



LINA VIDAUSKYTĖ

Kauno Technologijos universitetas

## VIZUALINIS RAŠTINGUMAS: METAFORA AR OKSIMORONAS?

Visual Literacy: Metaphor or Oxymoron?

### SUMMARY

Human beings have always looked at and seen the world around them and have made sense of themselves and others through their understanding of what they saw. Writers, too, have always dealt with the visual world. From the ancient Greek philosophers, through the art writers of the Renaissance and the aestheticists of the early Enlightenment, to the art historians, film critics and media theorists of the nineteenth and twentieth centuries, humanity studied visual forms and their meanings. In this article we distinguish the tacit understandings people have of the visual domain from what we call visual literacies.

The problem of the concept of „visual literacy“ relates to the „pictorial turn“ situation in Western culture. Some analogies can be traced to compulsory primary education in the second half of 19th century which spread literacy over Western and Eastern Europe. Is, then, „visual literacy“ the appropriate concept? As a notion „literacy“ metaphorically means the ability to catch any sense from a picture, text etc. Also, the concept „visual literacy“ is probably an oxymoron? A phenomenological experience of „visuality“ and „literacy“ shows that in both cases we are dealing with different intentionalities. On the one hand, it is a reading of image (Aristotle, Horatius, various contemporary theories of literature etc.), and on the other hand, it is the phenomenological experience of visuality (J. W. Goethe, V. Shklovsky, S. Sontag, G. Didi-Huberman etc.).

### SANTRAUKA

Žmonija visada stengėsi suprasti pasaulį ir save per vaizdus. Rašytojai, kaip ir tapytojai, fotografai, kino kūrėjai susiduria su vizualiuoju pasauliu.

Straipsnyje analizuojama dažnai vartojama sąvoka „vizualinis raštingumas“, kuri paprastai vartojama šiandienos vizualinei kultūrai apibūdinti. Šią sąvoką galima suprasti dvejopai – kaip metaforą ir kaip oksimoroną. Autorės nuomone, sąvokoje yra nepagrįstai suplakami skirtingi sąmonės intencionalumai. Tokio

RAKTAŽODŽIAI: vizualinis raštingumas, metafora, oksimoronas, *ut pictura poesis*, vaizdas, raštas.

KEY WORDS: visual literacy, metaphor, oxymoron, *ut pictura poesis*, image, script.

neatidumo ir kartu pirmenybės raštui šaknys glūdi kultūros istorijoje: pradedant Aristotelio, Horacijaus veikalais ir baigiant šiuolaikinėmis literatūrinėmis teorijomis, pritaikytomis skaityti vaizdus. Kaip atsvara tokiam vaizdo skaitymui pristatoma fenomenologinė vaizdo patirtis, kurią akcentuoja straipsnyje pristatomi autoriai (J. W. Goethe, V. Šklovskis, S. Sontag, G. Didi-Hubermanas ir kt.).

## SĄVOKOS PROBLEMIŠKUMAS

Vizualinio raštingumo problema susijusi su „postgutenberginės epochos“ situacija, kada Vakarų kultūroje naujųjų medijų atsiradimas lemia tai, kad žodį vis labiau ima užgožti vaizdai. Iškyla vaizdų suvokimo kompetencijos lavinimo reikmė – situacija, analogiška tai, kuri susiklostė XIX a. antroje pusėje, kai dėl spaudos technologijos spausdinto žodžio ekspansija galiausiai pasiekė tokį mastą, kad raštingumas tapo privalomas ne vien dėl pramoninės revoliucijos keliamo „kvalifikuotos darbo jėgos“ reikalavimo, bet ir pati spausdinto žodžio masė ėmė slėgti. Vizualinis raštingumas paprastai apibrėžiamas kaip gebėjimas interpretuoti, diskutuoti ir suvokti prasmę iš informacijos, kuri pateikta vaizdo forma. Šitai išplečiama raštingumo sąvoka, kuri dažniausiai žymi rašytinio ar spausdinto teksto interpretaciją. Vizualinio raštingumo sąvoka yra paremta idėja, kad vaizdai gali būti „skaitomi“ ir kad prasmė gali būti komunikuojama per skaitymo procesą.

Vaizdų suvokimo kompetencija reikalauja, kad suvokėjas gebėtų suvokti vaizdą. Tačiau kalbant apie šiandieninę vaizdų epochą reikia atsižvelgti į masines medijas, kurios sukuria masinį meną. Pasak Noėlio Carrollio, masinis menas naudojamų įvaizdžių ir simbolių požiūriu yra nesudėtingas, paruoštas lengvam vartojimui. Visiškai priešingas yra avangardinis menas, kuris niekada nebus

masinis menas, nors ir gali būti transliuojams per masines medijas. Taigi, atsiveria dvi probleminės sritys: masinis menas (pirmiausia – vizualinis) *nereikalauja perskaitymo*<sup>1</sup>, o elitinis vizualinis menas *reikalauja perskaitymo*, nes jo perduodama „žinia“ yra sudėtingesnė.

Tačiau galime kelti klausimą, ar pasakymas *vizualinis raštingumas* yra tinkamas. Žinoma, jį galima suprasti kaip *metaforą*, kai „raštingumu“ vadinamas žmogaus gebėjimas suvokti vienaip ar kitaip pateiktą prasmę. Toks „metaforiškas“ šio pasakymo traktavimas remiasi prielaida, kad vaizdas ir žodis yra giminingos medijos. Atrodytų, taip ir yra. Juk tiek skaitymas, tiek žiūrėjimas priklauso vizualinės patirties sričiai.

O gal šis pasakymas yra *oksimoronas*? Tokiu atveju pasakymas *vizualinis raštingumas* signalizuoja visiškai kitokius intencionalumus. Ar nėra taip, kad kalbant apie *vizualinį raštingumą*, vizualinė patirtis nepagrįstai sutapatinama su rašto patirtimi? Ar tada neišleidžiama iš akių tai, kad *skaitymas* ir *matymas* yra skirtingi santykiai su suvokiamu turiniu, kad iš esmės skiriasi skaitančio ir reginčio žvilgsnio intencionalumai?

Akivaizdu, jog vizualinio raštingumo sąvoka pagrįsta mintimi, kad vizualiniai vaizdai yra kalba. Dažnai vizualinis raštingumas suvokiamas ir kaip kritiškas medijų vartojimas, gebėjimas vertinti gaunamą informaciją. Tokioje sąvokos

vartosenoje atsispindi metaforinis aspektas. Tačiau įdomesnis yra *vizualinio raštingumo* sąvokos oksimoroniškas aspektas. Apie „vizualumą“ ir „raštingumą“ (kaip gebėjimą rašyti) galima rasti nemažai darbų, kuriuose įvairiais požiūriais analizuojamos minėtos sąvokos. Pavyzdžiui, galime išskirti daug tekstų, kuriuose nagrinėjamas modernios ir postmodernios kultūros atvaizdų vartojimas, masinė kultūra, atvaizdų svarba komunikacijoje, vizualumo agresyvumas ir pan.

Tuo, kad rašto medija (kaip ir vaizdo medija) gali veikti sąmonės transformacijas ir kultūrinius pokyčius, susidomėta palyginti neseniai. Prisiminkime kad ir Milmaną Parry ir jo mokinį Albertą Lordą. Jų atlikti oralumo tyrinėjimai padėjo išspręsti Homero mįslę, tačiau kartu ir leido suvokti medijos įtaką žmogaus kalbėjimui, mąstymui. Šia kryptimi darbovosi Jackas Goody, Walteris Ongas ir kt.

Judančio vaizdo medijos problemiškas suvoktas kino eros pradžioje (W. Benjaminsas, S. Krakaueris, R. Arnheimas ir kt.). Tačiau statiško vaizdo ir teksto skirtingos perspektyvos pastebėtos dar anksčiau. XVIII a. G. E. Lessingas šiuos klausimus nagrinėjo knygoje *Laokoonas, arba apie tapybos ir poezijos ribas*.

Galima teigti, kad ši „polemika“ tarp skaitymo“ ir „matymo“ užsimezgė gana anksti – romantizmo epochoje, kai „gamtos“ knyga, vizualusis pasaulis buvo savaip „skaitomas“ ir jo interpretacija pateikiama tapyboje – litografiniai ir topografiniai peizažai. Pirmieji buvo laikomi skaitančiais, interpretuojančiais gamtos knyga, o antrieji tarsi savotiškai fotografuojantys, o tiksliau, „mechaniš-

kai reprodukuojantys“ gamtos vaizdus. „Skaitantis“ vaizdą žvilgsnis buvo suvokiamas kaip teisingesnis, „artimesnis tiesai“. Turėjo praeiti nemažai laiko, kol tokio tipo peizažas, beje, kaip ir pati fotografija ar dagerotipas, buvo pripažinti menu. Net G. F. Hegelio *Estetika* gana aiškiai pabrėžia meno kūrinų „perskaitymo“ momentą: menas, kaip žemesnė dvasios raidos pakopa, veda galiausiai prie filosofijos, kuri operuoja ne vaizdu, bet tekstu. Tai „elitinis“ suvokimas.

Pažvelgę į kultūros istoriją, matome, kad vaizdas buvo vertinamas nevienareikšmiškai. Galime prisiminti ikonoklastų ir ikonolatrų ginčą Bizantijoje. Ginčo dalyviams vaizdo sąvoka buvo skirtinga. Daug dėmesio vaizdai skyrė Renesanso meninkai, kurie ir pradėjo vaizdo kaip ženklų skaitymo epochą. Giorgio Vasari veikalas *Žymiausių tapytojų, skulptorių ir architektų gyvenimai* (1550) įtvirtino meno istorijos sampratą, o Leonas Batista Alberti reikalavo pamatyti ženklus vaizde<sup>2</sup>.

Švietimo epochos kritikams kalba ir vaizdas buvo dvi skaidrios medijos, tačiau šiandienos teoretikams kalba ir vaizdas yra paslaptis. Vis dėlto bendras modernių vaizdo studijų bruožas yra nuomonė, kad vaizdas yra kalbos rūšis. Kaip teigia Jeanas Jacques Wunenburgeris, šiandien vaizdas užleidžia vietą verbaliniams vaizdams<sup>3</sup>. Vaizdas yra tam tikri ženklai, kuriuos reikia perskaityti, arba vaizdas kaip tekstas, naratyvas ir pan. Todėl literatūrinės teorijos jau tapo savotiška *lingua franca* kalbant apie kiną, fotografiją, psichoanalizę ir pan. Kalbos svarbumo hegemonija žmonijos veikloje tarsi neabejojama. F. de Saussure'as siū-

lė bendrąją ženklų teoriją, kurioje lingvistinis ženklas yra bazinis visiems kitiems ženklu; Jacques Lacanas lingvistinį pagrindą pritaikė psichoanalizėje, teigdamas, kad pasąmonė yra struktūruota panašiai kaip kalba; Jacques Derrida, postuliuodamas „archi-rašymą“, kur akcentuojama kalba, žodžiai ir šneka, siūlo „gramatologiją“, arba mokslą apie rašymą. Šitokios lingvistinės teorijos išsamiau pritaikytos literatūrai, tačiau jos praktiškai dominuoja ir neverbalinių meno formų analizėje. Kaip teigia Hjemslevas, „praktiškai kalba yra semiotika, į kurią visos kitos semiotikos gali būti išverstos“<sup>4</sup>.

Tačiau ar šitokia verbalinė hegemonija nėra įtartina? Ar tik ji gali pateisinti neverbalines meno formas? Žinoma, verbalinės ir neverbalinės išraiškos formos tam tikru atžvilgiu yra sumišusios. Kalba visuomet interpretuoja tai, kas matoma, girdima, liečiama ir pan. Vis dėlto reikėtų skirti šneką ir rašytinę kalbą, kuri yra iš esmės transformuota alfabeto bei spaudos technologijos. Rašytinė kalba, kaip sako P. Ricoueras, yra tobula kalba. Turbūt todėl rašytinė kalba yra tokia galinga medija, kuri dominuoja kitų neverbalinių medijų atžvilgiu. Oralumo ir rašto sąveikų tyrinėtojas W. Ongas pastebėjo, kad „asmenys, kurie yra giliai įsisavinę raštą, nebepajėgia atskirti raštingumo nuo natūralių mentalinių procesų“<sup>5</sup>. Manytume, kad ši Ongos pastaba nušviečia situacijos sudėtingumą. T. Mitchellas, kuris mėgino tirti vaizdo sąvoką, pažymėjo, kad šiuolaikiniai tyrimai iš esmės vaizdą traktuoja kaip savotišką kalbos rūšį, ženklą, kuris kažką slepia, o ne kaip skaidrų langą į pasaulį. Perfrazuojant L. Wittgens-

teiną, tai kalbiniai žaidimai, kuriuos žaidžiame su vaizdais<sup>6</sup>.

Tiesa, tiek vaizdas, tiek tekstas yra medijos, susijusios su vizualumu. Esminis skirtumas čia yra *atpažinimo* ir *žiūrėjimo* skirtumas. Raštą atpažįstame, o žiūrėdami turime reikalą su kitokia vizualumo modifikacija, kitokiu intencionalumu.

Situacija ganėtinai komplikuojasi pažvelgus į vaizdų „rūšis“. Šios šeimos narius susieja žodis „vaizdas“, tačiau jie nebūtinai tarpusavyje turi ką nors bendra. Tačiau jeigu vaizdai yra šeima, tai įmanoma nubrėžti jų genealogiją, sako T. Mitchellas. Štai kokia ta vaizdų šeima: vaizdas (panašumas) – grafiniai (paveikslai, skulptūros, dizainas); optiniai (veidrodžiai, projekcijos); perceptiniai (jusliniai duomenys, regėjimai); mentaliniai (sapnai, prisiminimai, idėjos, fantazmai); verbaliniai (metaforos, aprašymai)<sup>7</sup>.

Kiekviena šaka priklauso tam tikram diskursui ar intelektualinei disciplinai: mentaliniai vaizdiniai priklauso psichologijai ir epistemologijai, optiniai vaizdiniai – fizikai, grafiniai, skulptūriniai ir architektūriniai vaizdiniai priklauso meno istorijai, verbaliniai vaizdiniai – literatūros kritikai. Perceptiniai vaizdiniai yra paribiuose tarp psichologijos, fiziologijos ir neurologijos bei meno istorijos; optikos tyrinėjimai siejasi su filosofija ir literatūros kritika. Taigi, matome, kad Mitchello nužymėta vaizdų šeima nėra vienareikšmiška: kai kurie vaizdai nėra vaizdai tiesiogine prasme. Todėl jis ir plėtojo ikonologiją (kaip E. Panofsky ir E. Gombrichas). Vis dėlto tokia radikali Mitchello pozicija kelia užklaušimą: ar „verbaliniai“ vaizdai apskritai priklauso šiai šeimai?

Atrodytų, kad toje schemoje jis vaizdą traktuoja kaip at-vaizdą, t. y. kaip ko nors re-prezentaciją. Tada galima kalbėti ir apie „verbalinius vaizdus“ – juk žodžiai re-prezentuoja tai, ką jie sako. Bet ar nėra taip, kad vaizdas gali būti ne re-prezentacija, o „prezentacija“, t. y. prasmė yra jame pačiame. Vaizdas nėra „ženklas“, kuris reiškia ką nors kita, nei jis pats yra. Kitaip tariant, vaizdas reiškia tik patį save.

Turbūt galėtume pasakyti, kad vaizdas yra at-vaizdo priešybė. Panašiai kaip tiesioginis patyrimas ir refleksija. Kada vaizdą traktuojame kaip at-vaizdą, mes

jį reflektuojame, t. y. skaitome jį kaip ženklą, kuris ką nors nurodo. Tačiau tuomet nebematome jo paties prasmės.

Vis dėlto kalbėdami apie šiuolaikinę vizualinę kultūrą galime išvelgti paradoksą: vizualinėje kultūroje išsilavinimo trūkumas (pats žodis „raštingumas“ yra išsilavinimo požymis) reiškiasi tuo, kad žmogus nesugeba *matyti*. Ir nesugeba dėl to, kad yra įpratęs *skaityti*. Tas nesugebėjimas pasireiškia tuo, kad žvilgsnis nepajėgia sustoti prie vaizdo ir išvelgti jame prasmę. Šį nepajėgumą galima sieti su rašto kultūros įtaka. Kultūros, kuri lavina skaitymo gebą.

### UT PICTURA POESIS

Vizualinio raštingumo metaforos/oksimoro vartojimo sudėtingumą atskleidžia kitas labai seną istoriją turintis pasakymas.

Tai romėnų poeto Kvinto Horacijaus Flako (65–8 m. pr. Kr.) palyginimas kūrinyje *Poezijos menas* (*Ars Poetica*). Garsusis *ut pictura poesis*. Paraidžiui jis reiškia „poezija kaip paveikslas“. Horacijaus posakis akcentuoja panašumą tarp rašto (literatūrinių) ir vizualinių menų, šis panašumas kartojamas visoje klasikinėje tradicijoje. Antikinė tradicija linkusi pabrėžti aprašomąjį gebėjimą ir vizualinę tapybos receptiją, kuri išryškėja poezijoje. Tačiau modernių laikų interpretacija linkusi pabrėžti tapybą ir tik palyginti neseniai pradėjo atsilaisvinti nuo literatūros dominavimo. *Ut pictura poesis* vėl atsiduria diskurso, analizuojančio santykius tarp žodžio ir vaizdo šiuolaikinėse medijose.

Vis dėlto šito palyginimo, teigiančio, kad poezijos sesuo yra tapyba, pradžia

nėra Horacijaus *Ars Poetica*. Pasak Plutarcho, Simonidas iš Keos teigė, kad „poezija yra kalbantis paveikslas, o tapyba – tyli poezija“ („Poema pictura loquens, pictura poema silens“; *De Gloria Atheniensium*, (*Moralia IV*, 25) 3.346f-347a).

Tai tik rodo, kad ši problema yra labai sena. Tačiau estetiniu požiūriu *ut pictura poesis* menkai analizuojama Horacijaus tekste. Šį palyginimą Horacijus formuluoja svarstymo pabaigoje, perspėdamas, kad poetas turėtų vengti defektų, jeigu pats kūrinys teigia didelį grožį. Aštuonioliktoje eilutėje Horacijus lygina poetą su muzikantu, taikliu šauliu ir kopijuotoju. *Ut pictura poesis* pasirodo tokiame kontekste:

*Poezija yra nelyginant paveikslas:  
Gal vienas akį traukia, jei arčiau prieisi,  
O kitas – jeigu tu kiek atokiau stovėsi;  
Šis – prieblandos, anas – šviesos sau reikalauja,  
Nesibaidydamas aštraus žinovo žvilgsnio;  
Šis vienąkart patiks, anas ir dešimt sykių.<sup>8</sup>*

Horacijus palyginimo nei gina, nei aiškiai paaiškina, o tik pabrėžia skirtingus eilėraščius, lyg skirtingus paveikslus, kurie atsiranda skirtingomis aplinkybėmis. *Ars Poetica* pradžioje Horacijus kalba apie skonį, nulemiantį dvi meno formas, tačiau toliau šitų santykių neeksplikuoja.

Tačiau nuo XVI a. vid. iki XVIII a. sąvoka *ut pictura poesis* vartojama siekiant apibrėžti integruotus, broliškus dviejų menų santykius. Renesanso epochoje tapybos apologetų klausimą daugiausia sudarė svarstymai, ar tapyba yra laisvasis menas būtent dėl savo panašumo į poeziją. Kaip žinia, menų hierarchijoje tuomet poezijos menas užėmė privilegijuotą padėtį tapybos atžvilgiu. Pagal Horacijaus palyginimą pabrėžiant kitą palyginimo dalį, buvo teigiama, kad kiekvienas išsilavinęs žmogus turi mokėti piešti. Kita vertus, ypatinga vaizduote apdovanoti poetai buvo linkę parodyti savo poetinius gabumus. Tuo metu palyginimas buvo dažnai vartojamas, ypač aptariant Aristotelio suformuluotą triadą *opsis, melos* ir *lexis*.

XX a. pradžioje Horacijaus palyginimas buvo atnaujintas, nes į diskusijas įsitraukė kinų rašto paveikta vizualiai orientuota poezija. Tradicinė kinų poezija funkcionavo kaip verbalinių-vizualinių menų ekspresija. Kaip pažymi Wai-Lim Yipas, kitaip nei Vakarų poezija, tradicinė kinų poezija funkcionuoja prezentaciniu būdu: kinų poetas „sugriebia vizualinius įvykius ... išlaisvindamas juos iš griežtų laiko ir erdvės sąvokų“<sup>9</sup>. Dauguma Vakarų modernistų, tokie kaip Ezra Poundas, Williamas Carlos Williamas adaptavo kinų stilių, dažniausiai su-

menkindami sintaksės ir gramatinio laiko vaidmenį jų poezijoje. Jų poezija įgavo prezentacinį, vizualinį pobūdį.

Vizualiųjų menų atžvilgiu XX a. *ut pictura poesis* palyginimo kritikai buvo pernelyg kritiški. XX a. pr. Irvingas Babbitas ir Clementas Greenbergas pasisakė už dar didesnę menų atskyrimą tokiuose tekstuose kaip *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts* (1910) ir *Towards a Newer Laocoon* (1940). Greenbergas pabrėžė naujųjų abstrakčių vizualiųjų menų validumą. Kita vertus, Greenbergas teigė, kad siurrealizmo menas yra didžiausias literatūros vergas, nes realistinė technika priklausoma nuo psichanalitinės teorijos. Nos Greenbergas ir nemini *ut pictura poesis* sąvokos analizuodamas istorinį literatūros pirmumą vizualiųjų menų atžvilgiu, vis dėlto jis pasisako už griežtą menų atskyrimą.

Anksčiau jau cituotas W. J. T. Mitchellas taip pat atnaujino diskusiją dėl *ut pictura poesis* analizuodamas skirtumus tarp žodžio ir vaizdo kritiniu ir meno istorijos požiūriu. Naudodamasis šiuolaikinės neurologijos ir struktūrinės lingvistikos priemonėmis, Mitchellas lygina žodžio ir vaizdo domenų, lyg dvi šalis, kurios kalba skirtingomis kalbomis, tačiau turi ilgą nuolatinę migracijos, kultūrinių mainų bei kitų interakcijų istoriją<sup>10</sup>. Mitchellas pažymi, kad tarp kitų ryšių yra ir žodinė ikonos išraiška, ir vizualinė spausdinto žodžio išraiška. Visa tai lemia, kad ribos tarp žodžio ir vaizdo, jų diskursų nėra tokios griežtos.

Kadangi verbalinių ir vizualiųjų menų multimedijinė išraiška yra išaugusi, galime teigti, kad Horacijaus palyginimas *ut pictura poesis* vėl atsidūrė esteti-

kos centre. Medijų studijose šis palyginimas įgauna vis platesnę interpretaciją. Netgi M. McLuhano teiginys apie formos ir turinio skirtumo panaikinimą prisideda prie šios diskusijos. Jeigu poezija yra tarsi paveikslas, tai medija nėra pranešimas. Atsižvelgiant į naujus

metodus, turinį ir medijų poveikį, palyginimas *ut pictura poesis* yra labai šiuolaikiškas. Šio posakio vartojimas nuolat švytavo tarp metaforiškos ir oksimoroniškos traktuotės. Vis dėlto nesuklydime teigdami, kad daugiau buvo kryps-tama į metaforos pusę.

## GOTTHOLDAS EPFRAIMAS LESSINGAS: POEZIJOS IR TAPYBOS RIBOS

Gottholdas Epfraimas Lessingas kūrinyje *Laokoonas, arba apie tapybos ir poezijos ribas* pabrėžia skirtumą tarp tapybos ir poezijos, ar greičiau tarp žodžio ir vaizdo<sup>11</sup>. Jo atlikta analizė atskleidžia nerimą dėl to, kad maišomos šios dvi medijos, bei pranašauja medijų specifiškumo posūkį, kuris vėliau bus įkūnytas avangarde ir abstrakčiajame mene.

Kartu tai ir reakcija dėl *ut pictura poesis* palyginimo. Lessingas yra garsiausias jos proponentas. Jis *ut pictura poesis* pasakymą aiškina šitaip: „Iš tikrųjų, kadangi kalbos ženklai yra pasirenkami laisvai, tai visiškai įmanoma jais žymėti kurio nors kūno dalis kaip išsidėsčiusias viena po kitos, net jeigu tikrovėje jos egzistuoja viena šalia kitos. Betgi tai yra aplanai kalbos ir jos ženklų savybė, kuri tačiau anaip tol nėra tinkamiausia poezijai. Poetui rūpi ne vien tai, kad jis būtų supras-tas, kad jo mintys būtų tikslios ir aiškios; tuo pasitenkina prozaikas. Poetas nori sužadinti mūmuse idėjas tiek pagyvinti, kad mes pasijustume patirią tikrus jutiminiuos vaizduojamų daiktų išpūdžius ir šią iliuzijos valandėlę visiškai užmirštume panaudotą tam priemonę – žodį. Šia prasme ir buvo aiškinama poetinio paveikslo sąvoka. Bet poetas turi nuola-

tos tapyti, tad pažiūrėkime, kiek jam tin-ka tapyti kūnus, vaizduojant viena šalia kitos esančias jų dalis.“<sup>12</sup>

Toliau Lessingas atkreipia dėmesį į tradicinį skirtumą tarp literatūros ir vaizdinio meno – tai laiko klausimas. Vienas jų gali plėtotis laike, o kitas lieka statiškai deskriptyvus.

Cituodamas Homerą, Lessingas teigia, kad poezija turėtų aprašinėti naratyvine maniera, o tapyba turėtų koncentruotis ties viena akimirka, nemėgindama pasiduoti naratyvui.

Taip Lessingas sprendė poezijos ir vaizduojamųjų menų specifikos klausimą. Tuo metu poeziją buvo stengiamasi paversti kalbančiais vaizdais, o tapybą – nebylia poezija. Lessingas teigė, kad vizualiniai menai – tapyba ir skulptūra – pagrįsti kitais vertinimo kriterijais, nei poezija. Šios dvi tendencijos ir šiandien tebevyrauja estetikoje. Kitaip tariant, tai medijų specifiškumas, kurį gynė Lessingas. Jis manė, kad vizualusis skulptūros ir tapybos menas turi imituoti gražius kūnus, o poezija, priešingai, privalo imituoti veiksmus. „Daiktai arba jų dalys, egzistuojantieji šalia vienas kito, vadinami kūnais. Taigi kūnai su jų regimomis savybėmis yra tikrasis tapybos objektas. Daiktai arba

jų dalys, sekantieji vienas po kito, paprastai vadinami veiksmais. Taigi veiksmi yra tikrasis poezijos objektas.“<sup>13</sup>

Vizualiniai menai sudaryti iš ženklų, kurie koegzistuoja erdvėje ir todėl turi aiškesnį santykį su tuo, ką vaizduoja, t. y. tai, kas koegzistuoja erdvėje, – kūnus. O

poezija artikuliuoja ženklus, dalykus, kurie yra laike, – žmonių veiksmus. Jo nubrėžta bendroji medijos struktūra darė įtaką vėlesniems teoretikams (pavyzdžiui, meno kritikas ir teoretikas Greenbergas sutiko, kad tapyba yra plokštumos menas).

## ABY WARBURGAS IR MNEMOZYNĖS ATLASAS

Aby Warburgo projektas *Mnemozynės atlasas* buvo „kuriamas“ kelerius ligos paženklintus metus – 1925–1929 m. Visas atlasas – tai mediniai rėmai, aptraukti juoda medžiaga su prisegtomis fotografijomis ir jų iškarpomis iš laikraščių, katalogų, reklamų fragmentai, iliustracijos, paimtos iš pirminio jų konteksto. Galima teigti, kad *Mnemozynės* projektas yra vaizdas, sudarytas iš vaizdų, tam tikra nesibaigiančio archyvo rūšis. Warburgo nebaigtas projektas buvo utopinis, nukreiptas prieš tradicinę ikonologiją ir netgi įprastą mąstymo būdą, kai vizualumas skaitomas, pajungiamas kalbos dominavimui. Nepaisant utopiškumo, šis projektas turi ir emancipuojamąją galią. Kaip teigia Benjaminas H. Buchlohas, Warburgo projekte matome benjaminišką tikėjimą technologinės reprodukcijos emancipuojamąją funkcija<sup>14</sup>. Vaizdai yra atitraukti nuo istorinio jų konteksto ir visuomeninės funkcijos tam, kad atliktų universalų estetinį paliudijimą. Tokiu būdu fotografinės manipuliacijos išaiškinamoji galia įgauna papildomą reikšmę ir Warburgas „patenka“ į Jacqueso Ranciere'o skelbtą estetinę režimą, kur temų lygybė yra svarbiausia. Konstruodamas atlasą, Warburgas nekelia sau vien tik metodologinius ar epistemolo-

ginius tikslus. Jam rūpi nauja vaizdo samprata, kuri turi būti atribota nuo istorinio konteksto. Iliustracijos iš įvairių šaltinių ir kultūros formų susideda į „ikonografinį“ archyvą, kuriame kiekviena tema turi būties prasmę. Šiuo požiūriu Warburgo projektas yra dailių menų sistemos kritika. Estetinė menų tvarka (nauja vizualinė epistemė) pakeičia hierarchizuotą dailių menų sistemą. Šios naujos tvarkos esmė yra temų lygybė, arba demokratizacija. „Estetinė meno tvarka nustato ryšį tarp meno identifikacijos formų ir politinių formų ta prasme, kad panaikina visas opozicijas tarp angažuoto meno ir heteronominio, meno menui ir meno, tarnaujančio politikai, muziejinio meno ir gatvės meno.“<sup>15</sup> Kalbėdamas apie estetinę tvarką, Ranciere'as kuria alternatyvą dabarties ir dabarties meno kaip tokio kategorijai. Žinoma, Warburgo darbas veikia visai kitame poliuje: čia nekalbama apie meną kaip tokį, bet mokslinį diskursą, kurio objektas jis yra. Projektas atveria naujas interpretacines galimybes, kurios atsiranda konfrontuojant vaizdams, meniniam ir postmeniniam vizualumui. Vaizdų mozaika šiek tiek primena Hanso Beltingo mintį apie perskyrą tarp meninių vaizdų ir visų kitų, priklausančių „pasaulietiniam“



vizualumui<sup>16</sup>. Tačiau Warburgas peržengia šią ribą. Jam yra svarbus pats ryšys tarp sudėliotų daiktų. Warburgas sukritikavo ribas, kurios atskiria meno istoriją nuo populiariosios kultūros. Iki tol ta riba buvo neperžengiama. Vis tik reikia pabrėžti, kad Warburgas buvo tokios ikonologijos kūrėjas, kur kalba nėra aukščiau vaizdo. Greičiau priešingai, kalba buvo nustumta į tolimesnį planą, už autonominės vizualumo sferos. Pasak Phillipe-Alaino Michauda, tai tokia „ikonologija, kuri nesiremia figūrų reikšme – tą prasmę jai suteikė Panfosky, o tik santykiais tarp figūrų autonomiškoje vizualumo erdvėje, nepriklausomoje nuo diskurso tvarkos.“<sup>17</sup> Michaudas taip pat pažymi, kad meno istorijos diskurso radikali kritika, kur kalba užima vyraujančių vaidmenį vizualumo atžvilgiu, suteikia naują šviesą Warburgo minties genealogijai. Mnemozynės atlaso autorius sukūrė utopiją, kurios ištakų reikia ieškoti ne

meno istorijos modeliuose ar moksle, bet kultūrinių praktikų sferoje, kurių pagrindinė prievolė yra gestas. Su šiuo meno istorijos be kalbos projektu pasirodo ir kalbos, kaip vienintelės suverenės, suteikiant reikšmes, kritikos projektas. Mnemozynės atlasas greičiau remiasi gestais, o to projekto ištakų reikia ieškoti ne kalbos sferoje ir ne teatrinėse formose, kur prasmė artikuliuojama kalboje, bet pantomimoje ir satyrinėje dramoje, ten, kur susiduria komedijos *dell'arte* menas ir indėnų ritualai<sup>18</sup>. Michauda interpretacija reiškia ne tik radikalų gesto atskyrimą nuo kalbos, bet ir tolesnę Mnemozynės atlaso ir Warburgo projekto raidą. „Atlasas „aprašo“ ne tik vaizdų judėjimą istorijoje, bet greičiau iš naujo sukuria tą judėjimą. Šia prasme Mnemozynė įveda į meno istoriją „aktyvią“ minties formą; minties, kuri nagrinėja figūras ne tam, kad artikuliuotų reikšmes, bet tam, kad sukurtų tam tikrą efektą.“<sup>19</sup>

## ŽINIOS VS. ESTETIKA

Fenomenologiškai kalbant, visiems akivaizdu, kad rašto reikia mokytis, o vaizdai suvokiami „paprasciau“ (žinoma, tas „paprastumas“ yra gana sąlygiškas). Tačiau, kaip teigia Walteris Ongas, raštas yra labiausiai sąmonę transformuojanti technologija, kuri mums jau atrodo esanti natūrali. Galbūt dėl to gąnėtinau agresyvi rašto technologija, jos suformuotas *skaitantis* intencionalumas lemia vaizdų skaitymą, o ne mąstymą. Neturėtume pamiršti, kad vis tik čia yra svarbiausias klausimas apie prasmę. Kaip prasmė atsiveria skaitant ir žiūrint? Vienoje pusėje atsiduria ženklo prasmė,

arba semiotinis požiūris į prasmę, o kitoje pusėje yra kitoks, ne ženklinis požiūris į prasmę. Klausimas: kaip tai siejasi su vizualinio raštingumo problematika? Iš tiesų raštas yra ženklai, o vaizdas – ne. Tačiau jeigu vaizdą traktuosime kaip raštą, tai jį paversime ženklu, o tada jis tik atpažįstamas, o ne matomas. Šioje vietoje vertėtų trumpai pažvelgti į ženklo prasmės evoliuciją. Atsiradus raštui, ilgainiui susiformavo tradicija kalbą traktuoti kaip paradigmą ženklo sistemą. Tačiau ir čia galime išskirti dvi „stovyklas“: ženklo semantinis matmuo ar aspektas (ženklų nuoroda į tikrovę) ir

ženklų semiotinis matmuo (ryšiai, santykiai tarp ženklų).

Šių sampratų evoliucija vyksta pradedant Platono „Kratilu“ ir tęsiasi iki F. de Saussure'o ženklų sampratos. „Kratile“ svarstomas klausimas apie tikruosius daiktų vardus – ar yra natūralus semantinis ryšys tarp daikto ir jo tikrovės. Tačiau jau „Kratile“ viskas ganėtinai neaišku – ar įmanoma atrasti tikruosius vardus? Juk tikroji prasmė yra ne *nomos*, o *physis*. Tačiau de Saussure'as, kaip struktūralizmo pradininkas, siūlo apsiriboti ženklų tarpusavio santykių tyrinėjimu. Tokiu atveju gauname *Semiosis*. Tai nėra esmės ieškojimas, kaip tai daroma fenomenologijoje.

Garsus prancūzų meno istorikas Georgas Didi-Hubermanas, dirbantis Aby Warburgo „dvasia“, analizuoja meno istoriją ir jos santykį su vaizdu. Galime teigti, kad autorius išskiria du pagrindinius santykius su vaizdu – fenomenologinį ir menotyrinį-semiotinį. Panašiai kaip ir vokiečių meno filosofas Hansas Beltingas, lemiamu pasūkiu vaizdo suvokime jis teigia esant Renesanso epochą. Epochą, kurioje naują menotyras ir meno istorijos suvokimą pradeda Giorgio Vasari. Kaip atsvara tokiam santykiui yra jo atlikta Šv. Morkaus vienuolyno Florencijoje analizė. Tai dominikono Fra Angelico freska, nutapyta XV a. 5 dešimtmetyje. Didi-Hubermanas teigia, kad iš tiesų galime Fra Angelico freską perskaityti taip, kaip kadaise Alberti nustatė: *istoria* yra pagrindinė kūrybos priežastis ir tik ji suteikia prasmę meno kūriniai. Meno istorikai freskas skaito: pirmame plane atsiduria skaitanti naratyvo seka, t. y. visos figūros surikiuojamos laike,

nes tokia yra istorijos chronologija<sup>20</sup>. Tačiau autorius įspėja, kad skaitymas nuvilia, nes freska pasirodo esanti skurdi, labai siaurai papasakota istorija. Jokia detalė nerodo, kad Fra Angelico „matė“ Nazaretą, „istorinę“ Apreiškimo žemę, kur Angelas susitiko Mergelę Mariją. Luko evengelijoje (1, 26–38) ši seka pavaizduota kaip pokalbis, dialogas, o Fra Angelico freskoje tiek Angelas, tiek Mergelė Marija yra suakmenėję, sučiauptomis lūpomis. Čia nėra nei jausmų, nei tapybinio teatro veiksmo<sup>21</sup>. Didi-Hubermanas siūlo alternatyvą tokiai netobulai semiologijai. Jos pagrindas yra hipotezė, pasak kurios vaizdai savyje neturi galios transliuoti vientisą žinojimą, pranešimą. Ta žinia yra skaitoma, o ne matoma. Jos galia glūdi tame, kad nežinojimas yra išaiškinamas perskaitant<sup>22</sup>. Autorius siūlo sutelkti dėmesį ne į skirtumų pamatymą ar atpažinimą, o nukreipti jį į tai, kas nepaaiškinama. Tai toks momentas, kai interpretacija gali plėtotis įvairiomis kryptimis, tarp pajausto vizualumo ir išgyvento praradimo paliudijimo. Šita alternatyva turi savo dialektinį tarpinį, kuris remiasi tuo, jog vietoje mėginimo suvaldyti vaizdą, leisti, kad jis mus užvaldytų – leisti jam sužaisti mūsų žinojimu apie jį. Akivaizdu, teigia Didi-Hubermanas, kad čia glūdi didžiulė rizika. Ši puikiausia rizika susijusi su fikcija<sup>23</sup>. Jis išskiria trejopą semiologiją: matoma, skaitoma ir nematoma. Visas šias kategorijas galima išskirti Fra Angelico freskoje. Matoma yra tai, ką galima aprašyti. Tačiau galima pereiti ir į to, kas nematoma, plotmę. Tai vaizdas kaip visuma. Privalu atsigręžti į paprasčiausius, tačiau mįslingiausius pradmenis. Nuo

to, kas matoma, reikia atsisukti į tai, kas nematoma, to, ko mūsų žinojimas negali išversti. Po to reikia vėl sugrįžti prie to, kas matoma, o grįžus matome celės sienos baltumą ir mergelę su Angelu,

tarp kurių lyg ir nieko nevyksta. Tai, ko nematome, vargiai yra tapybos objektas, greičiau tai įvykis<sup>24</sup>. Apreiškimas yra paslaptis, kuri neperskaitoma taip, kaip skaitomas tekstas.

## HERMENEUTICA VS. EROTICA

Ieškodami būdų, kaip galėtume *žvelgti* į vaizdą, galime išskirti tam tikrą santykio su vaizdu specifika. Atrama galėtų būti J. W. Goethe's kūryba, ypač jo spalvų teorija, dažnai įvardijama kaip fenomenologinė<sup>25</sup>. Išties Goethe's svarstymuose įvairiomis temomis galime atpažinti fenomenologinės patirties ir akivaizdybės išgyvenimus. Vizualinę patirtį ir tokio meno išgyvenamą prasmę poetas yra aprašęs prisiminimuose *Iš mano gyvenimo. Poezija ir tiesa*. Vizualinio raštingumo temai neblogai tinka vienas pasažas iš minėtos knygos, kur poetas aprašo savo patirtį po apsilankymo Drezdeno meno galerijoje. Kaip žinia, XVIII a. dar nebuvo techninės galimybės masiškai reprodukuoti vaizdus ir, norint susipažinti su dailės kūrinių, reikėjo fizinių pastangų: vykti pas kolekcijų savininkus, į pradedančias atsirasti galerijas ir pan. Goethe, apsilankęs galerijoje Drezdene, sugrįžta į varganą butą, kuriame buvo apsistojęs: „Sugrįžęs pas batsiuvį valgyti pietų nepatikėjau savo akimis: pamaniau, kad prieš mane Ostade's paveikslas, toks tobulas, kad galima kabinti galerijoje. Daiktų išdėstymas, šviesa, šešėliai, rusvas visumos atspalvis, stebuklinga emocinė nuotaika, – visa tai, kuo grožimės paveiksluose, čia mačiau tikrovėje. Aš pirmą kartą suvokiau turintis dovaną, kurią vėliau sąmoningai lavinau, – ma-

tyti gamtą to menininko akimis, kurio kūrinius ką tik įdėmiai apžiūrėjau. Tas gebėjimas man suteikė daug malonumo, taipgi padidino geismą retkarčiais uoliai naudotis talentu, kuriuo gamta mane lyg ir neapdovanojo.“<sup>26</sup>

Turbūt nesuklysim teigdami, kad tai, ką Goethe čia turi omenyje, iš esmės ir yra fenomenologija. Tai, ko mus išmoko paveikslai, gali būti įvardinta kaip tam tikra žvilgsnio modifikacija – tai, į ką paprastai būtume žiūrėję visiškai abejingai, dabar kelia susižavėjimą, o tai ir reiškia, kad tuose dalykuose pamatome jų prasmę. Goethe čia pavartoja žodį *geismas*, panašiai kaip ir Susan Sontag teigia, kad skaitantį, interpretuojantį žvilgsnį turėtų keisti erotinis santykis su vaizdu.

Savo tekste *Prieš interpretaciją*<sup>27</sup> Sontag pažymi, kad pradedant vėlyvąja antika (stoikų mitų analizė) interpretacijos lygis vis labiau auga, kol galiausiai mūsų laikais ji tampa labai agresyvi (K. Marxo, S. Freudo interpretacijos). Nors hermeneutikai, interpretacijai apskritai yra būdingas atkaklus klausinėjimas, bet šių dienų interpretacija išsiskiria ypatingu agresyvumu. Tai kelia didžiausią sumaištį kalbant apie vaizdus. Mat tokia, semiotinė, prieiga atkakliai laikosi turinio analizės ir galbūt vienintelis būdas menininkui išvengti interpretacijos – tai rinktis abstrakcijos kelią. Iš esmės Sontag

pastebėjo labai svarbų dalyką – rašto, ar tiksliau, teksto dominavimą analizėse. Panašiai į šią problemą pažvelgė ir Rolandas Barthesas studijoje *Camera lucida. Pastabos apie fotografiją*. Barthesas fotografijose išskiria du elementus, kurių buvimas kartu pagrindžia autoriaus susidomėjimą fotografijomis. „Pirmasis, aišku, yra aprėptis, lauko išplėtimas, kurį suvokiū gana įprastai savo žinojimo, savo kultūros vėžese. Šis laukas gali būti daugiau ar mažiau stilizuotas, daugiau ar mažiau pasisekęs, priklausomai nuo fotografo meistriskumo ar atsitiktinumo, bet jis visada remiasi klasikine informacija – sukilimas, Nikaragva bei visi vieno ir kito ženklai: vargšai kovotojai civiliais drabužiais, sugriautos gatvės, žuvusieji, sielvartas, saulė ir indėnų akys sunkiais vokais. Šiame lauke padaryta tūkstančiai fotografijų ir, žinoma, galiu pajusti bendrą susidomėjimą jomis, kartais jaudinančią, bet jo pagimdyta emocija pereina per racionalią etinės ir politinės kultūros rešlę. Tokios fotografijos man sukelia *vidutinį* afektą, beveik išdresiruotą. Prancūzų kalboje neradau žodžio, kuris paprastai išreikštų tokį žmogišką interesą, bet manau, kad lotynų kalboje toks žodis yra – tai *studium*, kuris reiškia ne, bent jau ne tuoju pat, „studijas“, bet atidumą daiktui, skonį kažkam, kažką panašaus į bendrą stropumą, nekantrų, žinoma, bet neypatingai aštrų. Būtent per *studium* aš susidomiu daugybe fotografijų, ar todėl, kad jas priimu kaip politinius liudijimus, ar kad jomis mėgaujuosi kaip geromis istorinėmis scenomis – nes būtent kultūriškai (ši konotacija yra žodyje *studium*) aš dalyvauju figūrose, veido išraiškose, gestuose, situacijose, veiksmuose.“<sup>28</sup> O

štai kaip Barthesas apibūdina antrąjį elementą, kuris „...sudaužys (ar suskanduos) *studium*. Šįkart ne aš jo siekiu (kai *studium* apsupu savo nepriklausoma sąmone), tai jis iš scenos iššauna kaip strėlė ir mane perveria. Lotynų kalboje egzistuoja žodis, įvardijantis šią žaizdą, šį dūrį, šią aštraus instrumento paliktą žymę. Tas žodis man dar labiau tinka dėl to, kad jis kartu nurodo į skyrybos sąvoką, ir todėl, kad fotografijos, apie kurias kalbu, iš tiesų tarsi turi skyrybos ženklus (juose kartais knibžda tų jautrių taškų). Todėl tą antrąjį elementą, kuris sutrikdys *studium*, aš pavadinsiu *punctum*, nes *punctum* taip pat yra igylimas, mažytė skylutė, dėmelė, mažytis įpjovimas – ir tai pat – mestas kauliukas. Nuotraukos *punctum* yra tas atsitikimas, kuris į mane *nusitaiko* (bet taip pat mane sužeidžia, yra man skaudžiai malonus).“<sup>29</sup>

Neturėtų trikdyti kai kurios Bartheso vartojamos lingvistinės sąvokos (skyryba, ženklas), kurios tarsi signalizuoja kalbinį vaizdo traktavimą. Vis dėlto iš pateikto mėginimo apibrėžti dvejopas būsenas, į kurias panyrama žiūrint į fotografiją, galima atpažinti kaip skaitymą (*studium*) ir žiūrėjimą (*punctum*).

Išskirdamas ir supriešindamas *studium* bei *punctum*, Barthesas tam tikra prasme kartoja S. Sontag hermeneutikos ir erotikos priešstatą.

*Punctum* yra fotografijos sukeliamas „jausmas“, „ispūdis“. O *studium* yra tiesiog smalsus vaizdo tyrinėjimas, kuris jau gali būti traktuojamas kaip ženklų skaitymas, interpretacija ir pan. Šioje vietoje galime prisiminti ir Viktoro Šklovskio nurodytą žiūrėjimo ir atpažinimo priešstatą (*узнавать и видеть*). Jis

teigia, kad „meno tikslas yra suteikti daikto pajautimą kaip matymą, o ne kaip atpažinimą; meno priemonė yra „susvetimėjimas“ (*отстранение*) daiktų atžvilgiu ir sunkesnės formos priemonė, kuri sustiprina patyrimo sunkumą ir trukmę, nes patyrimo procesas mene yra tikslas savaime ir todėl turi būti pratęstas.“<sup>30</sup>

Kitaip tariant, tokio tipo patirtis – tai „daikto išvedimas iš pajautimo automatizmo“<sup>31</sup>. Nesuklysimė, jeigu pasakysime, kad automatizmas labiausiai ir aso-

cijuojasi su rašymo–skaitymo veiksmu: raides atpažįstame ir jų tam tikra prasme nebematome. Tai tartum kiaurai žvelgiantis žvilgsnis, kuris, jeigu imtų iš tiesų matyti, tai tikriausiai „nebepaskaitytų“. Šklovskis teigia, kad „vaizdas nėra pastovus daiktavardis greta nuolat besikeičiančių veiksmažodžių. Vaizdo tikslas yra ne reikšmės priartinimas prie mūsų supratimo, o sukūrimas ypatingo daikto pajautimo, sukūrimas „matymo“, o ne „atpažinimo“<sup>32</sup>.

## UŽSKLANDA

Straipsnyje aptartos vizualumo teorinės nuostatos galėtų būti laikomos probleminių klausimų užuominomis tolesniam tyrimui. Metaforiškas/oksimoroniškas „vizualinio raštingumo“ sąvokos problemiškas buvo atskleistas remiantis keleto autorių (Aby Warburgo, V. Šklovskio, S. Sontag, R. Bartheso ir kt.) įžvalgomis. Tačiau galima neabejoti, kad šis klausimas gali būti svarstomas ir kitaip. Šiuo atveju buvo pasirinkta fenomenologinė kryptis – daugiau dėmesio skiriant skirtingiems sąmonės intencionalumams, kuriuos ir nurodo pati sąvoka. Tiek skaitymas, tiek žiūrėjimas yra

panašūs, bet kartu ir iš esmės skirtingi intencionalumai. Iš tų skirtingų sąmonės nukreiptumų ir kyla metaforinis arba oksimoroniškas „vizualinio raštingumo“ sąvokos vartojimas. Taigi galime teigti, kad vis dar iškyla antikinėje Graikijoje medijų sumaištis. Medijų filosofija ir medijų studijos neretai minėtus intencionalumus traktuoja metaforiškai ir nekreipia dėmesio į skirtumus. Oksimoroniška traktuotė yra kiek retesnė ir greičiausiai istoriškai sąlygota. Šiuolaikinė sąmonė yra stipriai paveikta rašto ir todėl skirtingi sąmonės intencionalumai gana sunkiai išvelgiami.

## Literatūra ir nuorodos

- 1 Noël Carroll, *Filozofija sztuki masowej*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2011, s. 195.
- 2 „Ženklu (*segno*) čia vadinu tokį dalyką, kuris pasirodo drobės paviršiuje tokiu būdu, kad jį galima matyti akimi. Niekas nepaneigs, kad jeigu ko nors negalime įžiūrėti, tai nepriklauso nuo tapytojo. Tapytojas gali duoti tik tai, kas gali būti matomas [*si vede*]“. L. B. Alberti, *De pictura* (1435), I, 2.

- 3 Jean Jacques Wunenburger, *Filozofia obrazów*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011, s. 27.
- 4 Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison: University of Wisconsin Press, 1969, p. 109.
- 5 Walter Ong, S. J., *Orality-Literacy Studies and the Unity of the Human Race*, *Oral Tradition*, 2/1 (1987): 371–82.
- 6 William John Thomas Mitchell, *Word and Image*, *Critical Terms for Art History*. Ed. Robert

- S. Nelson and Richard Shiff. Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 8.
- <sup>7</sup> W. J. Th. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986, p. 10.
- <sup>8</sup> Horacijus, Poezijos menas, *Poetika ir literatūros estetika. Nuo Aristotelio iki Hegelio*. Vilnius: Vaga, p. 93–94.
- <sup>9</sup> Wai-Lim Yip, *Translating Chinese Poetry: The Convergence of Languages and Poetics-A Radical Introduction*, *Chinese Poetry*. Ed. and trans. Yip-Durham, Duke University Press, 1997, p. 7.
- <sup>10</sup> W. J. Th. Mitchell, *Word and Image, Critical Terms for Art History*. Ed. Robert S. Nelson and Richard Shiff. Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 49.
- <sup>11</sup> Ž. Gotholdas Epfraimas Lesingas, *Laokoonas arba apie tapybos ir poezijos ribas*. Vilnius: Vaga, 1968.
- <sup>12</sup> Ten pat, p. 233.
- <sup>13</sup> Ten pat, p. 226.
- <sup>14</sup> B. H. Buchloh, Gerhard Richter's *Atlas, The Anomic Archive, October*, Vol. 88 (1999), p. 124.
- <sup>15</sup> Jacques Ranciere, *Estetyka jako politika*. Przel. J. Kutyla, P. Mościcki. Warszawa, 2007, p. 30–31.
- <sup>16</sup> Hans Belting, *Antropologia obrazu*. Kraków: Universitas, 2007, s. 19–20.
- <sup>17</sup> Philippe-Alain Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*. Paris: Kargo & L'éclat, 2006, p. 12.
- <sup>18</sup> Ten pat, p. 34.
- <sup>19</sup> Ten pat, p. 42.
- <sup>20</sup> Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o celi historii sztuki*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011, s. 13.
- <sup>21</sup> Ten pat, s. 14.
- <sup>22</sup> Ten pat, s. 16.
- <sup>23</sup> Ten pat, s. 16.
- <sup>24</sup> Ten pat, s. 16.
- <sup>25</sup> Plg. Eva-Maria Simms, Goethe, Husserl, and the Crisis of the European Sciences, *Janus Head*, 2005, 8 (1), p. 160–172.
- <sup>26</sup> Johan Wolfgang Goethe, *Iš mano gyvenimo. Poezija ir tiesa*. Iš vokiečių k. vertė G. Sodeikienė. Vilnius: baltos lankos, 2013, p. 226–227.
- <sup>27</sup> Susan Sontag, *Against Interpretation*. Prieiga per internetą: <<http://www.jahsonic.com/AgainstInterpretation.html>> [žiūrėta 2014 01 25].
- <sup>28</sup> Roland Barthes, *Camera lucida. Pastabos apie fotografiją*. Iš prancūzų k. vertė A. Narušytė. Vilnius: kitos knygos, 2012, p. 36–37.
- <sup>29</sup> Ten pat, p. 37.
- <sup>30</sup> Виктор Шкловский, *Искусство, как прием, О теории прозы*. Москва: Федерация, 1929, с. 13.
- <sup>31</sup> Ten pat, p. 13.
- <sup>32</sup> Ten pat, p. 18.