopfinger 2003).

⁴ Podział na warstwy oznacza, że po zainicjowaniu komunikacji przez wybrany program (np. przeglądarkę internetową, czyli po wpisaniu przez użytkownika dowolnego adresu) wysyłany komunikat (dane) jest przekazywany kolejnym powłokom, począwszy od aplikacji, a skończywszy na płaszczyźnie fizycznej. Gdy warstwa przekazuje dane do niższej, dołącza do nich własny nagłówek — informacje dotyczące formatowania. W ten sposób dane w ostatniej powłoce fizycznej posiadają pięć nagłówków. Po ich przesłaniu do zamierzonego odbiorcy, proces przetwarzania jest dokładnie odwrotny w stosunku do operacji nadania: kolejne nagłówki są usuwane — od warstwy fizycznej do poziomu aplikacji.

okna edytora obrazu. Kolejne wprowadzane elementy umieszczone są na oddzielnych warstwach. Te z kolei stanowią zarówno przestrzeń całego okna edytora, prostokątny jego fragment lub ograniczają się do kształtu prezentowanego elementu. Warstwy stanowią rodzaj „przezroczystych folii” i każda z nich jest niezależnym obrazem. W procesie ich nakładania kluczową rolę odgrywa kolejność. Ułożone są one jedna na drugiej, a ich ilość i porządek jest równolegle widoczny w oknie funkcyjnym. Warstwa wyróżniona na granatowo (Adobe Photoshop) lub niebiesko (GIMP) jest aktywna, to jej dotyczy aktualna operacja. W oknie edycji obrazu widzimy nałożone na siebie płaszczyzny, natomiast w okienku funkcyjnym, każdą z nich z osobna, co daje nam wrażenie „podziurawionej powierzchni przedstawienia”, nastawianej na manipulację elementami, dodanie lub odjęcie nowych widoków. Każdą z warstw możemy przesunąć w dół i do góry, czyli jesteśmy w stanie ustanawiać zmienną hierarchię ich wizualnego przedstawienia, również blokować, łączyć z innymi, ukrywać w prezentacji. O widzialności warstwy decyduje funkcja krycie i kanał alfa. W pierwszym przypadku jej widoczność można włączyć, wyłączyć lub płynnie regulować w zakresie 0-100. W sytuacji pełnego ukrycia w oknie edycji jest ona nadal obecna jako miniaturka w okienku funkcyjnym. Wreszcie możemy łączyć warstwy również opcjonalnie, tylko widoczne lub wszystkie (spłaszczenie). Operacja łączenia przekształca dowolną ilość warstw w jedną, uniemożliwiając dalszą zmianę konstruujących ją poziomów, bowiem część pikseli ulega bezzwrotnej utracie.

Opisany dość szczegółowo układ warstwowy obrazu determinuje w pewnym stopniu proces myślenia człowieka „epoki komputera”. Jego przeznaczeniem jest doświadczenie i poznanie świata, czyli kompetencja medialna jest zapośredniczona przez grafikę. Ten nowy sposób rozumienia obrazu, pośrednio również pisma, konstruowania światobrazu (Heidegger 1977: 128-196), jest wytworem percepcji subiektywnej i kolektywnej. Doświadczenie obrazowe ufundowane jest na konstrukcji, którą sami tworzymy, ale sterowane przez modelujące medialnie obrazy cyfrowe (Belting 2007: 11-18). Przedstawienia zobaczone zmieniają się w zapamiętane, zakodowane. W efekcie podporządkowujemy nasze poznanie świata formie prezentacji i interakcji właściwej dla epoki, w której żyjemy, a uwarunkowanej dominującym medium. Kolejny raz możemy być świadkami sytuacji, gdy pytanie o to „jak” konstruowany jest obraz mentalny i zewnętrzny — współcześnie przy udziale układu warstwowego — jest bardziej istotne od pytania „co” on przedstawia lub znaczy. Unikamy w ten sposób niebezpiecznego zestawienia tego, „co” obrazowe z tym, „co” symboliczne, piśmienne i poszukujemy głębszych struktur wiążących oba przekazy. Mechanizmy wzajemnych powiązań, ze względu na swą złożoność i wielorakość, stanowią „nadwyżki zdolności syntagmatycznych nad semantycznymi ograniczeniami” (Bowie 1978: 27). Zmieniają się one na przestrzeni czasu, modelując tym samym znaczenie komunikatu.

W prezentowanej perspektywie mechanizm poznania cechuje współcześnie „upojenie powierzchnią” (cyt. za Gwóźdź 1994: 249), „pochwała powierzchni” (Flusser 1993), „głębia powierzchni” (cyt. za Zeidler-Janiszewska 1998: 69; Welsch 2005: 34-36). Ostatnie stwierdzenie jest kluczowe dla prezentowanych wniosków i bezpośrednio wskazuje na układ warstwowy percepcji i poznania, czyli manipulację powierzchniami danych i możliwość ich spłaszczenia. W tej perspektywie cytat charakteryzujący współczesnego człowieka jako pozbawionego „faustowskiego zainteresowania głębią”, należy traktować

jako obiektywne stwierdzenie faktu, nie wartościującą postawę. Wskazuje on na kulturową zmianę rozumienia kategorii głębi. Za Philipem Dubois możemy mówić, o „grubości cyfrowego obrazu”, „wizualne miksowanie nie pozostaje bez efektu głębi, ale głębi, by tak rzec, powierzchni, głębokości powstałej z ułożenia obrazów”, nakładania na siebie kolejnych warstw na powierzchni warstwy-tła. Refleksje natury faustowskiej zastępuje namysł kombinatoryczny, poszukiwanie skutecznych układów różnorodnych elementów przedstawienia, użytecznych rozwiązań. Kategoria głębi nie dotyczy w związku z tym gotowego artefaktu a samego procesu obrazowania i pisania, który oczywiście nie pozostaje bez wpływu na spłaszczony obraz. Układ warstwowy „przebija” przez powierzchnię przedstawienia. Wymusza analityczny sposób odbioru. Wiedza o technice generującej obraz, kształtuje jego rozumienie i wreszcie percepcję, traktowaną jako używanie przedstawień (J. Derrida, B. Stiegler 1996: 165-169). Sugerowane elementy konstruowania obrazu świadczą o nowym sposobie bycia człowieka w świecie, a czasem wręcz nowej ontologii bytowania, którą określają kolejne terminy: organizacja, konfiguracja, projektowanie, modulowanie, odznaczanie, selekcja.

Uznając w przypadku stron WWW przywilej używania kategorii wielowarstwowej płaszczyzny, w miejsce uwiecznionej tradycją głębi perspektywy, zmierzam do traktowania obrazu strony WWW z poziomu jego projektowania i kodowania — dokumentu (X)HTML — jako ściśle wyliczonego przedmiotu logicznego. Natomiast z poziomu jego ujawniania się użytkownikowi stanowi on płaską powierzchnię, ale w pełni transponowaną, otwartą na proces, interakcję.

Przedmiotem szczegółowej analizy czynię drugą płaszczyznę — wygląd strony WWW — na poziomie jej graficznej organizacji i prezentacji użytkownikowi. Konfrontując ją z płaszczyzną generującą uzyskałam dwie zależności słowa i obrazu, wynikające ze specyfiki cyfrowego środowiska. Po pierwsze, proces tworzenia kodu z wykorzystaniem techniki hipertekstu⁵, sprawił że analogowa *jeu d'écrire* — gra pisanie — (obecna np. u Stépšana Mallarmégo 1945: 48, Tytusa Czyżewskiego, futurystów czy dadaistów) wzbogaciła się o nową funkcję — pisma w stadium działania, traktowanego jako „przypadek szczególnie *designu*” (Bolz 1993: 203). Nastąpiło wyznaczenie powierzchni obrazu jako powierzchni pisanie. Po drugie, mimo że wskazany wyżej proces konstruowania źródła strony WWW podlegał prawidłom „składni liniowej” języka (X)HTML i CSS to w efekcie tworzył on zbiór możliwości realizowanych w „składni powierzchniowej” — w perspektywie ujawniania strony WWW. Cyfrowe pismo, choć wprowadzane było zgodnie z wierszami poleceń, to zamykało je — jeszcze na poziomie generującym — w większe układy, po to by ostatecznie podporządkować oba (wersy, bloki) płaszczyźnie prezentacji digitalnego przekazu z wykorzystaniem modelu pudełkowego CSS. W momencie konfrontacji kodu źródłowego i strony WWW skonstruowanej na jego podstawie widoczne było podporządkowanie operacyjne składni liniowej pisma układom obrazowym — konfiguracji prostokątów. Zniesiona została tym samym krytyczna różnica

⁵ Hipertekst możemy w związku z tym traktować jako usieciowaną (w wersji *on-line*) składnię przestrzenną obrazów i tekstów. Mamy podstawy wnioskować, że ogranicza on nawet formy dyskursywne na rzecz strategii przedstawiających. Analiza tekstów cyfrowych powinna uwzględniać tę sytuację i rozbudować warsztat metodologiczny w oparciu o elementy komunikacji obrazowej (M. Porębski 2009: 219-233).

między słowem a obrazem na rzecz: z perspektywy kodu — cyfrowego pisma obrazu, z poziomu strony WWW — digitalnego obrazu pisma. Pojawiła się ich **tożsamość**, która wprowadzała sytuację graniczną w relacjach słowo/obraz. Nie funkcjonowała ona jednak na osi napięcia między tym, „co” słowne a tym, „co” obrazowe, ponieważ podyktowana została ich wspólnym wyznacznikiem — mechanizmem operacji, traktowanym jako jedna z odmian interakcji z odbiorcą. W prezentowanej analizie interesuje mnie fakt czy sygnalizowane cyfrowe zależności powstałe na poziomie generującym komunikat mają swoje konsekwencje w jego prezentacji.

Relacja utożsamienia słowa i obrazu, która faktycznie realizuje możliwości i istotę sieciowego środowiska, pojawia się w najczystszej postaci w formie znaków graficznych, w których sygnet — element obrazowy — nakłada się z logotypem — elementem literarnym.



Rysunek nr 1. Forma tożsamości pisma i obrazu⁶

Współcześnie logo tego rodzaju pojawiają się stosunkowo rzadko na stronach WWW, choć obecne są już w pasku przeglądarki. Dotyczą przede wszystkim pojedynczych znaków graficznych, bardzo rzadko ich zbioru. Mają charakter statyczny, sporadycznie dynamiczny. W najbardziej wyszukanych przykładach fuzja słowa i obrazu jest tak kompletna, że trudno rozstrzygnąć czy to litera stała się obrazem, czy odwrotnie. W tym przypadku, kierując się przyzwyczajeniami percepcyjnymi epoki analogowej, nie

⁶ Wszystkie prezentowane przykłady pochodzą ze witryny WWW Uniwersytetu Warszawskiego: <http://www.uw.edu.pl/> [dostęp: 3 czerwca 2012].

możemy arbitralnie orzec czy mamy do czynienia ze znakiem obrazu, czy ze znakiem pisma. Analogiczna sytuacja dotyczy liter wprawionych w ruch przy udziale języka Java, gdzie dynamiczna typografia uniemożliwia często ich lekturę.

Pismo i obraz na poziomie ich prezentacji na stronie WWW układają się najczęściej w **formę wyodrębnienia**, o charakterze statycznym, wywołanym lub dynamicznym. Reprezentują one dwa zasadnicze stopnie zespolenia: **wkomponowanie i współlistnienie**. W pierwszym przypadku obraz — np. jednobarwne, wielobarwne tło; ilustracja; zdjęcie; grafika; znak wodny — staje się prezentacyjną powierzchnią dla pisma.



Rysunek nr 2. Forma wyodrębnienia pisma i obrazu (wkomponowanie statyczne)

Relacja ta wynika z trybu pracy karty graficznej. Podyktowana została również zasadą budowy graficznego interfejsu użytkownika. Każdy jego element, zaczynając od najmniejszego, ma przypisany przez menadżera okien pewien prostokąt na ekranie, który wyświetlany jest z dokładnością do piksela, czyli jako obraz. Typowymi elementami GUI są: etykiety, okna, rozwijane menu, przyciski, paski przewijania, ikony, zakładki

i inne. Ich status jest różny: najczęściej posiadają parametr „parent”, czyli są elementem nadrzędnym względem pozostałych. Mogą stanowić również prostą etykietę, zawierającą tylko tekst. Wtedy związane są z obiektem czcionki, który decyduje o sposobie wyświetlania na nich znaków pisma. Relacja wyodrębnionego wkomponowania tekstu w obraz wzmocniona została w przypadku strony WWW dodatkowo zasadą jej budowy w oparciu o box model elementów CSS. Każdy komponent witryny konstruowany jest na poziomie jego kodowania z obramowania, zewnętrznego marginesu, wewnętrznego odstępu i zawartości. Również w tym przypadku tekst wpisany jest w kształt prostokąta, o ściśle zdefiniowanych parametrach: wysokości, szerokości, wartości marginesów, kolorze i obrazie tła. Wskazana obrazowa zasada budowy witryny dotyczy już pojedynczych, najmniejszych, obligatoryjnych elementów internetowej strony (ikon linków, ikon przycisków); jej większych komponentów (nagłówka, menu głównego, menu bocznego, treści, stopki, formularzy, mapy strony, tabel, list, diagramów, banerów reklamowych, wykresów, legend); również dodatkowych składników (liczników odwiedzin, kliknięć; adresów IP, czasu, daty, IP blokerów, newsów, sond, czytników RSS i innych).

Obok formy **wyodrębnienia wkomponowanego faktycznego, statycznego** pojawia się tekst wpisany w dynamiczny, obrazowy spektakl. Obecna jest również forma pośrednia między płaszczyzną prezentacji a interakcji z użytkownikiem, którą roboczo możemy nazwać **wywołaną**. Powstaje w momencie najechania kursorem na linkowany element strony, przeznaczony do interakcji z użytkownikiem. Jej wywołanie nie powoduje jeszcze ładowania, przy wykorzystaniu przeglądarki internetowej, nowego zestawu danych.



Rysunek nr 3. Forma wyodrębnienia pisma i obrazu (wkomponowanie wywołane)

Kolejna forma wyodrębnienia zakłada relację **współlistnienia pisma i grafiki** lub obrazu malarskiego, zdjęcia, sceny z filmu w ramach jednej wspólnej, najbliższej płaszczyzny. W najprostszej swej postaci tworzy logo, składające się z sygnetu i logotypu, które możemy od siebie oddzielić. Na podobnej zasadzie funkcjonują ikonki będące najczęściej połączeniem obrazu, rysunku, grafiki lub ich fragmentów z tekstem lub ikony słowno-obrazowej z tekstem. Można je na poziomie przeglądarki spersonalizować. Zależnie od sposobu kodowania odsyłają razem lub każdy z osobna do następnej, cyfrowej formy przekazu. W przypadku generowania wspólnego oba traktowane są na prawach obrazu. Funkcjonują na zasadach ikony linku lub ikony przycisku. Koegzystencja słowa i obrazu w momencie najechania kursorem na jeden z wymienionych komponentów relacji, wprowadza najczęściej kolejną, wywołaną medialną zależność. Analogicznie funkcjonują ikony składające się tylko z obrazu, gdy w momencie najechania na niego myszką pojawia się tekst.



Rysunek nr 4. Forma wyodrębnienia pisma i obrazu (współlistnienie)

Relacja wyodrębnionego współlistnienia obecna jest również w momencie interakcji kursor i tekst. Okazuje się ona najczęściej spotykaną zależnością na stronach WWW. Dotyczy najmniejszych jej komponentów (znaków graficznych, ikon linków, ikon przycisków) i większych (tabel, diagramów, wykresów, również materiałów reklamowych), wreszcie samego głównego okna strony WWW. Pojawia się natomiast rzadziej w przypadku menu bocznego i sporadycznie głównego.



Rysunek nr 5. Forma wyodrębnienia pisma i obrazu (współlistnienie)

Pojedynczy komponent strony WWW, budujący zmienne relacje pismo/obraz, staje się jedną z części nadrzędnej, graficznej struktury: całej strony, okna przeglądarki internetowej. Jego wymiar wysokości i szerokości jest wynikiem ścisłych wyliczeń matematycznych, tak by zmieścił się w pełni w oknach przeglądarki. Elementy cyfrowej strony grupowane są i ustawiane w obrazowe szeregi. Tworzą rytmiczne układy w pionie lub poziomie, wykorzystując budowę wirtualnego diagramu, który gwarantuje przedstawieniowy porządek i jedność, podkreśla rytm i tempo przekazu wizualnego⁷.

⁷ Zbiór strukturalizujących diagramów stanowi rodzaj domyślnej siatki, dającej projektantom możliwość tworzenia wielu layoutów, przy zachowaniu wizualnej konsekwencji, ciągłości i spójności przekazu cyfrowego.



W zakładce "Ogólne informacje o uczelni" można znaleźć odpowiedzi na pytania dotyczące

- ☐ liczby studentów, doktorantów, pracowników
- ☐ liczby kierunków studiów
- ☐ strukturę uczelni (liczby wydziałów)

>>>



W zakładce "Dydaktyka" można znaleźć odpowiedzi na pytania dotyczące

- ☐ kierunków studiów (m.in. obcojęzycznych, międzynarodowych, poddyplomowych)
- ☐ e-nauczania
- ☐ internetowej obsługi studentów
- ☐ badań losów absolwentów

>>>



W zakładce "Rekrutacja" można znaleźć odpowiedzi na pytania dotyczące

- ☐ statystyk rekrutacyjnych
- ☐ nowych kierunków studiów

>>>

Rysunek nr 6. Seria form pismo/obraz na przykładzie pojedynczych komponentów internetowej strony

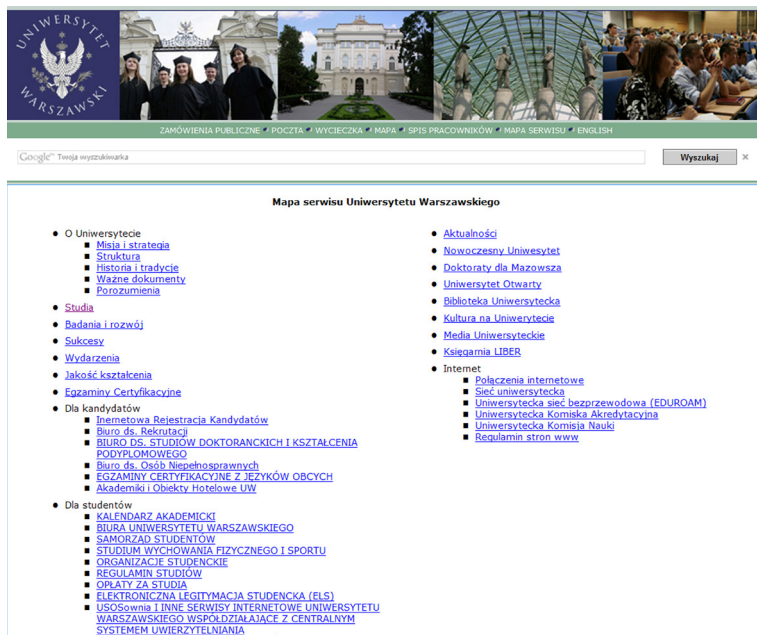
Grafy konkretne przede wszystkim prezentują dane, poprzez ich porównanie lub wskazanie dominującego trendu i są to najczęściej wykresy słupkowe, kołowe. Natomiast diagramy abstrakcyjne obrazują relacje między danymi, najczęściej dotyczą one struktury (warstwy, tablice, drzewa), czasem zbiorów. Pierwszy model tablicy porównuje dane z co najmniej dwóch różnych zbiorów, drugi — ukazuje wyraźnie hierarchię i umożliwia określenie relacji między dowolną ilością elementów, trzeci — stanowią zbiory zawarte w sobie nawzajem, gdzie przynajmniej jeden element musi być w pełni objęty drugim. W ostatnim przypadku grupowane kształty wskazują elementy, które stanowią część ogólniejszej struktury i te, które pozostają od niej niezależne. Kompozycje poziome (dotyczy to np. menu głównego) konstruowane są tak, by mieściły się na ekranie monitora, tymczasem układy pionowe (np. menu boczne, główne okna, czytniki RSS) mogą ulegać przesunięciu z wykorzystaniem suwaka. Poziomy budują relację bierności, są dane, tymczasem pionowe wprowadzają kategorię aktywności, stają się najczęściej zadaniem do wykonania. Wszystkie one, traktowane jako elementy nadrzędnej struktury, wprowadzają zasadę kontrastu rozmiaru i odległości, która dotyczy przede wszystkim elementów obrazowych, rzadziej piśmiennych. Komponentom cyfrowej strony brak rozróżnienia kształtów, czyli np. figur prostokątnych i obłych. Często obecna jest natomiast dobrze zasygnalizowana sekwencja, czyli kolejność przetwarzania danych, która uwzględnia nasze przyzwyczajenia percepcyjne czytania od lewej do prawej. Jest ona zaznaczona kolorem, zwiększonym kształtem lub obrazem. Hierarchia elementów przedstawienia sygnalizowana jest przy udziale zmiennej wielkości obrazu lub czcionki, kroju i rodzaju pisma. Pusta przestrzeń, zwana białą, negatywną odnosi się do obszarów strony WWW, nie zajętych elementem piśmiennym/obrazowym. Obejmuje odstępy między komponentami witryny lub jej zewnętrzne marginesy.

Na podstawie przeprowadzonej wyżej analizy komparatystycznej można jednoznacznie wnioskować, że na obecnym etapie rozwoju technologicznego strony WWW krytyczna różnica między konstruującym ją słowem i obrazem załamuje się, to znaczy nie jesteśmy ich w stanie odróżnić od siebie, na poziomie operacyjnym (po stronie działania programu), również funkcjonalnym — po stronie użytkownika (to temat oddzielnego artykułu). Utrzymana zostaje natomiast zasadniczo na płaszczyźnie prezentacyjnej. W nowej sytuacji ontologicznej i epistemologicznej cyfrowe komponenty przekazu — pismo i obraz — traktowane jako pojedyncze elementy procesu ujawniania utrzymują nadal przypisane im, tradycyjne typy funkcjonalności, związane z zakorzenionymi wzorcami percepcyjnymi. Pismo, które na przestrzeni historii kultury stało się podstawą komunikacji, generuje wielopoziomowe znaczenia, a obraz kontynuuje tożsamość mimetyczną. Oba, traktowane jako pojedyncze komponenty przekazu pozwalają stosunkowo szybko dotrzeć do informacji czy zrozumieć dużą ilość danych. Działają według wskazanych procedur tylko na płaszczyźnie ujawniania się pojedynczych elementów strony WWW, ale już nie kompozycyjnego wyglądu. Bowiem proces budowania nadrzędnej wizualnej kompozycji nie odbywa się ani w porządku zgodnym z funkcją słowa — narracją (wtedy przedstawienie ulegałoby procesowi upiśmienia), ani analogowego obrazu — reprezentacją (w tej sytuacji pismo poddane zostałoby ikonizacji), ale według **powierzchniowego układu danych**, typowego dla sztuki stosowanej. Na obecnym etapie rozwoju transmedium Internetu strona WWW jest graficznym wykresem, który wyabstrahowuje fundamentalny układ linii i kształtów ze spektakli realnej rzeczywistości i przekształca je w podstawową formę prostokątów, różnicowanych rozmiarem oraz kolorem tła. Nie ma tu rozbudowanych obrazowych przedstawień, nie pisze się obszernych historii, są tylko poznane podstawowe dane, ujęte w relacje, a zobrażowane przez diagramy abstrakcyjne typu struktura, tablica, drzewo, warstwa.



Rysunek nr 7. Seria form pismo/obraz na przykładzie całej internetowej strony

Infograficzna kompozycja znajduje swe odbicie już na poziomie struktury poszczególnych komponentów strony WWW (menu głównego, bocznego, mapy strony, tabel, listów, formularzy, wykresów, legend; wreszcie całej strony WWW. Wprowadzona jest w „celu ułatwienia rozumienia treści, równoległego, symultanicznego przetwarzania informacji oraz unaocznienia zawartych w danych ważnych właściwości i szczegółów takich jak zależności, reguły, trendy i prawidłowości, struktury, symetrie, podobieństwa, różnice między danymi i anomalie, które byłyby trudne do wykrycia przy pomocy metod czysto analitycznych” (Paradowski 2011: dostęp 10.10.2013). W tym przypadku infografika stawia sobie za cel nie tyle prezentację informacji, co jej weryfikację i testowanie. Najcenniejsze okazują się natomiast te układy, które same stają się procesem, mającym na celu analizę i eksplorację posiadanych danych celem dotarcia do fundamentalnego znaczenia, które rozumiane jest jako relacja części do części i do całości kompozycji.



Rysunek nr 8. Seria form pismo/obraz

Formy słowno/obrazowe generowane są przy użyciu kodu (X)HTML nie w celu ich prezentacji w funkcji: reprezentacji zdarzeń i obiektów rzeczywistości czy ich opisu, nawet nie graficznej czy infograficznej organizacji wiedzy o nich, mimo że w tym kształcie ujawniają się, a interakcji z użytkownikiem. Świadczy o tym podstawowa skala zasadniczych zależności słowa i obrazu, znanych już z medium strony drukowanej, odpowiadająca „analogowym” przyzwyczajeniom etycznym. Pojawiają się bowiem dwa rodzaje form prezentacyjnych: pismo wpisane w obraz lub z nim współlistniejące. Wskazane relacje można sprowadzić, przy dużym uproszczeniu badawczym, do znaku graficznego wiążącego sygnet z logotypem. Natomiast formy stanowiące **utożsamienie pisma i obrazu** — realizujące faktyczne możliwości i istotę sieciowego środowiska — pojawiają się stosunkowo rzadko. Relacja identyczności, obecna na poziomie generowania przekazu, nie znajduje przełożenia na jego prezentację w formie strony WWW. Okazuje się, że podyktowana została nie budowaniem napięcia między elementem znaczącym i znaczącym a podporządkowana poszukiwaniom wspólnych dla nich mechanicznych struktur i technik interakcji z odbiorcą.

WYSZUKIWARKA PRACOWNIKÓW UW

[Powróć na stronę główną UW](#)

Wyszukaj pracownika podając dane szczegółowe

Sortuj wyniki po: Wydział Nazwisko, Imię

Aby zmienić/uzupełnić informacje w spisie pracowników prosimy o kontakt

Zmień język: Polski English

Dane podstawowe:

Jednostka org.

Nazwisko: Imię:

Tytuł: Stanowisko:

Dane dodatkowe:

Telefon służbowy: wewnętrzny:

Telefon służbowy 2: Telefon służbowy 3:

Fax: Telefon kontaktowy:

Funkcja:

Specjalność:

E-mail:

Strona domowa:

Rysunek nr 9. Seria form pismo/obraz podporządkowana interakcji z odbiorcą

Oba komponenty cyfrowego przekazu: słowo i obraz stają się **tożsame dopiero w perspektywie ich funkcji użyteczności**. Wtedy zdefiniowane wyżej graficzne układy wskazują z jednej strony na swe źródła, czyli technikę generującą: układ binarny, protokół TCP/IP, GUI, pojemniki CSS; z drugiej — na funkcję (współdziałanie z użytkownikiem). Funkcjonalność nie jest w tym przypadku zdeterminowana elementem semantycznym, jak w tradycyjnie pojętej sztuce projektowania, gdzie dane zmieniane są w informacje wizualne, niosące dodatkowe znaczenia, a słowa służą grafice użytkowej jako model lub norma, opisują działania lub zdarzenia, które należy przełożyć na obrazowy przekaz. We współczesnym, usieciowionym środowisku użyteczność rozumiana jest raczej jako załączkowa forma relacji między człowiekiem a przedmiotem. Dlatego układy graficzne stają się przede wszystkim procesem, mającym na celu analizę i eksplorację posiadanych danych, celem wyboru właściwych narzędzi i technik kontaktu z użytkownikiem. Jej podstawowym zadaniem staje się projektowanie układów dynamicznych, rozwijających się w trakcie interakcji z człowiekiem. „Chodzi tu o coś więcej niż prostą interakcję przedmiotu z użytkownikiem, zaplanowaną i zawartą *implicit* w stopniach swobody, wprojektowanych w dostarczony człowiekowi wytwór” (Giaccardi 2005: 342-345; Łukaszuk 2012: 15). *Formy słowno/obrazowe*; generowane przy użyciu sieciowych protokołów, kodu (X)HTML, CSS; prezentowane na stronach WWW, przy udziale przeglądarki internetowej, podporządkowane zostały „uruchomieniu ko-kreacji, wezwaniu użytkownika do współdziałania na równi z nieobecnym designerem”. Java skrypt (po stronie kodu) i kolejne, sukcesywnie rozwijane funkcje przeglądarek ułatwiają tę „ko-operację”. Umożliwiają użytkownikowi na przykład dostosowanie interfejsu do jego potrzeb i preferencji; tworzenie zakładek; obsługę skórek (motywów), przeglądanie w kartach, blokowanie wyskakujących okienek, filtrowanie reklam, szybkie wybieranie strony. Obecne są również opcje monitorujące i zarządzające prywatnymi danymi użytkownika, np.

ciasteczka, historia odwiedzin, formularze, hasła. W obu przypadkach projektowana jest nie tyle witryna WWW, co kształtowane środowisko kontaktu z nią. Tworzone są nowe powierzchnie postrzegania. Cyfrowa strona nie jest w związku z tym przeznaczona do prezentacji czy opisu zdarzeń, nawet nie do weryfikacji wiedzy o nich, a przede wszystkim do używania. Nie jest znakiem graficznym przedmiotu, nawet nie designerskim gotowym przedmiotem, a procesem graficznego kształtowania widzialności. Jej estetyczny porządek staje się połączeniem techniki, praktyki, digitalnych form widzialności oraz trybów zrozumiałości. Metody badawcze podejmujące zagadnienia komunikatów cyfrowych powinny uwzględniać tę złożoność i powyższe aspekty. W szczególności sytuacja ta dotyczy analizy literackiej, gdzie jej przedmiot — tekst — ujawnia się pod postacią obrazu a przeznaczony jest do użytkowania, pobudzania procesu „ko-kreacji”.

Bibliografia

- Arnheim R. (2011), *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Baines P., Haslam A. (2010), *Pismo i typografia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Baudrillard J. (1994), *Świat wideo i podmiot fraktalny*, przeł. A. Gwóźdź, [w:] *Pokinie?...: audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wybór, wprowadz. i oprac. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków.
- Belting H. (2007), *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekł. M. Bryl, Universitas, Kraków.
- Bolter J. D. (1990), *Człowiek Turinga. Kultura Zachodu w wieku komputera*, przeł. i wstępem opatrzył T. Goban-Klas, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bowie M. (1978), *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Cairo A. (2009), *Infographics and cognition*, Visualopolis.
- Giaccardi E., *Metadesigne as an Emergent Design Culture*, „Leonardo” 2005, nr 4.
- Ghiaccardi E., Fishera G., *Creativity and Evolution: A Metadesign Perspective*, <http://l3d.cs.colorado.edu/~gerhard/papers/ead06.pdf> [dostęp: 23 listopada 2011].
- Heidegger M. (1977), *Czas światoo obrazu*, przeł. K. Wolicki, [w:] *Budować. Mieszkać. Myśleć. Eseje wybrane*, wybór i wstęp K. Michalski, Czytelnik, Warszawa.
- Flusser V. (1993), *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*, Berstein und Dusseldorf.
- Hopfinger M. (2003), *Doświadczenie audiowizualne: o mediach w kulturze współczesnej*, „Sic!”, Warszawa.

- Łukaszyk E., *Ergonomika kultury. O zasięgu idei metadesignu*, „Zeszyty Artystyczne” 2012, nr 22.
- Mallarmé S. (1945), *Villiers de l’Isle-Adam*, [w:] Tenże, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris.
- Paradowski M. B. (2011), *Wizualizacja danych — dużo więcej niż prezentacja*, [w:] *Wizualizacja wiedzy. Od Biblia Pauperum do hipertekstu*, red. M. Kluza, <http://wiedzaiedukacja.eu/wp-content/uploads/2012/03/wizualizacjawiedzy.pdf> [dostęp: 10 listopada 2013].
- Porębski M. (2009), *Semiotyka a ikonika*, [w:] *Literatura a malarstwo — malarstwo a literatura*, red. G. Królikiewicz i inni, Kraków.
- Poulin. R. (2011), *Język projektowania graficznego*, przeł. A. Cichowicz, TMC, Warszawa
- Rancière J. (2007), *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kuryła i P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Stiegler B. (1996), *L’image discrete*, [w:] *Échographies de la télévision*, red. J. Derrida, B. Stiegler, Éditions Galilée, Paris.
- Welsch W. (1998), *Estetyka poza estetyką. O znaczeniu estetyki w czasach współczesnych i nowej formie dyscypliny*, przeł. K. Zamiara, [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań.
- Welsch W. (2005), *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guzalska, Universitas, Kraków.
- Widzieć/wiedzieć (2011), red. P. Dębowski J. Mrowczyk, przeł. J. Jedliński i In., Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Wilkins B., *Type and Image*, „Octavo” 1990, nr 7.