

---

# Prezentacje

---

## Słowo i obraz

---

W.J.T. Mitchell

---

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 1, S. 138–151

---

DOI: 10.18318/td.2022.1.9

Jeśli naczelnym zadaniem historii sztuki jest badanie obrazów wizualnych, kwestia „słowa i obrazu” kieruje uwagę na związek reprezentacji wizualnej z językiem. Ujmując to nieco szerzej, „słowo i obraz” wyznacza związki historii sztuki z historią literatury, tekstologią, językoznawstwem i innymi dziedzinami zajmującymi się głównie ekspresją werbalną. Jeszcze szerzej, „słowo i obraz” pełni funkcję skrótu opisującego podstawowy podział ludzkiego doświadczenia reprezentacji, przedstawień i symboli. Możemy nazwać ten podział relacją między tym, co można zobaczyć, a tym, co można powiedzieć, między przedstawieniem i dyskursem, pokazywaniem a opowiadaniem<sup>1</sup>.

---

1 M. Foucault *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996; G. Deleuze *Warstwy albo formacje historyczne: widzialne i wypowiedzialne* (Wiedza), w: tegoż *Foucault*, przeł. M. Gusin, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2004; W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.

---

### W.J.T. Mitchell

– profesor literaturoznawstwa i historii sztuki na Uniwersytecie w Chicago. Jeden z inicjatorów badań nad kulturą wizualną. Autor książek fundamentalnych dla tej dyscypliny, m.in. *Czego chcą obrazy?* (przeł. Łukasz Zaremba), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* i *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*. Wieloletni redaktor czasopisma „Critical Inquiry”.

Rozważmy jako przykład słowa, które właśnie czytasz. Stanowią one zrozumiałe (mam nadzieję) znaki werbalne. Możesz je przeczytać na głos, przetłumaczyć na inny język, zinterpretować lub sparafrazować. Są też widocznymi znakami na kartce i, gdy odczytuje się je na głos, unoszącymi się w powietrzu słyszalnymi dźwiękami. Możesz je zobaczyć jako czarne znaki na białym tle, mające określone kształty, rozmiary i położenie; możesz usłyszeć je jako dźwięki na tle względnej ciszy. Krótko mówiąc, ukazują podwójne oblicze zarówno oczom, jak i uszom: jedna strona to czytelny znak w danym języku, a druga to całościowa forma wizualna lub audialna, obraz optyczny albo akustyczny. Zazwyczaj patrzymy tylko na jedną stronę i ignorujemy drugą: nie skupiamy się na typografii czy graficznym wyglądzie danego tekstu, nie wsłuchujemy się w dźwięki słów – wolimy skoncentrować się na znaczeniu, które komunikują. Zawsze jednak możemy przekierować nasze skupienie, pozwolić tym

### ***czarnym znakom na białym tle***

stać się przedmiotem naszej uwagi wizualnej lub słuchowej, jak w tym autoreferencyjnym przykładzie. Zachęcają nas do tego poetyckie lub retoryczne użycia języka, które wysuwają na pierwszy plan brzmienie słów, albo artystyczne, ornamentalne użycia pisma (np. iluminowane rękopisy, kaligrafia), które stawiają na pierwszym planie wygląd liter. Potencjał przejścia od słów do obrazu jest jednak obecny zawsze, nawet w najskromniejszych, pozbawionych ozdób formach pisma i mowy.

Zbliżony potencjał można odnaleźć w obrazach wizualnych. W akcie interpretacji lub opisywania obrazu, a nawet w najbardziej fundamentalnym procesie rozpoznawania tego, co przedstawia, język wkracza w pole wizualności. Tak zwane naturalne wizualne doświadczenie świata, nawet jeśli pominąć kwestię oglądania obrazów, rzeczywiście może przypominać język. Filozof George Berkeley argumentował, że wzrok jest „językiem wizualnym”, skomplikowaną, wyuczoną techniką, zakładającą koordynację wrażeń wizualnych i dotykowych<sup>2</sup>. Współcześni neuropsychologowie tacy jak Oliver Sacks<sup>3</sup> potwierdzili teorię Berkeleya, pokazując, że ludzie, którzy byli niewidomi przez dłuższy czas, muszą się ponownie uczyć technik kognitywnych związanych

2 G. Berkeley *Próba stworzenia nowej teorii widzenia i inne eseje filozoficzne*, przeł. translatorium z filozofii angielskiej studium doktoranckiego Instytutu Filozofii UMK w Toruniu pod kierunkiem Adama Grzeleńskiego, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2011.

3 O. Sacks *Widzieć i nie widzieć*, przeł. B. Maciejewska, w: tegoż *Antropolog na Marsie*, przeł. P. Amsterdamski, B. Lindenberg, B. Maciejewska, A. Radomski, Zysk i S-ka, Poznań 1999.

z widzeniem, nawet po pełnym fizycznym wyzdrowieniu oka. W praktyce rozpoznanie tego, co obrazy przedstawiają, a nawet samo rozpoznanie, że coś jest obrazem, wydaje się możliwe tylko dla zwierząt posługujących się językiem. Słynny obraz kaczkokrólika ilustruje zażyłe i zawile współoddziaływanie słowa i obrazu w ramach percepcji wizualnej. Zobaczenie zarówno kaczki, jak i królika, zauważenie przemiany jednego w drugie jest możliwe tylko u istot, które są w stanie skoordynować obrazy i słowa, doświadczenie wizualne i język<sup>4</sup>.



„Słowo i obraz” stały się gorącym tematem współczesnej historii sztuki głównie dlatego, że zazwyczaj są widziane jako rodzaj inwazji literaturoznawców na terytorium sztuk wizualnych. Teoretycy tacy jak Norman Bryson, Mieke Bal, Michael Fried, Wendy Steiner i wielu innych (ze mną włącznie) zostali przyłapani na przekraczaniu granicy między wydziałami literatury a historii sztuki. Ci naukowcy przynoszą ze sobą metody i pojęcia pierwotnie wypracowane w obszarze studiów nad tekstem: semiotykę, językoznawstwo strukturalne, gramatologię, analizę dyskursu, teorię aktów mowy, retorykę i narratologię (by wymienić tylko kilka przykładów).

Nic dziwnego, że celnicy czuwają na granicach, by chronić terytorium historii sztuki przed kolonizacją przez literaturoznawczy imperializm. Nawet odważni i wszechstronni historycy sztuki tacy jak Thomas Crow ulegają defensywnemu „odruchowi historyka sztuki”, kiedy widzą, jak naukowcy z „dyscyplin naukowych opartych na tekście” kierują się w stronę badania sztuk wizualnych<sup>5</sup>. Ten rodzaj defensywności może się wydawać dziwny, jeśli weźmie się pod uwagę zażyły związek słowa i obrazu, który właśnie zaobserwowaliśmy na przykładzie pary przykładów tekstowych i obrazowych. Jest on jeszcze dziwniejszy, kiedy przypomnimy sobie wielkich historyków sztuki

4 L. Wittgenstein *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

5 T. Crow *Yo Morris*, „Artforum”, Summer 1994.

takich jak Erwin Panofsky i to, jak głęboko interesowali się oni filologią i literaturą. Sama nazwa wynaleziona przez Panofskiego metody analizy obrazów, „ikonologia”, zawiera w sobie połączenie obrazu (*icon*) i słowa (*logos*). Czymże w końcu jest historia sztuki, jeśli nie próbą znalezienia właściwych słów do interpretacji, wyjaśniania, opisywania i oceniania obrazów wizualnych?

Dopóki historia sztuki próbuje się stać dyscypliną krytyczną, poddającą refleksji własne założenia i praktyki, dopóty nie może traktować słów, tak kluczowych dla jej funkcjonowania, wyłącznie jako narzędzi do badania obrazów, a obrazów jedynie jako materiału do językowego rozszyfrowania. Trzeba zastanowić się nad relacją języka i reprezentacji wizualnej, a także uczynić kwestię „słowa i obrazu” kluczowym elementem własnej samowiedzy. Dopóki ten problem dotyka granicy między dyscyplinami „tekstowymi” i „wizualnymi”, dopóty powinien być przedmiotem badań i analiz, współpracy i dialogu, a nie defensywnych reakcji.

Istnieje jeden uzasadniony wymiar defensywności historii sztuki – jest to sprzeciwianie się pogładowi, że widzenie i obrazy wizualne można zredukować do języka. Jednym z najsmutniejszych zjawisk współczesnej historii sztuki jest rozgorączkowanie nowymi słowami kluczami (jak dyskurs, tekstualność, semioza lub kultura), które mają rozwikłać zagadkę doświadczenia wizualnego czy reprezentacji i znieść różnicę między słowem a obrazem. Utrzymanie, a nawet pilnowanie tej granicy jest pożyteczne, kiedy odbywa się z poszanowaniem różnicy. Przywołując słowa Gottholda Ephraima Lessinga:

Jak dwóch zgodnych i przyjaznych sobie sąsiadów nie ścierpi co prawda, aby jeden pozwalał sobie na nieprzystojne swobody w sercu królestwa drugiego, zgadza się natomiast na nieznaczne wzajemne przekraczanie granic, na niewielkie przelotne wypadki na teren sąsiada, uprawiane pokojowo przez obie strony, gdy zmuszają do tego okoliczności, tak też dzieje się z malarstwem i poezją.<sup>6</sup>

Dziedziny słowa i obrazu są jak dwa państwa, w których mówi się innymi językami, ale które mają za sobą długą historię obustronnych migracji, wymiany kulturowej i innych form współżycia. Relacja słowo–obraz nie jest magiczną metodą na zniesienie tych granic albo na ustalenie ich raz na zawsze; jest raczej nazwą problemu – opisem nieregularnych, heterogenicznych i często

6 G.E. Lessing *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962, s. 75.

improwizowanych granic między „instytucjami widzialnego” (sztuki wizualne, media wizualne, praktyki pokazywania i oglądania) a „instytucjami werbalnego” (literatura, język, dyskurs, praktyki mowy i pisma, słuchania i czytania).

Związek słów i obrazów stanowi niezwykle stare zagadnienie w badaniach nad sztuką oraz w teoriach retoryki, komunikacji i ludzkiej podmiotowości. W sztuce porównywanie poezji i malarstwa, literatury i sztuk wizualnych trwa od starożytności, zarówno we wschodniej, jak i zachodniej tradycji estetycznej. Luźna uwaga Horacego „ut pictora poesis” („poemat – niczym obraz”) stała się podstawą jednej z najtrwalszych tradycji w zachodnim malarstwie i służyła za probierz przy porównywaniu „siostrzanych sztuk” słowa i obrazu. Arystotelesowska teoria dramatu starannie waży znaczenia *lexis* (mowy) i *opsis* (widowiska) w tragedii. Teorie retoryki stale odnoszą się do modelu połączenia słowo–obraz, żeby określić relację argumentu i dowodu, reguły i przykładu, *verbum* (słowa) i *res* (rzeczy, substancji). Skuteczna retoryka jest definiowana jako dwutorowa strategia perswazji werbalnej/wizualnej, jednocześnie pokazująca i opowiadająca, ilustrująca swoje tezy mocnymi przykładami, sprawiająca, że odbiorca nie tylko słyszy, ale i widzi przekaz mówcy. Starożytne teorie często opisują pamięć jako technikę koordynowania sekwencji słów ze strukturą widzialnych miejsc i obrazów, jakby umysł był tabliczką woskową zapisaną obrazami i słowami albo świątynią lub muzeum pełnym posągów, obrazów i inskrypcji<sup>8</sup>.

Współczesna kultura sprawiła, że współdziałanie słowa i obrazu jest zjawiskiem jeszcze bardziej burzliwym, zawiłym i wszechobecnym. Jakkolwiek by definiować filmy, są one pozszywane z obrazów wizualnych i mowy, widoku i dźwięku, a także (szczególnie w czasach kina niemego) obrazu i pisma. Przemiana tożsamości wizualnej i werbalnej, której przyglądaliśmy się na przykładzie kaczkokrólka, jest wielokrotniana w cyfrowej obróbce obrazów elektronicznych, w „morfingu” obrazu przez szereg typów rasowych i płciowych w teledyskach Michaela Jacksona lub reklamie kremu do golenia Gillette. Każde dziecko wychowane na zupie z literek z *Ulicy Sezamkowej* wie, że litery są widzialnymi znakami, a słowa mogą zamienić się w obrazy i z powrotem w litery w mgnieniu oka. Jeśli starożytne porządki pamięci miały woskowe tabliczki i świątynie pełne posągów, współczesne technologie pamięci koordynowane są przez strumienie danych cyfrowych i analogowych w ramach

7 Horacy *Sztuka poetycka*, przeł. J. Sękowski, w: tegoż *Dzieła wszystkie II*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 454.

8 F. Yates *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, PIW, Warszawa 1977.

wirtualnej architektury elektronicznej, zamieniając obraz w tekst i z powrotem. Chociaż jednym z głównych odruchów XX-wiecznego modernizmu było, jak pisał Clement Greenberg, badanie odrębności i różnicy między gatunkami werbalnymi i wizualnymi, szukanie czysto wizualnego malarstwa lub czysto werbalnej poezji, większość kultury była zdominowana przez estetykę kiczu, który dowolnie łączy i zanieczyszcza gatunki.

Co takiego w ludzkim umyśle sprawia, że współdziałanie słowa i obrazu wydaje się uniwersalne kulturowo mimo jego niezliczonych wariacji historycznych i regionalnych? Można się odnieść do struktury półkul mózgowych, z ich podziałem na wizualne, przestrzenne i intuicyjne działania i werbalne, sekwencyjne procesy myślowe. Można by też przyjąć psychoanalityczne założenie o kształtowaniu się podmiotowości jako przejściu od wizualnej „fazy lustra” we wczesnym dzieciństwie do skonstruowanego werbalnie, zdolnego do symbolizacji „ja” w dojrzałości. Wreszcie, można wybrać wyjaśnienie teologiczne, oparte na powtarzających się opisach stworzenia człowieka jako obrazu i słowa stwórcy, wyrzeźbienia Adama i Ewy jako glinianych naczyń z ziemi i tchnienia w nich ducha, co sprawiło, że to nie tylko „obrazy” stwórcy, ale żyjące, mówiące emanacje Słowa. Moim zdaniem są to nie tyle „wyjaśnienia” fenomenu słowo/obraz, ile jego bardzo ogólne, mityczne wcielenia. Stanowią podstawowe narracje kulturowe, które zamieniają kategorie słowa i obrazu w coś na kształt postaci w sztuce poddawanych nieskończonym mutacjom, przemianom historycznym i przeniesieniom geograficznym. Takie właśnie opowieści sprawiają, że związek słowa i obrazu jest czymś więcej niż techniczną kwestią rozróżnienia poszczególnych rodzajów znaków; łączą go z głęboko odczuwanymi wartościami, znaczeniami i systemami władzy. Zanim jednak skupimy się na tych szerszych kwestiach, dobrze byłoby przyjrzeć się z bliska, czym jest relacja słów i obrazów, jak się ją definiuje i dlaczego odgrywa ona tak wszechobecną i destabilizującą rolę w debatach o sztuce, mediach czy świadomości.

Duża część siły i znaczenia relacji słowo–obraz wynika z jej pozornej prostoty. Co mogłoby być banalniesze niż różnica między obrazkiem przedstawiającym drzewo a słowem „drzewo”?



Z praktycznego punktu widzenia nie mamy trudności z określeniem, co jest słowem, a co obrazem. Problem pojawia się, kiedy próbujemy wyjaśnić różnicę, precyzyjnie zdefiniować właściwości, które czynią jeden znak słowem, a drugi obrazem. Często stosowane wyjaśnienie opiera całą różnicę na kanale zmysłowym odpowiadającym danemu rodzajowi znaków. Słowo jest znakiem fonetycznym – powinno być czytane na głos lub wewnętrznie fonetyzowane i „słyszane” jako zjawisko akustyczne. Obraz jest znakiem wizualnym – przedstawia wygląd danej rzeczy. Różnica między słowem i obrazem jest po prostu różnicą między słyszeniem i widzeniem, mówieniem i obrazowaniem.

Klarowność tego podziału okazuje się mniej stabilna, niż się wydaje. W końcu widzimy zapisane słowo „drzewo”, a słowo to odsyła nas do klasy obiektów widzialnych, tej samej klasy, którą wskazuje (*designates*) obraz. Nie jest też zupełnie jasne, że po prostu „widzimy” drzewo przedstawione poprzez obraz. Moglibyśmy zobaczyć w tych kreskach coś innego, np. grot strzały lub wskaźnik pokazujący kierunek. Zobaczenie tego obrazu jako drzewa równa się wpisaniu go w tę kategorię, nadanie mu takiej nazwy. Gdybyśmy widzieli ten obraz w kontekście zapisów piktograficznych lub hieroglificznych, moglibyśmy odkryć całą gamę konotacji symbolicznych: obraz postrzegany jako drzewo może oznaczać cały las albo powiązane pojęcia takie jak wzrost czy płodność, widziany zaś jako grot dałby się odczytać jako znak wojny lub polowania czy wojownika albo łowcy. Obraz mógłby nawet stracić wszelkie więzy z wizualną reprezentacją drzewa i okazać się znakiem fonetycznym, stając się np. częścią rebusu:



Na tym etapie obraz jest na dobrej drodze do dziedziny języka, stając się częścią systemu zapisu fonetycznego. Nie oznacza to, że nie ma różnicy pomiędzy słowami a obrazami, lecz że różnicy nie da się zredukować do widzenia i słyszenia. Widzimy słowa i słyszymy obrazy; możemy odczytywać obrazy

9 Po angielsku drzewo to „tree” i jest wymawiane jako /t.i:/, więc w połączeniu z sylabą „poe” tworzy słowo „poetry”, czyli poezja – przyp. tłum.

i oglądać wizualną stronę tekstów. Różnica między słowem a obrazem idzie w porządek podziału na doświadczenie wizualne i słuchowe.

Mogłoby się zatem wydawać, że różnica między słowami a obrazami nie jest wbudowana w nasz aparat sensoryczny ani też nieodłączna od różnego rodzaju form symbolicznych, ale ma związek z różnymi sposobami łączenia znaków z ich desygnatami. Obrazy, można by powiedzieć, znaczą poprzez podobieństwo lub imitację: obraz drzewa wygląda jak drzewo. Z kolei słowa są arbitralnymi znakami, które znaczą ze względu na zwyczaj lub konwencję. Jest to jedna z najbardziej długotrwałych koncepcji różnicy słowo/obraz, pojawiająca się już w *Kratylosie* Platona i regularnie powracająca w całej historii teorii reprezentacji. Ma tę zaletę, że tłumaczy, dlaczego obrazy niekoniecznie są wizualne, i mogą być np. akustyczne. Podobieństwo jest niezwykle ogólnym rodzajem relacji, może funkcjonować w każdym kanale zmysłowym i łączyć dowolną liczbę doświadczeń percepcyjnych.

Problem leży jednak właśnie w tym, że podobieństwo ma zbyt szerokie zastosowanie, żeby pozwalało wskazać na to, co jest wyjątkowe w obrazach wizualnych. Jedno drzewo może przypominać inne drzewo, ale to nie znaczy, że jedno jest obrazem drugiego. Istnieje wiele rzeczy, które są do siebie podobne, nie będąc wzajemnie swoimi obrazami. Być może podobieństwo jest warunkiem koniecznym, żeby coś było obrazem, ale nie jest warunkiem wystarczającym. Potrzeba jeszcze, by obraz znaczył albo reprezentował to, co przedstawia; podobny wygląd nie wystarcza. Pozostaje też kwestia obrazów, które nie przypominają niczego szczególnego poza samymi sobą. Wiele rzeczy, które moglibyśmy nazwać obrazami wizualnymi (ornamentalny wzór, układy kształtów i kolorów w malarstwie abstrakcyjnym), nie przypomina rzeczy ze świata wizualnego tak dokładnie, jak przypomina inne obrazy tego samego typu.

Teoria mówiąca, że obrazy są kopiami rzeczy, że znaczą poprzez podobieństwo, zawodzi zatem na dwóch odcinkach: po pierwsze, nie potrafi wytłumaczyć istnienia obrazów, które niczego nie przypominają i nie reprezentują; po drugie, wskazuje tylko na konieczny, ale niejedyny warunek dla obrazów, które zarówno przypominają daną rzecz wyglądem, jak i ją reprezentują. Wydaje się, że warunkiem działania obrazów jest wchodzenie przez nie w relację z dziedziną języka, tym razem przez odniesienie do zwyczaju lub konwencji. Obraz drzewa oznacza drzewo nie dlatego, że je przypomina, lecz z powodu umowy społecznej lub konwencji, zgodnie z którą taki znak „odczytujemy” jako drzewo. Obraz abstrakcyjny lub ornamentalny, który niczego nie przypomina ani nie reprezentuje, jest postrzegany jako obraz, ponieważ funkcjonuje



jako obraz w praktykach społecznych. Obraz w tym znaczeniu nie jest reprezentacją, lecz próbą reprezentacji – formą wizualną, która ma znaczenie, nawet jeśli niczego nie przedstawia.

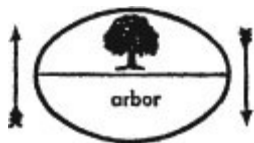
Proste, praktyczne rozróżnienie słów i obrazów okazuje się znacznie bardziej skomplikowane, niż wydawało się na pierwszy rzut oka. Sytuacja może być całkowicie paradoksalna. Zaczęliśmy od czegoś, co wydawało się oczywistą i jasną różnicą, ale im bardziej próbowaliśmy ją wyjaśnić teoretycznie, tym bardziej chwiejna się stawała. Rozróżnienie według kryterium zmysłów (oko i ucho) przebiega zarówno wzdłuż granicy między słowem a obrazem, jak i przecina ją w poprzek, szczególnie w wypadku takich zjawisk, jak pismo czy „wizualność języka”. Semiotyczny podział na znaki przez konwencję i znaki przez podobieństwo rozpada się, kiedy przyglądamy mu się z bliska. Słowa (takie jak „kwak”) mogą przypominać to, co reprezentują; obrazy są wypełnione konwencjami, nie mogą istnieć bez konwencji i mogą nie przedstawiać niczego.

To, że nie mogę znaleźć wyraźnej, jednoznacznej podstawy do rozróżnienia słów i obrazów, nie dowodzi oczywiście, iż nie istnieją między nimi żadne realne różnice. Nie oznacza też, że kwestie takie jak podobieństwo, konwencja i podział na to, co wizualne i audytywne, nie są istotne. Może jednak sugerować, że różnica między słowem i obrazem nie daje się ustabilizować przez jeden zestaw definiujących terminów lub przez statyczną opozycję binarną. Wydaje się, że „słowo i obraz” lepiej daje się zrozumieć jako dialektyczny topos. Jest to topos albo metaforyczne zagęszczenie całego zestawu związków i różnic, które pojawiają się w estetyce, semiotyce, koncepcjach percepcji, poznania i komunikacji i w analizie mediów (które są, co znamienne, gatunkami „mieszanymi”, „obrazotekstami” łączącymi słowo i obraz). Jest toposem dialektycznym, ponieważ nie daje się ustabilizować w binarnej opozycji, zmieniając się i przenosząc z jednego poziomu konceptualizacji na kolejny, wahając się między relacjami przeciwieństwa i identyczności, różnicy i podobieństwa. Moglibyśmy podsumować relacje łączące słowo i obraz za pomocą zapisu „kontra/jako”: sformułowanie „słowo kontra obraz” wskazuje na napięcie, różnicę i opozycyjność tych terminów; „słowo jako obraz” wyraża ich tendencję do łączenia się, stapiania i zamieniania miejscami. O obu relacjach, różnicy i podobieństwa, należy myśleć jednocześnie, uznając je za relację kontra/jako, żeby móc uchwycić szczególny charakter tego związku.

Jeśli mielibyśmy dalej szukać figur różnicy między słowem a obrazem, musielibyśmy jeszcze bardziej skomplikować podział na oko/ucho i podobieństwo/konwencję, odnosząc go do klasycznej tezy Lessinga, której podstawą są

kategorii przestrzeni i czasu (obrazy widziane w przestrzeni, słowa czytane w czasie). Musielibyśmy zająć się podziałem Nelsona Goodmana na znaki „gęste” i „zróznicowane”, w którym obrazy są rozumiane jako gęste symbole mające wiele różnych cech wizualnych posiadających znaczenie, natomiast słowa są zróznicowanymi symbolami, których wiele wizualnych/słuchowych cech można zignorować, dopóki znak zachowuje jakąkolwiek czytelność<sup>10</sup>. Binarna opozycja podobieństwa i konwencji musiałaby także zostać skomplikowana przez trzeci termin: semiotyczne pojęcie „indeksu” albo znaku „egzystencjalnego”, który znaczy poprzez wskazywanie albo z racji bycia ogniwem w łańcuchu przyczynowo-skutkowym (tropy jako oznaka zwierzęcia, autograf oznaczający autora, znak graficzny oznaczający działania artysty)<sup>11</sup>.

Podążanie za relacją słowo/obraz ostatecznie zaprowadziłoby nas z powrotem do pojęcia znaku językowego. Uważnemu czytelnikowi na pewno nie umknęło, że moje użycie słowa „drzewo” i odpowiadającego mu obrazu odnosi się do słynnego diagramu de Saussure’a przedstawiającego podwójną strukturę znaku językowego, ze słowem („arbor”) w pozycji znaczącego albo obrazu akustycznego i obrazem drzewa w miejscu znaczonego<sup>12</sup>.



Rysunek drzewa w diagramie jest nieustannie „przeoczany” (*overlooked*, w każdym znaczeniu tego słowa). Jest uznawany za zwykły zamiennik albo substytut bytu idealnego, jego obrazowość jest cechą uboczną lub ilustracyjną. Jednak przedstawienie znaczonego pojęcia jako obrazu albo, jak pisał de Saussure, „symbolu”, stanowi fundamentalne pęknięcie w Saussurowskim twierdzeniu, że „znak językowy jest dowolny”<sup>13</sup> (czyli że znak językowy jest „pusty”, „nieumotywowany” i pozbawiony wszelkiej „naturalnej więzi”

10 N. Goodman *The Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett, Indianapolis 1976.

11 Ch.S. Peirce *The Icon, Index, and Symbol*, w: tegoż *Collected Works*, vol. 2, ed. by Ch. Hartshorne, P. Weiss, Harvard University Press, Cambridge 1931-1958.

12 F. de Saussure *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

13 Tamże, s. 91.

między znaczącym i znaczym). Problem polega na tym, że ważna część znaku nie wydaje się wcale dowolna. Jak zauważa de Saussure, obrazowe drzewo, „symbol” pełniący funkcję znaczonego pojęcia „nie jest [...] nigdy całkowicie dowolny; nie jest pusty, istnieje w nim zaczątek więzi naturalnej między *signifiant* i *signifié*”<sup>14</sup>. Różnica słowo/obraz oznacza, mówiąc krótko, nie tylko nazwę granicy między dyscyplinami albo mediami czy gatunkami sztuki – to także pogranicze znajdujące się wewnątrz reprezentacji językowej i wizualnej, przestrzeń albo szczelina, która rozwiera się nawet wewnątrz mikrostruktury znaku językowego i która, jak można by wykazać, pojawia się również w mikrostrukturze znaku graficznego. W diagramie de Saussure’a ta przestrzeń lub szczelina uwidacznia się poprzez Peirce’owski indeks: pozioma kreska oddzielająca drzewo (ikon) od słowa „arbor” nie jest słowem ani obrazem, lecz wskaźnikiem ich relacji w przestrzeni conceptualnej, tak jak owalna rama diagramu i strzałki po jej bokach komunikują „ideę całości” i cyrkulację znaczenia wewnątrz struktury.

Im dalej idziemy, podążając za różnicą słowo/obraz, tym jaśniejsze staje się, że nie chodzi tu tylko o kwestię formalnych albo technicznych różnic między rodzajami znaków. Na szali jest znacznie więcej niż tylko conceptualna buchalteria czy pilnowanie granic między historią sztuki a literaturoznawstwem. Widziane bardziej jako dialektyczny topos niż jako binarna opozycja, „słowo i obraz” jest łącznikiem między różnicami semiotycznymi, estetycznymi i społecznymi. Nigdy nie pojawia się jako temat niepołączony, przynajmniej w pewnym stopniu, z kwestią władzy, wartości i ludzkich doświadczeń. Rzadko istnieje bez jakiegokolwiek śladu walki, oporu i kontestacji. Defensywność historii sztuki względem nauk o tekstach jest po prostu zawodowym odtworzeniem debaty porównującej sztuki wizualne i językowe, która toczy się, przynajmniej odkąd Leonardo przedstawił swoją tezę o wyższości malarstwa nad poezją. Warianty tej rywalizacji wciąż jednak rozgrywają się we wszystkich rodzajach i mediach sztuki. Lessing napisał *Laokoona* jako obronę domeny poezji przeciwko temu, co postrzegał jako inwazję sztuk wizualnych, a tekst Clementa Greenberga o zgrabnym tytule *Towards a Newer Laocoon* był próbą oczyszczenia optyczności malarstwa z naleciałości „literatury”. Ben Jonson napisał *An Expostulation with Inigo Jones*, żeby skrytykować dominację spektakularnej scenografii Jonesa nad „poetycką duszą” maski, Arystoteles zaś jasno wyłożył: w sztukach dramatycznych *opsis* powinno zostać poświęcone na rzecz *lexis*. Panofsky uważał, że udźwiękowienie popsulo czystą

14 Tamże, s. 92.

wizualność kina niemego, a – jak wykazał Christian Metz – teoria filmu „miała trudności z uniknięciem wahania się między dwoma stanowiskami: kino jako język, kino jak coś nieskończenie innego od języka werbalnego”<sup>15</sup>.

Ponadto kursowanie opozycji słowo/obraz jest niemal zawsze połączone z szerszymi sprawami społecznymi i kulturowymi. Podjęta przez Lessinga próba egzekwowania granic między poezją i malarstwem była wprost związana z jego staraniami, by obronić niemiecką kulturę literacką przed estetyką francuską, którą oceniał jako nadmiernie wizualną, a także, nie wprost, z niepokojem wokół pomieszania ról płciowych<sup>16</sup>. Atak Greenberga na zacieranie granic gatunków w „malarstwie literackim” był obroną elitarniej kultury awangardowej przed zanieczyszczeniem przez kulturę masową. Różnica słowo/obraz działa jako łącznik pomiędzy pozornie naukowymi tezami o estetyce i semiotyce a wartościującymi sądami ideologicznymi o klasie, płci i rasie. Sztampowe frazesy o kulturze wizualnej (dzieci powinny być widziane, ale nie słyszane; kobiety są przedmiotami przyjemności wzrokowej męskiego spojrzenia; czarni są naturalnie usposobieni do naśladownictwa; masy łatwo dają się uwieść obrazom) są oparte na milczącym założeniu o wyższości słów nad obrazami wizualnymi. Nawet w najbardziej podstawowych rozważaniach fenomenologicznych o intersubiektywności „ja” wytwarza się jako mówiący i widzący podmiot, a „inny” jako niemy, widzialny przedmiot, obraz wizualny<sup>17</sup>. To właśnie ten typ założeń o związkach różnic semiotycznych i społecznych sprawia, że odstępstwa wyglądają na transgresywne i oryginalne: kiedy kobiety zaczynają mówić głośno, kiedy czarni zyskują reprezentację literacką, kiedy masy mówią wyraźnym głosem – wyłamują się z reżimu, który wytworzył je jako obrazy wizualne. „Naturalny” porządek semiotyczny i estetyczny rozszczelnia się i zaczyna pękać, kiedy nieme obrazy zaczynają mówić, słowa zdają się zyskiwać widzialność jako cielesne byty, a granice mediów nikną (albo, w drugą stronę, kiedy media są „oczyszczane” lub redukowane do jednego wymiaru). Kwestionowana jest natura zmysłów, mediów, gatunków sztuki: „naturalne” dla kogo? od kiedy? i dlaczego?

Z perspektywy relacji „słowo/obraz” trudne i głęboko etyczne/polityczne zadanie historii sztuki może być zatem trochę wyrazistsze. Jeśli historia sztuki jest sztuką mówienia za obrazy i o obrazach, to jest także sztuką

15 Ch. Metz *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, transl. Michael Taylor, Oxford University Press, New York 1974.

16 W.J.T. Mitchell *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986.

17 D. Tiffany *Cryptesthesia: Visions of the Other*, „American Journal of Semiotics” 1989 vol. 6, no. 2/3.

negocjowania trudnych, spornych granic między słowami i obrazami, mówienia za to i o tym, co jest „pozbawione głosu”, reprezentowania tego, co nie może reprezentować się samo. To zadanie może wydawać się beznadziejne ze względu na tkwiącą w nim wewnętrzną sprzeczność. Z jednej strony, jeśli historia sztuki zamienia obraz w przekaz werbalny albo w „dyskurs”, obraz znika z pola widzenia. Z drugiej strony, jeśli historia sztuki odrzuca język albo redukuje go do roli służebnej wobec obrazu, obraz pozostanie niemy i nieartykułowany, a historia sztuki będzie zredukowana do powtarzania komunałów o niewysławialności i nieprzetłumaczalności tego, co wizualne. Pozostaje wybór pomiędzy językoznawczym imperializmem a defensywnymi reakcjami badaczy sfery wizualnej.

Żadna metoda – semiotyka, ikonologia, analiza dyskursu – nie wybawi nas od tego dylematu. W istocie sygnalizuje to już samo określenie „słowo i obraz”. Nie jest krytycznym terminem z historii sztuki jak inne koncepcje z tego zbioru<sup>18</sup>, lecz parą pojęć, których relacja otwiera przestrzeń zmagani intelektualnych, dociekań historycznych i praktyk artystycznych lub kuratorskich. Naszą jedyną możliwością jest badanie tej przestrzeni i zadomawianie się w niej. W przeciwieństwie do Mieke Bal i innych, którzy pisali na ten temat, nie sądzę, byśmy mogli wyjść „poza słowo i obraz” w jakiś wyższy wymiar, chociaż szanuję to utopijne i romantyczne pragnienie. „Słowo i obraz”, podobnie jak koncepcje rasy, płci i klasy w badaniu kultury, wskazuje na wiele pól różnic społecznych i semiotycznych, których nie możemy ani zaakceptować, ani odrzucić, ale które musimy nieustannie negocjować i wymyślać na nowo.

Przeł. Sara Herczyńska

<sup>18</sup> Artykuł pierwotnie został opublikowany w antologii *Critical Terms for Art History* (ed. by R.S. Nelson, R. Shiff) złożonej z esejów definiujących i interpretujących ważne terminy z zakresu historii sztuki – przyp. tłum.

## Abstract

---

**W.J.T. Mitchell**

UNIVERSITY OF CHICAGO

*Word and Image*

The article seeks to map the word–image relationship. Mitchell defines the difference between word and image by pointing to various possible criteria of its determination. He indicates the difficulty of unambiguously distinguishing these concepts and highlights their interdependence. Moreover, Mitchell points to the conceptualization of “word and image” in the field of art history and linguistics, citing such examples as the duck-rabbit or de Saussure’s diagram that depicts the structure of a linguistic sign. Finally, Mitchell shows the deeply political entanglement of the “word–image” relationship and its links to the determination of racial, class, and gender differences.

## Keywords

---

word, image, visual culture, art history