

W. J. Thomas Mitchell

Piśmienność wizualna czy wizualność piśmienna?

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (133-134),
153-163

2012

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.

W.J.T. MITCHELL

Piśmienność wizualna czy wizualność piśmienna?¹

Od jakiegoś już czasu „piśmienność wizualna” [*visual literacy*] jest w obiegu jako podstawowe pojęcie w badaniach z historii sztuki, ikonologii i kultury wizualnej. To mocna i, jak się wydaje, nieunikniona metafora, która porównuje nabywanie umiejętności, kompetencji i wiedzy (całkiem różnych poziomów biegłości) z biegłym opanowaniem języka i literatury. Sugeruje ona, że widzenie jest czymś takim jak czytanie. Jak dokładnie jednak? I czym widzenie różni się od czytania? Gdzie są granice metafory? I, co wydaje się jeszcze bardziej interesujące, co by się stało, gdybyśmy odwrócili położenie tematu i nośnika w metaforze i potraktowali czytanie jako „temat” – rzecz, która jest wyjaśniana – natomiast wzrok jako narzędzie, które może pomóc ją wyjaśnić? Innymi słowy: co by się stało, gdybyśmy pomyśleli o naszym zadaniu jako o jednym z badań i uczeniu czytania, opartym na modelach wyjętych z widzenia i systemu wizualnego?

Po pierwsze, granice metafory. Jeśli widzenie jest jak czytanie, dzieje się tak jedynie na najbardziej elementarnym i dosłownym poziomie. Czytanie uderza nas natychmiast jako znacznie trudniejsza, nabyta umiejętność. Zazwyczaj zanim można będzie rozpocząć naukę czytania w jakimś języku, trzeba już posiadać umiejętności mówienia w nim. Jeśli system pisma jest fonetyczny, konieczne będzie nauczenie się alfabetu, który koordynuje słowo mówione z pisanym: w tym

¹ Referat wygłoszony podczas konferencji i wystawy, jakie miały miejsce w kwietniu 2005 r. w University College Cork w Irlandii, opublikowany w: W.J.T. Mitchell *Visual Literacy or Literary Visualcy?*, w: *Visual Literacy*, ed. J. Elkins, Routledge, New York–London 2008, s. 11-21.

Prezentacje

sensie możemy zauważyć, że umiejętność czytania jest umiejętnością wizualną już od momentu, w którym zaczyna dotyczyć rozpoznania różnych liter alfabetu i łączenia ich we właściwe dźwięki. Jeśli system pisma nie jest fonetyczny, lecz ideograficzny lub piktorialny, wówczas wymaganie wizualności systemu jest jeszcze głębsze. Chiński ma ponad dwa tysiące znaków, które trzeba zapamiętać, zanim przystąpi się do czytania. Znacznie mniej wymaga pisanie.

Widzenie – przeciwnie, wydaje się prostą, naturalnie nabywaną umiejętnością, przynajmniej na pewnym podstawowym poziomie. Nie mówię tu o wysoko rozwiniętych kompetencjach, powiedzmy, pierwotnego zbieracza-łowcy w jego środowisku, paleontologa penetrującego wykop czy konesera przed malowidłem ani nawet o dość elementarnej zdolności widzenia, że rysunek jest projekcją perspektywiczną w trzech wymiarach, ale o nabywaniu podstawowego poziomu kompetencji w wizualno-przestrzennym świecie: zdolności odróżniania obiektów od przestrzeni, w której się znajdują, śledzenia poruszającego się obiektu oraz odróżniania planu pierwszego od tła, postaci od podłoża. Są to umiejętności, które dzielimy z większością naczelnych, a które stanowią podstawy tego, co biskup Berkeley nazwał „językiem wizualnym”². Nazwał go „uniwersalnym językiem natury”, by odróżnić go od mówionych i pisanych „naturalnych języków”, które stanowią, jak to mówimy, kulturowe konstrukty oparte na arbitralnych symbolicznych konwencjach. Berkeley obstawał jednak przy określeniu „język”, gdyż uznał, prawidłowo, że chociaż jest on „uniwersalny” i „naturalny”, to jednak nie jest wrodzony, wkodowany [*hard-wired*] w organizm, lecz trzeba się go nauczyć. System wizualny jest jak aplikacja software, by użyć tu analogii komputerowej. Musi zostać właściwie zainstalowany w odpowiednim momencie rozwoju dojrzałego „mechanizmu”. Jeśli ktoś na przykład jest niewidomy od urodzenia i nagle zaczyna widzieć w wieku lat dwudziestu czy trzydziestu, jest bardzo mało prawdopodobne, że będzie w stanie używać wzroku, by cokolwiek zobaczyć. Będzie już za późno, by nauczyć się „języka widzenia”, być może na podobnej zasadzie (lecz znacznie bardziej radykalnie) jak trudno jest w późnym wieku przyswoić sobie nowy język werbalny. Procedura instalacyjna systemu wizualnego, jak zauważa Berkeley, jest podobna do przyswajania języka w tym, co lingwiści nazwaliby *p o d ó j n ą a r t y k u l a c j ą* [*doubly articulated*], co oznacza, że nie wystarczą świetlne wrażenia padające na siatkówkę i pobudzające korę wzrokową. Konieczna jest nauka używania i rozumienia wizualnych wrażeń poprzez koordynowanie ich z wrażeniami dotykowymi. A zatem prawidłowe widzenie jest, w bardzo dosłownym sensie, formą przedłużonego, wysoce elastycznego *d o t y k u* [*touch*]. Nie ma „czystej” wizualności lub, jak wskazywał wiele lat temu Gombrich, „[N]iewinne oko jest ślepe”. Przy czym *n i e w i n n y* oznacza tu, całkiem precyzyjnie, *n i e (d o) t k n i ę t y* [*u n t o u c h e d*].

² Mowa oczywiście o dwóch rozprawach George’a Berkeleya – *An essay towards a New Theory of Vision* (1709) i – przede wszystkim – *The Theory of Vision, or Visual Language* (1733) – przyp. tłum.

Mitchell Piśmienność wizualna czy wizualność piśmienna?

W kwestiach tych byłoby znacznie więcej do powiedzenia. Mam nadzieję, że wszystko, co dotychczas powiedziałem, jest całkowicie pozbawione kontrowersji i właściwie ogólnie przyjęte jako oczywiste. To, co opisałem do tego momentu, jest tym, co, jak zasugerowała Barbara Stafford, nazywamy „kompetencją wizualną” [*visual competence*] – rodzajem podstawowej umiejętności (jak zdolność czytania), będącej potrzebnym, lecz dalece niewystarczającym warunkiem dla bardziej zaawansowanych i wyspecjalizowanych umiejętności, które chcielibyśmy nazwać piśmiennością wizualną – to jest znawstwem [*connoisseurship*] – bogatymi, wysoko rozwiniętymi i wykwalifikowanymi doświadczeniami oraz technikami wizualnej obserwacji. To, co chcę tu zaproponować, to odwrócenie pola w pojęciu piśmienności wizualnej, które zasugerowałem na samym początku. Innymi słowy, do jakiego stopnia werbalna piśmienność dotyczy i być może zależy od pewnego rodzaju wizualnej kompetencji czy nawet wizualnej piśmienności? Czy koniecznie trzeba widzieć, by rozumieć język? Oczywiście, że nie. Posiadanie wizualnej kompetencji jest konieczne, by czytać tekst (o ile nie jest napisany Braillem), ale słuch jest zupełnie wystarczającym progiem zwykłej kompetencji w naturalnym języku.

Cztery fundamentalne pojęcia nauki o obrazie³

Kiedy dwadzieścia lat temu opublikowałem *Ikonologię* [*Iconology*] nie miałem pojęcia, że może to być pierwszy tom przyszłej trylogii (*Picture Theory* oraz *What Do Pictures Want?* z 1994 i 2005 roku okazały się kontynuacją). W połowie lat 80. pojęcia takie jak „kultura wizualna” czy „nowa historia sztuki” nie były niczym więcej niż pogłoską. O koncepcji „słowa i obrazu”, a tym bardziej Międzynarodowego Stowarzyszenia Studiów nad Słowem i Obrazem (IAWIS) [International Association for the Study of Word and Image] można było zaledwie pomarzyć, a sama idea „ikonologii” wydawała się w owym czasie przestarzałą subdyscypliną historii sztuki, kojarzoną z ojcami założycielami początku XX wieku, Aby Warburgiem, Aloisem Rieglem i Erwinem Panofskym.

Obecnie obszar ten wygląda oczywiście całkiem inaczej. Są akademickie instytuty studiów wizualnych i kultury wizualnej oraz czasopisma poświęcone tej tematyce. Nowa historia sztuki (w każdym razie historia sztuki zorientowana semiotycznie) jest już wczorajszą nowością. Interdyscyplinarne badania nad werbalnymi i wizualnymi mediami stały się centralnym elementem współczesnych studiów humanistycznych, a nowe formy krytycznej ikonologii, *Bildwissenschaft* czy „nauki o obrazie” [*image science*] uplasowały się w poprzek pól humanistyki, nauk społecznych a nawet nauk przyrodniczych.

W rozwoju tym *Ikonologia* odegrała pewną rolę. Trudno byłoby mi ocenić, jaki dokładnie był jej wpływ. Wszystko, co mogę uczynić w tym momencie, to

³ Drugi, niezależny esej, wygłoszony przez autora krótko po pierwszym, na konferencji w Irlandii w 2005 r.

Prezentacje

spojrzeć wstecz na idee, które ją zapoczątkowały, w kontekście ich dalszego rozwoju w mojej własnej pracy. W ciągu ostatnich dwudziestu lat zajmowania się problemami kultury wizualnej, piśmienności wizualnej, nauki o obrazie i ikonologii, nieustannie odznaczały się cztery podstawowe idee. Niektóre z nich były już ukryte w *Ikonologii* i zostały jedynie nazwane w kolejnych tekstach. Mam nadzieję, że to wprowadzenie pomoże czytelnikom uzyskać przegląd powracających tematów i problemów, które wyrosły z *Ikonologii*, a które teraz stały się tym, co określam jako „cztery fundamentalne pojęcia nauki o obrazie”. Nazywam je zwrotem obrazowym [pictorial turn], rozróżnieniem image-picture [image-picture distinction], metaobrazem [metapicture] i bioobrazem [biopicture]. W bardzo schematycznej formie streszczam tu podstawowy zarys tych pojęć.

1. Zwrot obrazowy

Określenie to (po raz pierwszy rozwinięte w *Picture Theory*) jest niekiedy porównywane z późniejszym pojęciem „zwrotu ikonicznego” [iconic turn] Gottfrieda Boehma oraz pojawieniem się studiów wizualnych i kultury wizualnej jako dyscyplin akademickich. Często jest mylnie rozumiane jako jedynie etykieta dla zjawiska rozprzestrzeniania się tak zwanych mediów wizualnych, jak telewizja, video czy kino. Takie sformułowanie tej kwestii wprowadza kilka problemów.

Po pierwsze, samo pojęcie czysto wizualnych mediów jest wybitnie niespójne, co powinna wyjaśniać pierwsza lekcja każdego kursu z kultury wizualnej. Media są zawsze mieszaniną elementów zmysłowych i semiotycznych, a wszystkie tak zwane media wizualne są mieszanymi [mixed] lub hybrydycznymi formami, łączącymi dźwięk i wzrok, tekst i obraz. Nawet sam wzrok nie jest czysto optyczny i wymaga do swoich operacji skoordynowania optycznych oraz dotykowych wrażeń.

Po drugie, idea „zwrotu” w kierunku obrazowości nie jest ograniczona do nowoczesności czy też współczesnej kultury wizualnej. Jest to trop lub figura myśli, która pojawia się wielokrotnie w historii kultury, zazwyczaj w momentach, gdy na scenę wkraczają jakieś nowe technologie reprodukcji lub jakiś zespół obrazów związany z nowymi ruchami społecznymi, politycznymi lub estetycznymi. Tak więc wynalazek sztucznej perspektywy, nastanie malarstwa sztalugowego oraz wynalazek fotografii powitane zostały bez wyjątku jako „zwróty obrazowe” i odbierano je albo jako cudowne, albo groźne, a często jako cudowne i groźne jednocześnie. Pewną wersję zwrotu obrazowego można byłoby również odnaleźć w świecie antycznym, gdy Izraelici „odwrócili się” [turn aside] od prawa, które Mojżesz przyniósł z Góry Synaj i wzniesli złotego cielca jako swego idola.

Po trzecie, zwrot ku idolatrii jest najbardziej niepokojąco-prowokującą wersją zwrotu obrazowego i często opierany jest na strachu, że masy ludzkie są oszukiwane przez fałszywy obraz, czy to ideologicznej koncepcji, czy też charyzmatycznego przywódcy.

Mitchell Piśmienność wizualna czy wizualność piśmienna?

Po czwarte, jak wskazuje powyższy przykład, zwroty obrazowe często łączone są z niepokojem o „nową dominację” obrazu, jako zagrożenia dla wszystkiego, od słowa Bożego po werbalną piśmienność. Zwroty obrazowe wywołują zazwyczaj pewien rodzaj rozróżniania pomiędzy słowami i obrazami, między słowem, kojarzonym z prawem, piśmiennością i panowaniem elit, a obrazem kojarzonym z powszechnymi przesądami, niepiśmiennością i nieprawością. Zwrot obrazowy następuje zatem zazwyczaj od słów do obrazów i nie jest to wyjątkowe dla naszych czasów, jakkolwiek nie oznacza również, że wszystkie zwroty obrazowe są jednakowe: każdy dotyczy specyficznego obrazu, który pojawia się w określonej historycznej sytuacji.

Po piąte, i ostatnie już, istnieje pewne znaczenie zwrotu obrazowego, które jest wyjątkowe dla naszych czasów, i które kojarzone jest z rozwojem wiedzy dyscyplinarnej, a być może i – jako następstwo tego, co Richard Rorty nazywa „zwrotem lingwistycznym” – z samą filozofią. Rorty utrzymuje, że ewolucja zachodniej filozofii przebiegała od zainteresowania rzeczami lub obiektami, poprzez idee i pojęcia, ostatecznie (w XX wieku) po język. Moją sugestią było zaś to, że obraz (nie tylko obrazy wizualne, lecz także metafory werbalne) wyłonił się w naszych czasach jako temat szczególnie palący, zarówno w polityce i kulturze masowej (gdzie jest dobrze znanym zagadnieniem), jak i w najbardziej ogólnej refleksji nad psychologią człowieka i społecznym zachowaniem, a także w strukturze samej wiedzy. Opisywany przez Fredrica Jamesona zwrot od „filozofii” do czegoś nazwanego, że filozofia nie jest zapośredniczona jedynie przez język, ale również przez cały łańcuch praktyk reprezentacyjnych, włączając w to obrazy. Z tego powodu teorie obrazowości i kultury wizualnej pomnożyły się w ostatnich dekadach o daleko ogólniejszy zespół problemów i przeniosły z obszaru specyficznych zagadnień historii sztuki na „poszerzone pole” – które obejmuje psychologię i neurobiologię, epistemologię, etykę, estetykę oraz teorie mediów i polityki – w kierunku czegoś, co może zostać opisane jedynie jako nowa „metafizyka obrazu”. Rozwój ten, jak i zwrot językowy Rorty’ego, generuje zupełnie nowe odczytanie samej filozofii, podobnie jak krytyka logocentryzmu Jacques’a Derridy na korzyść *g r a f i c z n e g o* i *p r z e s t r z e n n e g o* modelu pisma czy stwierdzenie Gilles’a Deleuze’a, że filozofia zawsze była opętana pojęciem obrazu, a zatem zawsze była formą ikonologii. Filozofia XX wieku nie wyprodukowała jedynie zwrotu językowego. Jak przedstawił to Ludwig Wittgenstein, „obraz nas uwięził”, a filozofia odpowiedziała wielością dróg ucieczki: semiotyką, strukturalizmem, dekonstrukcją, teorią systemów, teorią aktów mowy, filozofią języka potocznego, a teraz – nauką o obrazie czy też krytyczną ikonologią.

2. Rozróżnienie *image* – *picture*

Jeśli zwrot obrazowy jest relacją słowo – obraz, to związek *image* – *picture* jest powrotem do przedmiotowości. Jaka jest różnica pomiędzy *image* i *picture*? Za-

Prezentacje

cznijmy od miejscowego języka, od słuchania języka angielskiego, by odróżnić to, co jest nieprzekładalne na język niemiecki: „you can hang a picture, but you can't hang an image”⁴. Obraz [*picture*] jest materialnym przedmiotem, czymś, co można spalić lub połamać. Wizerunek [*image*] jest tym, co pojawia się w obrazie i co przetrwa jego destrukcję – w pamięci, w narracji, w kopiach i śladach w innych mediach. Złoty cielec może zostać roztrzaskany i przetopiony, ale będzie żył nadal jako wizerunek [*image*] w opowieściach i niezliczonych przedstawieniach. Tak więc obraz [*picture*] jest wizerunkiem [*image*], gdy ten ukazuje się w materialnym nośniku lub w określonym miejscu. Dotyczy to również obrazu mentalnego, który (jak zauważył Hans Belting) pojawia się w ciebie, w pamięci lub wyobraźni. Wizerunek [*image*] nigdy nie ukazuje się poza takim czy innym medium, ale jest też tym, co poza media wykracza, co może być przeniesione z jednego medium do innego. Złoty cielec pojawia się najpierw jako rzeźba, ale ponownie ukazuje się jako obiekt opisu w ustnym opowiadaniu i jako wizerunek [*image*] w malarstwie. Jest tym, co może zostać skopiowane z malowidła i przeniesione do innego medium, do fotografii, projekcji slajdów lub digitalnego pliku.

Wizerunek [*image*] jest zatem wysoce abstrakcyjnym i dość minimalistycznym bytem, który może zostać wywołany pojedynczym słowem. Wystarczy go nazwać, by przywołać go w umyśle – to znaczy, by wywołać go w świadomości, w postrzegającym lub pamiętającym ciebie. Istotne jest tu pojęcie „motywu” Panofsky’ego, jako tego elementu w obrazie, który wywołuje poznanie, a w szczególności (ponowne) rozpoznanie; świadomość, że „to jest to”; percepcję nazywanego i identyfikowalnego obiektu, który ukazuje się jako wirtualna obecność, oraz paradoksalną „nieobecną obecność” [*absent presence*], która jest fundamentalna dla wszystkich reprezentacyjnych jednostek.

Nie ma potrzeby bycia platonikiem w kwestii pojęcia obrazów, postulowania transcendentnego królestwa archetypów, w którym zamieszkują formy i idee, i oczekiwania na wcielenie w materialnych obiektach i cieniach percepcji zmysłowej. Arystoteles dostarcza równie konkretnego punktu wyjścia, w którym wizerunki [*images*] byłyby czymś w rodzaju klas obrazów [*pictures*] obdarzonych

⁴ Język polski, podobnie jak niemiecki, również nie posiada możliwości rozróżniania na „image” i „picture”, jaką daje język angielski. Dla większej klarowności wyводу w tej części tekstu konsekwentnie tłumaczyć będę „picture” jako „obraz”, zaś „image” jako „wizerunek”, co z jednej strony stanowi kontynuację tłumaczenia zaproponowaną w przekładzie *Potęgi wizerunków* Davida Freedberga (*The Power of Images*) z 2005 r., z drugiej zaś jest umożliwione przez późniejszy przykład, wybrany przez Mitchella w niniejszym tekście (wizerunek Churchilla). Jednocześnie pozostawiam w nawiasach oryginalne oznaczenia. W dalszej części tekstu pozostają przy pojęciu „obrazu”, zwłaszcza w zwrotach utartych w języku polskim, które brzmiałyby sztucznie z pojęciem „wizerunek”, chyba, że kontekst będzie wymagał zmiany. Przytoczone zdanie na potrzeby tłumaczenia na język polski brzmiałoby zatem: „Możesz powiesić obraz, ale nie możesz powiesić wizerunku” – przyp. tłum.

gatunkowymi cechami, które łączą pewną liczbę określonych jednostek poprzez rodzinne podobieństwo. Jak wyraziłby się Nelson Goodman, jest wiele obrazów [*pictures*] Winstona Churchilla – obrazów, które zawierają wizerunek [*image*] Churchilla. Moglibyśmy je nazwać *Obrazami Churchilla* [*Churchill pictures*] – to określenie sugerujące przynależność do jakiejś klasy lub serii, w przypadku której moglibyśmy powiedzieć, że wizerunki [*images*] są tym, co pozwala nam zidentyfikować gatunek obrazu [*picture*], czasem bardzo specyficzny (obraz Churchilla), czasem zaś całkiem ogólny (portret). Są również karykatury – na przykład obrazy Winstona Churchilla jako buldoga. W tym wypadku dwa wizerunki ukazują się jednocześnie i stapiają w pojedynczą figurę czy formę – klasyczny przypadek wizualnej metafory. Jednak wszystkie przedstawienia są oparte na metaforze, na „widzeniu jako” [*seeing as*]. Widzenie atramentowego kleksa jako krajobrazu jest porównywaniem lub przenoszeniem pomiędzy dwoma wizualnymi postrzeżeniami, dokładnie tak, jak twierdzenie, że „żaden człowiek nie jest wyspą” implikuje porównanie lub analogię pomiędzy ludzkim ciałem a geograficzną figurą.

Wizerunek może być zatem pomyślany jako niematerialna jednostka, widmowe, fantazmatyczne zjawisko, które wychodzi na światło dzienne lub wkracza w życie (co może być jednym i tym samym) w materialnym nośniku. Nie potrzebujemy jednak postulowania żadnego metafizycznego królestwa niematerialnych bytów. Rzucanie cienia jest projekcją wizerunku [*image*], tak jak odcisk liścia na kartce, odbicie drzewa w wodzie czy odcisk skamieliny w kamieniu. Wizerunek [*image*] jest więc postrzeganiem relacji podobieństwa czy też analogiczności formy – tego, co C.S. Pierce zdefiniował jako „znak ikoniczny”, znak, którego swoiste zmysłowe właściwości przypominają nam jakiś inny obiekt. Abstrakcyjne, ornamentalne formy są więc rodzajem „poziomu zero” wizerunku [*image*] i identyfikowalne są poprzez bardzo schematyczne opisy, takie jak arabeski czy figury geometryczne.

Relacja między wizerunkiem [*image*] i obrazem [*picture*] może być zilustrowana poprzez podwójne znaczenie słowa *klon*, odsyłającego zarówno do indywidualnego okazu żywego organizmu, który jest duplikatem swoich rodziców lub organizmu dawcy, jak i do całych serii okazów, do których przynależy. Wizerunek najstynniejszego na świecie klonu, owieczki Dolly, może być kopiowany jako graficzny wizerunek na zdjęciach, z których każde będzie obrazem [*picture*]. Ale wizerunek [*image*], który jest skopiowany na każdym z tych obrazów [*picture*] i który łączy je w serie, jest ściśle analogiczny do biologicznego wizerunku, który jednoczy wszystkich przodków i potomków pojedynczego klonu we wspólną serię, również nazywaną „klonem” [*the clone*]. Gdy mówimy, że jakieś dziecko jest „lustrzanym odbiciem” [*spitting image*] swoich rodziców lub że jedno z bliźniąt jest obrazem [*image*] drugiego, stosujemy podobną logikę rozpoznawania rodzinnego podobieństwa, która ustanawia wizerunek jako relację raczej niż jednostkę czy substancję.

Prezentacje

3. Metaobrazy [Metapictures]

Niekiedy natykamy się na obraz [picture], w którym pojawia się wizerunek [image] innego obrazu, rodzaj „zagnieżdżenia” jednego wizerunku w drugim, tak jak wtedy, gdy Velásquez maluje siebie w akcie malowania *Las Meninas*, albo Saul Steinberg w *New World* rysuje postać rysującego mężczyzny. W *Adoracji Złotego Cielca* Nicolasa Poussina widzimy obraz [image] pustynnego krajobrazu z tańczącymi wokół rzeźby cielca Izraelitami, wskazującego na nią najwyższego kapłana Aarona oraz Mojżesza, schodzącego z Góry Synaj, bliskiego roztrzaskania tablic prawa z wściekłości na zastane bałwochwalstwo. Jest to metaobraz, w którym wizerunek [image] ukazany w jednym medium (malarstwo) obejmuje wizerunek zapośredniczony przez medium inne (rzeźba). Jest to również metaobraz „zwrotu obrazowego” od słów do obrazów [images], od pisanego prawa Dziesięciu Przykazań (a szczególnie od prawa zabraniającego czynienia sobie wizerunków bożków) w stronę autorytetu idola.

Metaobrazy nie są bynajmniej rzadkością. Pojawiają się ilekroć jakiś wizerunek ukazuje się wewnątrz innego wizerunku [image], ilekroć obraz [picture] prezentuje scenę przedstawiania bądź zjawiania się jakiegoś wizerunku [image], jak wtedy, gdy w filmie pojawia się na ścianie malowidło lub gdy w telewizyjnym show odbiornik telewizyjny jest widoczny jako jeden z rekwizytów. Medium samo w sobie nie potrzebuje być dublowane (np. malarstwo reprezentujące malarstwo czy fotografia, która przedstawia fotografię): jedno medium może być zagnieżdżone wewnątrz innego, jak wówczas, gdy złoty cielec pojawia się na obrazie olejnym lub w rysunku rzucony jest cień.

W pewnym sensie więc każdy obraz może stać się metaobrazem, ilekroć używany jest jako środek do odzwierciedlenia natury obrazów. Najprostszy rysunek liniowy, jeśli zostanie ujęty jako przykład w dyskursie o obrazach, staje się metaobrazem. Niewielki, wieloznaczny rysunek kaczko-królika, który pojawia się w *Dociekaniach Filozoficznych* Wittgensteina jako wzór „widzenia jako” [seeing as] i w ogóle podwójności przedstawienia, jest być może najstynniejszym metaobrazem we współczesnej filozofii. Platowska alegoria jaskini jest bardzo misternym filozoficznym metaobrazem, który przedstawia model natury wiedzy jako złożony zbiór cieni, artefaktów, iluminacji i postrzegających ciał. W *Ikonologii* określiłem tego rodzaju słowne, dyskursywne metafory jako „hyperikony” [hypericons] lub „obrazy teoretyczne”. Pojawiają się one często w tekstach filozoficznych jako ilustrujące analogie (por. przyrównanie umysłu do tablicy woskowej czy camera obscura), w których oddaje się obrazom centralną rolę w modelach umysłu, percepcji i pamięci. „Metaobrazy” mogą być zatem pomyślane jako wizualnie, wyobrażeniowo lub materialnie zrealizowana forma hyperikonu.

Jak wskazuje alegoria jaskini, metaobraz może służyć jako założycielska metafora lub analogia dla całego dyskursu. Na przykład metafora „ciała politycznego” dotyczy postrzegania lub wyobrażania sobie społecznej zbiorowości jako jednego gigantycznego ciała, jak na rycinie z fronty spisu *Lewiatana* Hobbesa. Powszech-

Mitchell Piśmienność wizualna czy wizualność piśmienna?

nie znana metafora „głowy państwa” po cichu poszerza tę analogię. Metafora ta zostaje odwrócona w nowoczesnym biomedycznym dyskursie, w którym ciało widziane jest już nie jako maszyna czy organizm, ale społeczna totalność lub „państwo komórkowe”, pełne pasożytów, najeźdźców i obcych organizmów – podział pracy na egzekutywę, jurysdykcję i legislatywę wraz z systemem immunologicznym, który broni ciała przed obcymi, oraz systemem nerwowym, który pośredniczy pomiędzy swoimi partiami czy też „członkami”. Czy metafora „członka” jest odwzorowaniem ciała społecznego w ciele organicznym, czy *vice versa*? Jaki rodzaj ciała wyobrażony jest w figurze korporacji? George Lakoff i Mark Johnson nazywają takie rodzaje odwracalnych i fundujących metafor „metaforami którymi żyjemy”. Nie są one jedynie ornamentami w dyskursie, ale strukturującymi analogiami, które przenikają całą episteme.

4. Bioobrazy

W naszych czasach miała miejsce nowa wersja zwrotu obrazowego, najżywiej zilustrowana przez biologiczny proces klonowania, który stał się tyle silną metaforą, co biologiczną rzeczywistością z głębokimi etycznymi i politycznymi implikacjami. Klonowanie jest oczywiście zupełnie naturalnym procesem u roślin i prostych organizmów zwierzęcych, gdzie oznacza proces aseksualnej reprodukcji identycznych genetycznie komórek. Źródłowo *klon* [*clone*] (z greki) oznaczał „sadzonkę” lub „gałązkę” i odnosił się do botanicznego procesu przeszczepiania i przesadzania. Wraz z odkryciem mikroorganizmów i rozmnażania komórkowego pojęcie klonowania rozciągnęło się również na królestwo zwierząt. W ostatnich latach jednak wraz z (częściowym) rozszyfrowaniem ludzkiego genomu i sklonowaniem pierwszego ssaka nastąpiła rewolucja w biologii. Możliwość sklonowania cyklu reprodukcji człowieka znajduje się już na technicznym horyzoncie i właśnie ona przebudziła wiele tradycyjnych tabu tworzenia obrazów w ich najsilniejszej i najbardziej niepokojącej formie, jaką jest tworzenie sztucznego życia. Idea kopiowania żywych form i tworzenia żyjących organizmów „na nasz własny obraz” spełniła możliwość przepowiadaną w mitach i legendach, od cyborga z science-fiction, poprzez robota, opowieść o Frankensteinie, Golema, po samą biblijną historię stworzenia, w której Adam uformowany zostaje z czerwonej gliny „na obraz i podobieństwo Boga” i otrzymuje technię życia.

Oczywiście w *Ikonologii* jest mnóstwo innych idei, które były później rozwijane przez ponad dwadzieścia lat od czasu jej opublikowania. Idea traktowania „słowa i obrazu” jako odrębnego teoretycznego problemu, który wymaga nie tylko semiotycznej, formalnej analizy, lecz również historycznej i ideologicznej kontekstualizacji, na wielu polach okazała się wysoce produktywna. Cały kompleks niepokojów, które otaczają obraz (ikonofobia, ikonoklazm, idolatria, fetyszyzm oraz zakaz tworzenia wizerunków bożków w judaizmie, chrześcijaństwie i islamie), stał się – w wieku charakteryzowanym „powrotem religii”, co w latach 80. zostało ledwie dostrzeżone – centralnym zagadnieniem studiów nad nim. Krytyka zaś samej „kry-

sedulity

1227

sedulity [si'dju:liti] *n.* 勤勉, 勤奋
sedulous [sed'ju:ləs] *a.* ①勤勉的; 孜孜不倦的 ②小心周到的; with ~ care 小心翼翼地 / ~ flattery 百般的奉承 / play the ~ ape (在文学创作方面) 依样画葫芦 || ~ly *ad.* / ~ness *n.*
see¹ [si:] (saw [sɔ:], seen*[si:n]) ① *vt.* ①看见, 看到; He looked round but saw nobody. 他转过头去看了一下, 但没有看见什么人。 / Can (或 Do) you ~ that light in the distance? 你看见那远处的灯光吗? / ~ someone move (或 moving) about 看见有人走动 / ~ a guided missile launched 看见发射导弹的情景 / He was seen to leave (或 was seen leaving) the room. 有人看见他离开房间的。 / ~ the whole 看到全体 / I was surprised to ~ him so much changed. 我很惊讶地看到他大大的变样了。 / I saw at a glance that 我一眼就看到... [注意: ~ 主要指“看见”, look (at) 主要指“看着”, watch 主要指“注视”]
 ②察看, 查看: Watch and ~ how others do it. 好好看着人家是怎么干这事的。 / seen fire [军] 目视射击 / Please ~ who's at the door. 请去看看谁在门口。 / Go and ~ if the tractor needs oil. 去看一下拖拉机是否要加油。 / Let me ~ your pass. 出示你的出入证(或通行证)。
 ③遇见; 会见, 约见; 访问(尤指看医生、找律师等); 接待; I saw her at the exhibition the other day. 前几天我在展览会上碰见她。 / I'm glad to ~ you. 我很高兴同你见面。 / See you again (或 later). 再见! 回头见! / See you. [美俚] 再见! / I'm ~ing him this evening. 今天晚上我将会见他。 / be too ill to ~ anyone 病重得不能会见任何人 / When will you come and ~ us? 你什么时候来看望我们? / You'd better ~ a doctor. 你还是去看看医生吧。 / We ~ no visitors during study hours. (我们在)学习时间不会客。

④目睹; growing
 1st saw t
 会议开幕
 the Red G
 He has se
 (或阅历丰
 on a torpe
 的水兵生
 ⑩陪, 送:
 (to the do
 ⑪听凭, 任
 all alone.
 oneself sb
 ⑫在幻觉
 梦见某人
 years ago
 I simply
 想象他可
 ⑬照料, 伴
 one to the
 到年底
 ⑭注意; 注
 you don't
 that the t
 法使这男
 what car
 么办。
 ⑮与(对)
 ⑯[美俚]
 ⑰ *vi.* ①
 你能看得
 eye. 他
 can't ~
 None is s
 意正视(或
 passing a

Więcej o niewyczerpanym leksykonie wizualności i widzenia. Nie są to jedynie dziesiątki terminów źródłowych i ich etymologii, które określają wartość wizualności w różnych językach: to również tysiące pochodnych od nich złożeń, wyrażen i terminów slangowych. Wielokulturowe badania wizualności mierzą się z tym onieśmielającym zadaniem, by przybliżyć przekład przez uwzględnienie form użycia, które otaczają termin podstawowy. To jest zaledwie początek hasła „wizdieć” w *A New Chinese-English Dictionary* (1981).

Mitchell Piśmienność wizualna czy wizualność piśmienna?

tyki ideologicznej” jako „retoryki ikonoklazmu” zawstydziła, mam nadzieję, ambicje demystyfikującego krytycyzmu, który niezmiennie odwołuje się do swojej własnej ideologicznej nieomyślności. W przeciwieństwie do tego moim życzeniem było sprzymierzenie się z nieco skromniejszymi celami „świeckiego wróżbiarstwa” i dekonstrukcji, które kojarzę z przykładami Edwarda Saïda i Jacques’a Derridy – dwóch krytycznych teoretyków, którzy w czasie, który nadal uważam za złoty wiek teorii, byli dla mnie największymi inspiratorami.

Przełożyła *Karolina Charewicz*

Abstract

W.J.T. MITCHELL
University of Chicago

Visual literacy or literary visualcy?

Mitchell's essay is a deconstruction of the expression of visual literacy and an account of its limits. It concerns the expression's self-defeating paradox. Author provide a fair summary of the problems attendant on thinking about the words 'visual' and 'literate' together. Mitchell considers the difference between visual literacy, that 'seeing is reading', and literary visualcy, that 'reading is seeing'. When we see, we are interpreting signs, making meaning, all of which we ascribe to the action of reading, 'visual literacy'; therefore, we read and we read all that we see. Mitchell proposes that readers attend equally to 'visualcy', to 'seeing', to consider the innate sense of seeing ('visualcy') as possibly primary to the learned action of reading, 'literacy'.