

KONCEPT VIZUALNE PISMENOSTI MED UMETNOSTJO IN VIZUALNO KULTURO

Visual Literacy Between Art and Visual Culture

IZVLEČEK

Članek osvetljuje metodološke premike znotraj umetnostne zgodovine v kontekstu akademskih razprav, ki so v devetdesetih letih 20. stoletja zahtevale premislek o umetnostni zgodovini kot izrazito tradicionalno naravnani stroki. Poskus prenove klasičnih umetnostnozgodovinskih pristopov je potekal vzporedno z uveljavitvijo novega akademskega študija vizualne kulture, ki se je usmeril k analizi množično proizvedenih podob in reflektiral razširitev estetskega izkustva skozi reproduktivne medije, ki so preoblikovali estetsko in kognitivno krajino sodobnega človeka. Novo digitalno okolje in medijske podobe so preoblikovali tradicionalne pristope k interpretaciji podob, s tem pa zahtevali tudi prenovo koncepta vizualne pismenosti v informacijski dobi.

Ključne besede: vizualna kultura, umetnost, vizualna pismenost, reproduktivni mediji, informacijska družba

ABSTRACT

This article examines methodological shifts in art history during academic debates in the 1990s that called for reconsidering art history as a distinctly traditional discipline. The attempt to revitalise classical art historical approaches was in parallel with the emergence of a new academic visual culture study that focused on analysing mass-produced images and reflected on extending aesthetic experience through reproductive media that had altered the contemporary man's aesthetic and cognitive landscape. The new digital environment and media images have transformed traditional approaches to image interpretation, which necessitates rethinking the concept of visual literacy in the information age.

Keywords: visual culture, art, visual literacy, reproductive media, information society

»Nastanek diskurza vizualne kulture predpostavlja ukinitev umetnosti, ki smo jo poznali doslej. V tem diskurzu umetnost ne more ohraniti ločene eksistence, ne kot praksa, ne kot fenomen, ne kot izkušnja in ne kot disciplina. Muzeji bi potemtakem morali imeti dvojno vlogo, ohranjati umetniške objekte in umetnost kot idejo. Oddelki za umetnostno zgodovino bi postali del arheologije ...« (Susan Buck-Morss, 1996: 29)

V kontekstu akademskih razprav v devetdesetih letih 20. stoletja so se na področju umetnostne zgodovine kot izrazito tradicionalno naravnane stroke zgodili pomembni metodološki premiki. Poskus prenove klasičnih umetnostnozgodovinskih pristopov, ki so se utemeljevali na slogovnih in ikonografskih analizah, je potekal vzporedno z uveljavitvijo novega akademskega študija vizualne kulture, ki je zajel obsežno področje vizualnih praks, od filma, fotografije, ilustracij, arhitekture, videa, novih medijev, instalacij, performansa do tehnoloških možnosti digitalizacije

in virtualnega podobotvorja. Vizualni študiji so detektirali okolje nehierarhizirane mase vseprisotnih podob in reflektirali razširitev estetskega izkustva skozi reproduktivne medije, ki so preoblikovali estetsko in kognitivno krajino sodobnega človeka. **V informacijsko-komunikacijski družbi je podoba postala osrednje sredstvo mediacije in komunikacije, ki je uspešno zadoštilo potrebi po hitrem, učinkovitem in globalnem pretoku informacij.**

Pojav vizualne kulture¹ je bil v tradicionalni umetnostnozgodovinski stroki deležen mešanih odzivov. Za nekatere so novi vizualni študiji² pomenili priložnost za premostitev vrzeli med znanstvenimi disciplinami in njihovim konstruktivnim prepletanjem, za druge so bili simptom krhanja intelektualne ostrine, znanstvene doslednosti in neutemeljenega izenačevanja, ki je vodilo v propad vrednostnih sistemov, izoblikovanih na historičnih pristopih k obravnavi podob (Crow, 1996: 34–36).

1 Izraz vizualna kultura je prvi uporabil Baxandall v svojem delu *Kultura v Italiji 15. stoletja*. V obravnavanem kontekstu so njegovo uporabo razlagali mnogi umetnostni teoretiki. Douglas Crimp (1999: 49 – 66) vizualno kulturo recimo razlaga kot ožji segment širše zastavljenih kulturnih študij. Margarita Dikovitskaya (2001) v svoji doktorski disertaciji povzema različne uporabe izraza vizualni študiji in ugotavlja, da izraz opredeljuje nove teoretske pristope v umetnostni zgodovini, razširjeno področje študija umetnosti, ki vključuje artefakte iz različnih obdobji in kultur, novo kategorijo vizualnega, ki zavzema ne-tradicionalne medije, pa tudi proces gledanja in institucionalni diskurz znanosti, medicine in prava.

2 Vizualni študiji so terminološko pogosto sovpadali z medijskimi študiji. Za razliko od tradicionalne umetnostne zgodovine, zgodovine filma in arhitekture vizualna kultura ne temelji več na linearnem modelu zgodovine, temveč na modelu antropologije.

Vizualna kultura je prinesla novo metodo vizualnega opismenjevanja in reartikulacijo kompetenc dekodiranja, razlaganja in razumevanja podob. **Njena metodološka paradigma je postala interdisciplinarnost, ki je povezala različna teoretska področja, še posebej umetnostno zgodovino, filmsko teorijo, medijsko teorijo in kulturologijo. Umetnost, popularna kultura, znanost in tehnologija so se prepletli v široko teksturo vizualnih podob, kjer umetniško delo ni bilo več privilegirana, izolirana in ekskluzivna estetska izkušnja.**

POSTSTRUKTURALISTIČNA REFORMA IN NOVA UMETNOSTNA ZGODOVINA³

»Nova umetnostna zgodovina« je sledila poststrukturalistični revoluciji na področju humanistike in družboslovja in pod vprašaj postavila tradicionalna načela in metode umetnostnozgodovinske analize.⁴ Poststrukturalizem je vpeljal metodološki obrat, ki je problematiziral avtonomijo in nevtralnost dela in ju nadomestil z obravnavo »teksta« kot produkta mreže večplastnih relacij, ki zahtevajo interdisciplinarno razumevanje in povezovanje.⁵ Objekt raziskave je postal stičišče različnih teoretskih diskurzov, ki so ga razčlenjevali z različnih zornih kotov, psihoanalitskega, marksističnega, semiotičnega, sociološkega, fenomenološkega, antropološkega idr. Tudi nova umetnostna zgodovina je uveljavila obrat h kontekstualni analizi, ki umetniško delo razlaga skozi spekter perspektiv, v ospredje pa postavi optiko družbenozgodovinskih dispozicij, ki so določale pogoje produkcije in recepcije umetniških del. Metodološki ideal in zastavljeno strategijo novih trendov nazorno povzamejo besede Griselde Pollock, ki pravi, da se moramo »soočiti z medigro številnih zgodovin – kodami umetnosti, ideologij sveta umetnosti, umetnostnih institucij, produkcijskih form, družbenih razredov, družine, oblik spolne dominacije ter njihova skupna določila in medsebojne odvisnosti sestaviti v natančne in heterogene konfiguracije« (Pollock, 2003: 42).

Z novo umetnostno zgodovino so se formalistične, subjektivistične in ekspresivne teorije o umetnosti (značilne za modernistično paradigmo) premaknile v dinamično konteksta in se osredinile na družbeno konsotelacijo, zgodovinske in ideološke okoliščine nastanka ter umetnostne strategije pri produkciji podob. Podoba se je od nekdanj navezovala na določen družbeni ustroj konvencij in pomenskih kodov, zato nikoli ni nevtralna estetska forma, ki zrcali družbo, temveč aktivni udeleženec pri ustvarjanju pomenov, vključevanju v družbene procese in posredovanju ideologij. Podobe torej niso samo zrcalni odsevi stvarnosti, ampak predvsem družbeni konstrukti z zavestno izdelano ali nezavedno prisotno sporočilnostjo, ki sooblikuje naš predstavi svet, osebne in skupne iden-

titete ter nacionalne, rasne, spolne, etnične idr. ideologije. W. J. T. Mitchell opozarja, da »represntacija ni prepis vidne resničnosti, ampak proces, s katerim družbeni in kulturni svet izoblikuje videnje samega sebe« (Mitchell, 1986).⁶ Politična in družbena vloga podob ter njihova kontekstualna interpretacija so postali osrednji predmet raziskav tako na področju nove umetnostne zgodovine kot vizualnih študijev.

SLIKOVNI IN IKONIČNI OBRAT

Sočasno z uveljavitvijo vizualne kulture in vizualnih študijev se v humanističnih znanostih uveljavita paradigmi »slikovnega obrata« (Mitchell) in »ikoničnega obrata« (Gottfried Boehm). Za obe je značilno oznanjanje konca vladavine »teksta« oziroma lingvističnega modela pri interpretaciji pomena in premik k nejezikovnim simbolnim sistemom in dominaciji vizualnega v sodobni medijski družbi. Toda Mitchell opozarja, da slikovnega obrata ne gre razumeti le v smislu porasta t. i. vizualnih tehnoloških medijev, temveč predvsem kot vzpostavitev razmerja med dvema sistemoma razumevanja sveta, med besedo in podobo oziroma med tistim, kar povezujemo z »zakonom, pismenostjo in vladavino elit«, in podobo, ki so jo v zgodovini povezovali z vraževerjem, nepismenostjo in anarhijo« (Mitchell, 2008: 15). Pri slikovnem obratu gre potemtakem za premik od logosa in jezika, ki sta v zahodnem sistemu mišljenja predstavljala »tekstualni« model tudi za razlaganje podob (tradicija *ut pictura poesis*, ikonografska metoda razlaganja simbolov in naracije, semiotična analiza likovnega dela), k podobam kot avtonomnim telesom s svojimi posebnostmi, inteligenco in čutnimi kodi, ki jih ni mogoče razumeti in dojemati skozi paradigmo jezika. Slednje dokazuje nevroznanost, ki raziskuje avtopoetično učinkovanje podob in njihovo organizirano sestavljanje v človeških možganih. Sami možgani namreč delujejo kot »avtopoetski sistem, ki ga uravnavajo vnaprej določena navodila«, kar je dognanje, ki oporeka hipotezi, da jezik določa misel (Stafford, 2008: 36). Nevroznanost se ukvarja z nevrološkimi zakonitostmi, fiziološkimi procesi in biološkimi dejavniki gledanja: z vprašanji, kako selekcioniramo in odbiramo informacije, kako se le-te vključujejo v mreže nevronov, kako jih predelujemo in osmišljamo. Obravnava vizualnega se tu osredotoča na »splošno fenomenologijo čutov«, kjer vidna zaznava ni avtonomna in samozadostna funkcija, ampak nastaja situacijsko in v razmerju z drugimi čutili (Ibid, 2008: 45). V tem pogledu je Mitchellovo problematiziranje ideje o čistem mediju biološko dejstvo, ki dokazuje, da so mediji vedno mešanice čutnih in semiotičnih elementov. Vizualni mediji so »hibridne tvorbe, ki kombinirajo zvok in vid, besedilo in podobo in kjer celo vid ni izključno v domeni optičnega, saj za svoje delovanje potrebuje koordinacijo optičnih in taktilnih vtisov« (Mitchell, 2008: 15).

3 Nevtralen izraz *nova* umetnostna zgodovina pogosto nadomeščata konkretniji oznaki *radikalna* ali *kritična* umetnostna zgodovina, ki sta zlasti pred sredino osemdesetih let 20. stoletja označevali tiste umetnostnozgodovinske pristope, ki so bili neposredno povezani s politično motivirano kritiko in aktivizmom zunaj univerze. Za podrobnejši vpogled glej Harris 2001: 6, 7.

4 V klasično umetnostnozgodovinsko paradigmo spadajo zlasti ikonografske, slogovne in morfološke analize ter razumevanje umetnosti kot kontinuiranega linearnega razvoja, ki sledi načelom razvoja, napredka in zatona in temelji na dialektični poziciji med uveljavitvijo sloga in njegovim »naravnim« izžvenenjem, ki ga nasledi naslednji slog kot reakcija na predhodna upodobitvena načela.

5 Interdisciplinarnost postane tudi osnovna poteza produkcije umetniških del. Odrazi se v ukinitvi medijske specifičnosti, ki je mdr. tudi posledica vključevanja različnih spoznavnih ravni v polje umetnosti, zlasti novih tehnologij, znanstvenih dognanj in metod ter pristopov humanističnih disciplin (antropoloških, etnografskih, socioloških pristopov ipd.).

6 Prevod navajam po Mikuž, 2011: 19.

VIZUALNA PISMENOST

Razmislek o vizualni pismenosti in razširjenem področju vizualnega je bil zastavljen že v okviru umetnostne zgodovine kot »matične« stroke za obravnavo vizualnih praks. Nekateri umetnostni strokovnjaki so sledili zgledu prvih Warburgovih poskusov, da bi presegel ozko področje discipline z vključitvijo raznovrstnih kulturnih podob, in umetnostnozgodovinska dela prepoznali le kot enega izmed proizvodov kulturne zgodovine, kamor poleg umetniških spadajo tudi podobe družboslovnih in naravoslovnih znanosti, nezahodni modeli reprezentacije, oblike ljudske umetnosti, grafični dizajn, film, razglednice, časopisne ilustracije, stripi idr. Podobe so od nekdanj prečile in povezovala discipline. V njih se srečujeta in medsebojno navdihujeta znanost in umetnost in skozi prikazujeta različne perspektive in razmerja do istega sveta. **Takoj ko govorimo o razširjenem področju vizualnega, nismo več vezani na okvir umetniške reprezentacije, temveč na antropološki koncept podobe** in na njene zgodovinske, družbene in kulturne implikacije.

Vzpostavitev pojma »vizualne pismenosti« je nasledek obsežnega področja vizualne kulture. Zanimanje za vizualno kulturo je vzniknilo kot posledica reorganizacije in demokratizacije vizualnega, ki je na novo zastavilo razmerja med tradicionalnimi upodobitvenimi pristopi in veščinami ter sodobnimi podobotvornimi tehnologijami, med visoko artikuliranimi umetniškimi izrazi in popularnimi podobami. Definiranje vizualne pismenosti se je pojavilo skupaj z potrebo po preostalih pismenostih v globalni družbi: z jezikovnimi veščinami, znanstveno, ekonomsko, medijsko, tehnološko in informacijsko pismenostjo, če izpostavimo le osrednje veščine, ki so potrebne za spopadanje s sodobnim svetom. Vizualne pismenosti ni mogoče jasno in dokončno opredeliti, saj ne obstaja *splošna* vizualna pismenost, temveč njene različne uporabe. Tako Maria Avgerinou ugotavlja, da se vizualna pismenost nanaša na skupino vidnih kompetenc, ki jih človek lahko razvije z gledanjem, ob tem pa vključuje tudi druge čutne izkušnje (Avgerinou, 2005). Še najbolj jo zaobjamemo, če jo razumemo kot *veščino rokovanja* s podobami, ki se razlikuje med disciplinami in delovnimi okolji. James Elkins opozarja, da ima »koncept vizualne pismenosti več opraviti z interpretacijo kot z znanjem«, saj se ukvarja predvsem z vprašanjem, kako vizualni objekti delujejo v različnih kontekstih (Elkins, 2003: 140). Namesto izraza vizualna pismenost govori o vizualnih kompetencah z namenom, da bi poudaril praktično usmerjenost in uporabnost »branja« podob.⁷ Ob tem pa se moramo zavedati, da je vsaka pismenost družbeno konstruirana in globoko zakoreninjena v kulturne politike in prakse, potemtakem pa tudi spremenljiva in situacijska po naravi. Mitchell vzpostavi razliko med vizualno pismenostjo in vizualno kompetenco. Vizualna kompetenca predstavlja temeljno veščino gledanja (podobno kot zmožnost branja), ki je »pogoj za izoblikovanje zahtevnejše in bolj specializirane veščine vizualne pismenosti, tj. poznavanja, ki zahteva visoko kultivirane in šolane izkušnje ter tehnike opazovanja« (Mitchell, 2008: 13, 14).

Pri interpretaciji vizualnega prevladujeta dve usmeritvi, ki pristopata k razlagi funkcije, percepcije in recepcije podob z različnih perspektiv. Bildwissenschaft in Bildanthropologie (Boehm, Bredekamp, Werner), ki se razmahne v nemškem govornem območju, se ukvarja predvsem z ontološkim vprašanjem podobe in njeno partikularnostjo v primerjavi s preostalimi posredniki vednosti. V tem kontekstu sta pomembni analizi forme in medija kot nosilcev pomena, saj brez razmisleka o vlogi in karakteristikah posrednika oz. medija ni mogoče pojasnjevati vizualnih vsebin in učinkov. Anglo-ameriški vizualni študiji nasledijo raziskave kritične teorije in se od operativne strukture medija preusmerijo predvsem na njegovo družbeno in politično funkcijo. Če se prva ukvarja predvsem s tem, kako medij deluje na zaznavo in kako jo preoblikuje, druga ontologijo medija nadomesti z njegovo politično funkcijo, od objekta se premakne na mesto subjekta/izjavljalca/izvajalca, in slike/podobe vidi kot kulturne reprezentacije, ki skozi naravo in vsebino razgrinjajo družbene silnice, delitev moči in ideološka ozadja. Reprezentacije se tukaj ne preučuje toliko zaradi nje same kot zaradi družbenih učinkov, ki jih proizvaja.

Ko govorimo o vizualni pismenosti, se moramo zavedati njenega referenčnega konteksta. Pri razumevanju del iz umetnostne zgodovine bo vizualna pismenost predpostavljala popolnoma druge parametre kot recimo analiza sodobnih umetniških in drugih podob. Za interpretacijo starejših umetnin moramo biti poleg družbenozgodovinskih okoliščin seznanjeni denimo s simbolnimi pomeni in bogato, kompleksno ikonografijo. Predmoderna dela so velikokrat zahtevala veliko časa za razumevanje, ni jih bilo mogoče zvesti na preprosta sporočila in enoznačne pomeni, s skritimi sporočili so gledalca vabila k ponovnemu dekodiranju dela. V umetnostnozgodovinskem izobraževalnem procesu naj bi ta kompetenca vključevala temeljno zmožnost prepoznavanja osrednjih umetnikov kanona, minimalno interpretacijo del in njihovo približno časovno umestitev.

Pri formalnih analizah modernističnih del se je vizualna pismenost nanašala na gestalt psihologijo z začetka 20. stoletja in na njenega naslednika Rudolfa Arnheima, ki se je ukvarjal s teorijo in psihologijo slikovne kompozicije, barve, oblike in preostalih likovnih izrazil. Celovitejše razumevanje modernističnih del pa je zahtevalo tudi temeljno poznavanje družbenozgodovinskih okoliščin in umetnostnega konteksta, filozofskih ozadij, likovno-teoretskih osnov ter seznanjenost s teorijami medija in funkcijami podob (umetniške podobe mdr. krepijo imaginacijo, razpirajo asociativna in predstavna obzorja s subjektivno transformacijo vidne resničnosti, stopnjujejo vizualno pozornost in občutljivost, vzgajajo čut za estetsko ipd.).

Klasična umetnostnozgodovinska dela zahtevajo drugačen pristop k interpretaciji podob od tistih, ki jih proizvajata sodobna vizualna kultura in umetnost, zato je tradicionalna umetnostnozgodovinska pismenost le ena izmed oblik vizualne pismenosti, ki je ni mogoče aplicirati niti na sodobne umetnostne prakse niti na preostale medijske podobe. Danes so digitalne podobe postale sestavni del

⁷ Elkins (2008) na področju vizualne pismenosti navaja osem kompetenc, ki bi morale postati nekakšna *lingva franca* sodobne vizualne kulture, med njimi umetnostno zgodovino, nezahodne reprezentacijske modele (umetnost Aboridžinov, majevska kultura, kitajska slikarska tradicija ipd.), vizualno pismenost, ki vključuje praktične veščine izdelovanja podob, vizualno pismenost v znanosti, posebne učinke in digitalne podobe, grafiko in oblikovanje ter razširjene arhitekturne prostore.

vseh medijev in informacijsko-komunikacijskih tehnologij ter osrednji posredniki informacij in njihovih vizualizacij na področjih znanosti, umetnosti, kulturne industrije in oglaševanja. **Pri interpretaciji t. i. novomedijskih podob sta vizualna pismenost in medijska oziroma digitalna pismenost, ki predpostavlja poznavanje in upravljanje novih tehnologij, tesno prepleteni.** Elkins opozarja, da je za vizualno pismenost oziroma za ustrezno razumevanje podob nujno vsaj minimalno izkustvo pri njihovem nastajanju. Digitalna pismenost naj bi potemtakem vključevala seznanjenost z osnovnimi orodji za urejanje in manipuliranje slik, praktično poznavanje računalniških programov, npr. Photoshopa, Illustratorja, programov za urejanje spletnih strani idr. Takšno poznavanje lahko bolj poglobljeno in skozi lastno izkušnjo osvetli delovanje tehnološko proizvedenih podob in razvija njihovo kritično vrednotenje.

V sodobni družbi, kjer tehnološko posredovanje vizualnih informacij in vizualna komunikacija omogočata hitrost in širok domet relativno funkcionalnih sporočil, je podoba v veliki meri sredstvo manipulacije in širjenja vrednot globalnega kapitalističnega trga, zato je njeno kritično sprejemanje izjemno pomembno. Reflektirano in ozaveščeno branje medijsko najširše dostopnih podob (recimo oglaševalskih) omogoča nadzor nad njihovo ideološko interpelacijo, zato je **nujna opremljenost z osnovno vednostjo o tem, kako podobe konstruirajo svoje učinke, kakšna so ozadja njihove produkcije, kdo je ciljno občinstvo, kako posredujejo zeleno sporočilo, kako soustvarjajo naše identitete, uravnavajo želje, vrednote, prepričanja in okus.** Naomi Klein denimo izpostavlja, da oglaševanje temelji na transformaciji izdelka v simbolno lego, pri čemer namesto resničnega proizvoda konzumiramo blagovno znamko, saj »proizvod ni predstavljen kot blago, temveč

kot koncept, znamka pa kot izkušnja oziroma življenjski slog« (Klein, 2000: 21). Podobe, ki jih srečujemo vsak dan, so konstrukti s premišljenim učinkom, ki ga določajo skrbno preračunane vizualne strategije: kadriranje, predpostavljena zorni kot pogleda, montaža, svetloba, barve, ozadje oziroma scena, pripovedna struktura itd. – vse ima jasno določen namen in implicitno vsebino, ki jo širijo raznoliki medijski ikonografski tipi. Vizualna pismenost na tem mestu predpostavlja seznanjenost z instrumentalno vlogo vizualne kulture oziroma razumevanje »družbenih vlog in učinkov vizualnih praks« v vsakdanjem življenju (Elkins, 2003: 139).

Na področju spoprijemanja z vizualno pismenostjo v praktične in celo družbenotransformativne namene se odpira več vprašanj kot preprostih odgovorov. Razmisliti je treba, katere so prednostne naloge pri pridobivanju vizualne pismenosti v sodobni družbi. Ali naj vizualno pismenost razumemo kot funkcionalno gledanje in dekodiranje podob v vsakdanjem življenju ali kot zmožnost spopadanja z intelektualno zahtevnejšimi ali vizualno kompleksnejšimi umetniškimi deli? Ali je to priložnost za vzgajanje angažiranih in socialno empatičnih državljanov, ostrenje estetskega čuta in kritičnega mišljenja ali za odkrivanje novih dejstev o tem, kako sprejemamo, sistematiziramo in obvladujemo svet prek konfiguracij med telesom in možgani (spleta čutil),⁸ s čimer se ukvarja sodobna nevroznanost? Kako uravnotežiti fenomenološko in politično dimenzijo gledanja? Kako postati vizualno pismeni in vizualno kompetentni v dobi hipermedialnosti, kjer medijske distinkcije in hierarhična organiziranost podob niso več relevantne? Kaj sploh pomeni vizualna pismenost v umetnosti (ki nima partikularne, temveč arbitrarno identiteto) in kaj v neobvladljivi ponudbi množično konzumiranih kulturnih podob?

VIRI IN LITERATURA

Avgerinou, M. (2005). *What is Visual Literacy*. International Visual Literacy Association. www.ivla.org/org_what_vis_lit.htm.

Crimp, D. (1999). Getting the Warhol We Deserve. *Social Text* 59: 17.

Crow, T. (1996). Visual Culture Questionnaire. October 77, summer 1996.

Dikovitskaya, M. (2001). *From Art History to Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. New York.

Elkins, J. (2003). *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. London in New York.

Elkins, J. (ur.). (2008). *Visual Literacy*. New York, London.

Harris, J. (2001). *The New Art History. A Critical Introduction*. London, New York.

Klein, N. (2000). *No logo*. London.

Mikuž, J. (2011). *Razvoj in dosežki zgodovinske antropologije likovnega*. Pogledati-gledati, videti-uvideti. Zgodovinsko-antropološke študije. Ljubljana.

Mitchell, W. J. T. (2008). *Visual Literacy or Literary Visualcy?* Elkins, J. (ur.), *Visual Literacy*. New York, London.

Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology. Image, text, ideology*. Chicago.

Buck-Morss, S. (1996). *Visual Culture Questionnaire*. October 77, summer, 1996.

Pollock, G. (2003). *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*. Routledge: London, New York. [1988].

Stafford, B. M. (2008). The Remaining 10 percent. Elkins, J. (ur.), *Visual Literacy*. New York, London.

8 Vizualna zaznava je del kompleksne fenomenologije čutov in fleksibilne vedenjske dinamike, zato je podvržena situacijskim prilagoditvam, pri katerih je treba upoštevati splet dejavnikov, kot so nepozorno oziroma pasivno gledanje, spomin, sekundarno zavest, in druge avtomatične fiziološke procese. Na gledanje pomembno vplivata tudi selektivna pozornost in zavestna konceptualizacija. Navajam po Stafford, 2008: 45.