

Jak se vidění liší od čtení? Není to totéž? Jaké jsou hranice této metafory? Nad otázkami vizuální gramotnosti se zamýšlí autor článku.

W. J. T. Mitchell

Vizuální gramotnost se používá jako základní termín při studiu dějin umění, ikonologie a vizuální kultury již delší dobu. Je to silná a zdánlivě nevyhnutelná metafora, která srovnává nabývání rozdílných úrovní znalostí ve vizuální oblasti (dovedností, kompetence a odborných znalostí) se znalostí jazyka a literatury. Podle ní je vidění něco jako čtení. Ale v jakém smyslu? A jak se vidění liší od čtení? Jaké jsou hranice této metafory? Ještě zajímavější je otázka, co by se stalo, kdybychom převrátili pozici tenoru (východiska) a vehikula (obrazu) v této metafoře a čtení chápali jako „tenor“ - to, co je třeba vysvětlit - a vidění jako vehikulum, které ho má pomoci vysvětlit? Jinými slovy: Co by se stalo, kdybychom za náš úkol považovali takový výzkum a výuku čtení, které se zakládají na modelech vycházejících ze systému vidění?

Zprvė, meze této metafory. Pokud mají vidění a čtení něco společného, je to jen na nejelementárnějších a nejzákladnějších úrovních. Čtení nám připadá jako mnohem obtížněji získaná dovednost. Většinou se můžeme začít učit číst nějaký jazyk teprve tehdy, když jsme se jím naučili mluvit. Pokud má jazyk fonetický systém psaní, je potřeba se nejprve naučit abecedu, která spojuje mluvené slovo se zapsaným: můžeme si všimnout, že umění psát je vlastně předně vizuální dovednost, jelikož se týká schopnosti rozlišit jednotlivá písmena abecedy a jejich spojování s příslušnými zvuky. Pokud soustava není fonetická, ale ideografická nebo piktografická, pak jsou požadavky na vizuální systém ještě větší. Čínština má přes dva tisíce znaků, které je třeba si zapamatovat, než člověk začne jazyk číst, tím spíše jazykem psát.

Vidění se naopak zdá být snadnou a přirozeně získanou dovedností, alespoň na základní úrovni. Nemluvíme o vysoce vyvinuté schopnosti například domorodého lovce-sběrače v jeho přirozeném prostředí, nebo paleontoložky provádějící výzkum vykopávek, či znalce stojícího před obrazem, ani o celkem elementární schopnosti poznat, že kresba je perspektivní projekcí ve třech dimenzích, ale mám na mysli získání základních dovedností ve vizuálně prostorovém světě: schopností rozlišit objekty od prostoru, ve kterém jsou umístěny, sledovat pohybující se objekt a rozlišit popředí a pozadí, figuru a podklad. Tyto schopnosti máme společně s většinou primátů a jsou to základy toho, co George Berkeley nazval „jazykem vidění“. Podle něj je tento jazyk „univerzálním jazykem přírody“ na rozdíl od *mluvených* a *psaných* „přirozených jazyků“, které jsou kulturními konstrukcemi založenými na náhodných, symbolických konvencích. Ale trval na tom jej nazývat jazykem, protože správně rozpoznal, že přestože je „univerzální“ a „přirozený“, není vrozený, není součástí organismu, ale je třeba se jej naučit.

S použitím analogie ze světa počítačů můžeme říci, že systém vidění je jako softwarová aplikace. Je třeba jej instalovat správně a ve správný moment vývoje zralého „mechanismu“. Když je například někdo od narození slepý a je mu ve dvaceti nebo třiceti letech umožněno vidět, je velice nepravděpodobné, že bude schopen svůj zrak používat k vidění. Bude příliš pozdě na to, aby si osvojil „jazyk vidění“. Velmi podobný (ač zdaleka ne tak zásadní) je případ obtíží, se kterými se setkáváme, když se chceme ve stáří učit nový verbální jazyk. Proces

instalace systému vidění je podle Berkeleyho podobný procesu učení se jazyku, protože se jedná, jak říkají lingvisté, o *dvojí artikulaci* : tedy že nestačí, aby světelné vjemy dopadaly na sítnici a stimulovaly mozkovou kůru. Je třeba se naučit používat vizuální vjemy a porozumět jim pomocí jejich koordinace s dotykovými vjemy. Normální vidění je tudíž formou prodlouženého, velice flexibilního *doteku* . Neexistuje „čistá“ vizualita. Jak už dávno řekl Ernst Gombrich, „Nevinné oko je slepé“. A *nevinné* zde znamená, celkem přesně, *nedotčené* .

O těchto otázkách by se dalo mluvit mnohem déle a doufám, že vše, co jsem zatím uvedl, je nekontroverzní a obecně přijímané jako fakt. To, co jsem popisoval až do tohoto bodu, navrhuje Barbara Stafford nazývat „vizuální kompetenci“, jakousi základní dovedností (jako například schopnost číst), jež je nezbytnou, ale ne dostačující, podmínkou pro pokročilejší a specializovanější dovednosti, které můžeme nazývat *vizuální gramotností* - tedy znalectvím: bohatými, vysoce kultivovanými a cvičenými zkušenostmi a technikami vizuálního pozorování. V tuto chvíli bych chtěl navrhnout obrat v konceptu vizuální gramotnosti, který jsem naznačil na začátku. Jinými slovy, do jaké míry *verbální* gramotnost zahrnuje a možná i závisí na určité vizuální schopnosti, či přímo vizuální gramotnosti? Je třeba vidět, abychom rozuměli jazyku? To samozřejmě ne. Je třeba mít schopnost vidět, abychom mohli *číst* text (pokud není napsán Braillovým písmem), ale sluch je dostačující jako základ pro normální dovednost v přirozeném jazyce.

Čtyři zásadní koncepty vizuální antropologie

Když mi před dvaceti lety vyšla kniha *Iconology (Ikonologie)* , neměl jsem tušení, že z ní jednou bude první díl trilogie. (*Picture Theory* z roku 1994 a *What Do Pictures Want?* z roku 2005 vyšly jako její pokračování.) V polovině osmdesátých let se o pojmech jako „vizuální kultura“ a „nové dějiny umění“ zatím jen šuškało. O konceptech jako je například „slovo a obraz“, tím méně o Mezinárodní asociaci pro výzkum slova a obrazu (IAWIS - International Association for the Study of Word and Image), se nám mohlo nanejvýš zdát. „Ikonologie“ sama v té době vypadala jako překonaná poddisciplína dějin umění spojená se svými zakladateli z počátku 20. století, s Aby Warburgem, Aloisem Rieglem a Erwinem Panofským.

Dnes tato oblast vypadá samozřejmě úplně jinak. Máme univerzitní katedry vizuálních studií a vizuální kultury a časopisy zaměřené na tyto předměty. Nové dějiny umění (ty inspirované sémiotikou) už nejsou žádnou novinkou. Interdisciplinární studium verbálních a vizuálních médií se stalo středem moderních humanitních studijních oborů. A v mnoha oblastech humanitních studií, sociálních věd a dokonce i přírodních věd se objevily nové formy kritické ikonologie *Bildwissenschaft* , neboli „vizuální antropologie“.

Svou roli sehrála v tomto vývoji i *Ikonologie* . Jaký přesně měla vliv by pro mě bylo těžké posoudit. Co ale v tuto chvíli mohu udělat, je ohlédnout se po myšlenkách, které zavedla, a podívat se na jejich vztah k dalšímu vývoji v mé vlastní práci. Během posledních dvaceti let mé práce v oblasti problematiky vizuální kultury, vizuální gramotnosti, vizuální antropologie a ikonologie, se průběžně vynořovaly čtyři základní myšlenky. Některé z nich byly obsaženy již v *Ikonologii* , ale dostalo se jim jména až v pozdějších textech. Doufám, že tento úvod pomůže čtenářům získat přehled opakujících se témat a otázek, které vyvstaly z *Ikonologie* a z kterých se stalo to, co nazývám „čtyři zásadní koncepty vizuální antropologie“. Označuji je jako *obrat k obrazu (pictorial turn)* , *rozlišení obrazné představy a obrazu (image-picture)*

distinction), *metaobraz* (*metapicture*) a *bioobraz* (*biopicture*). Zde uvádím ve velice zjednodušené formě základní nástin těchto konceptů.

Obrat k obrazu

Tento termín (poprvé použit v *Picture Theory*) bývá někdy přirovnáván k pozdějšímu termínu Gottfrieda Boehma „obrat k ikonu“ a k období zařazení vizuálních studií a vizuální kultury mezi univerzitní disciplíny. Tento termín se často špatně vykládá jako pouhá nálepka pro rozmach takzvaných vizuálních médií, jako jsou televize, video a kino. Tento výklad není bezproblémový. Zaprvé, samotný předpoklad čistě vizuálních médií je krajně nefunkční a první seminář každého kurzu vizuální kultury by ho měl jasně zavrhnout. Média jsou vždy směsicí smyslových a sémiotických prvků a všechna takzvaná vizuální média jsou ve skutečnosti média *smíšená*, neboli hybridní formace, které kombinují zvuk a obraz nebo text a obraz. Dokonce i sám zrak není čistě optický smysl, jelikož pro svou činnost a koordinaci vyžaduje optické i dotykové vjemy. Zadruhé, představa „obratu“ k obrazu se neomezuje na modernitu nebo na současnou vizuální kulturu. Je to *tropus*, neboli myšlenková figura, která se v dějinách kultury opakovaně objevuje většinou v momentech, kdy na scénu přichází nová technologie reprodukce nebo nějaký soubor obrazných představ spojených s novým společenským, politickým nebo estetickým hnutím.

Vynález umělé perspektivy, počátek malby na stojanu a vynález fotografie byly tedy přijímány jako „obraty k obrazu“ a byly považovány buď za úchvatné, nebo za nebezpečné a často za obojí zároveň. Ale příklad obratu k obrazu můžeme najít i ve starověkém světě, když se Izraelité „odkloní“ od zákona, který Mojžíš přináší z hory Sinaj, a vztyčí zlaté tele jako svou modlu. Zatřetí, obrat k modlářství je nejděsivějším druhem obratu k obrazu a často se váže ke strachu z toho, že masy lidí jsou svedeny ze správné cesty falešným obrazem, ať už se jedná o ideologický koncept nebo postavu charismatického vůdce. Začtvrté, jak dokládá tento příklad, obraty k obrazu jsou často doprovázeny strachem z „nové nadvlády“ obrazu, která tak ohrožuje vše od slova Božího až po verbální gramotnost. Obraty k obrazu většinou zahrnují určitou verzi kladení do protikladu slova a obrazu. Slovo je zde spojené se zákonem, gramotností a vládou elit, obraz s lidovými pověrami, negramotností a nemorálností. Obrat k obrazu je tudíž většinou *od* slov *k* obrazům a neděje se pouze v naší době. Tím ale nechci tvrdit, že obraty k obrazu jsou všechny stejné: každý zahrnuje specifickou situaci, která se objevuje za určitých konkrétních dějinných okolností.

A konečně za páté, existuje význam obratu k obrazu, který je jedinečný pro naši dobu a je spojený s vývojem disciplinárních znalostí a možná dokonce se samotnou filozofií. Je nástupcem toho, co Richard Rorty nazýval „lingvistický obrat“. Rorty tvrdí, že evoluce západní filozofie se přesunula od zájmu o věci a objekty, přes ideje a koncepty až nakonec (ve 20. století) k jazyku. Já se domnívám, že obrazy (a to nejen vizuální obrazy, ale i verbální metafory) se objevily jako naléhavé téma naší doby nejen v politice a v masové kultuře (kde se jedná o dobře známou věc), ale i v nejobecnějším přemýšlení o lidské psychologii a sociálním chování a dokonce i ve struktuře samotného vědění. Obrat, který Frederic Jameson popisuje jako obrat od „filozofie“ k „teorii“ v humanitních vědách, se podle mého zakládá na uvědomění si, že filozofie není zprostředkovávána jen jazykem, ale i celou řadou reprezentačních postupů, včetně obrazů.

Z tohoto důvodu přijaly v posledních desetiletích teorie obrazů a vizuální kultury za svou mnohem obecnější problematiku a posunuly se tak od konkrétních otázek v dějinách umění přes „rozšířené pole“, které zahrnuje psychologii a neurovědy, epistemologii, etiku, estetiku a mediální a politické teorie, až po něco, co bychom mohli nazvat „metafyzikou obrazu“. Tento vývoj stejně jako Rortyho lingvistický obrat generuje celé nové chápání filozofie samotné, takové, které je možné vysledovat až např. ke kritice *logocentrismu* Jacquesa Derridy, která upřednostňuje *grafický* a *prostorový* model psaní, nebo k tvrzení Gillesse Deleuze, že filozofie byla vždy fascinována otázkou obrazu, a tudíž byla vždy formou ikonologie. Filozofie ve 20. století neprodělala jen lingvistický obrat; jak řekl Ludwig Wittgenstein, „obraz nás uchvátil“, a filozofie odpověděla celou řadou průsaků: sémiotika, strukturalismus, dekonstrukce, systémová teorie, teorie řečových aktů, filozofie běžného jazyka a nyní je to vizuální antropologie nebo kritická ikonologie.

Rozlišení obrazné představy a obrazu

Jestliže v obratu k obrazu se jedná o vztah slovo – obraz, vztah mezi obraznou představou a obrazem je návratem k objektu. Jaký je rozdíl mezi obrazem a obraznou představou? Začnu u angličtiny, kde existuje rozdíl: „*you can hang a picture, but you can't hang an image*“ („*obraz si můžete pověsit na zeď, obraznou představu ne*“). Obraz je materiální objekt, věc, kterou můžete spálit nebo rozbít. Obrazná představa je to, co se objevuje na obraze a co přežívá jeho zničení - v paměti, ve vyprávění, v kopiích a ve stopách na jiných médiích. Zlaté tele může být rozbito a roztaveno, ale žije dál jako obrazná představa v příbězích a nesčetných zobrazeních. Obraz je tedy obraznou představou projevenou v materiální podobě nebo na konkrétním místě. Zahrnuje i obraz v mysli, který se (jak si všiml Hans Belting) objevuje v těle, v paměti a v představivosti. Obrazná představa se neobjevuje nikdy jinak než v určitém médiu, ale musí toto médium zároveň přesahovat jako to, co může být přeneseno z jednoho média do jiného. Zlaté tele se nejprve objevuje jako socha, ale pak se znovu objevuje jako předmět popisu ve verbálním vyprávění a jako obrazná představa v malbě. Je to to, co je možné zkopírovat z malby na jiné médium, na fotografii, na diapozitiv nebo do digitálního souboru.

Obrazná představa je tedy vysoce abstraktní a vcelku minimální entita, která může být evokována jediným slovem. Obraznou představu stačí jen pojmenovat a objeví se v mysli - tedy objeví se ve vědomí ve vnímajícím nebo rozpomínajícím si těle, připomene se. Zde je příhodné připomenout Panofskyho „motiv“, což je element v obraze, který vyvolává poznání a zvláště pak *rozpoznání*; uvědomění si, že „toto je to ono“; zjištění pojmenovatelného, identifikovatelného objektu, který se jeví jako virtuální přítomnost; a paradoxní „nepřítomná přítomnost“, která je zásadní pro všechny zpodobňované předměty.

Není třeba být platonistou, co se týče konceptu obrazných představ, a předpokládat transcendentální svět archetypů obsahující formy a ideje, které čekají na vtělení do materiálních objektů a stínů smyslového vnímání. Aristoteles nám nabízí stejně pevný výchozí bod, kdy se z obrazné představy stává určitá třída obrazů, generický identifikátor, který spojuje dohromady několik konkrétních jednotlivin, které si jsou podobné. Jak by řekl Nelson Goodman, existuje hodně obrazů Winstona Churchilla, obrazů, které obsahují obraznou představu Winstona Churchilla. Mohli bychom jim říkat *Churchillovy obrazy*, což je spojení, které poukazuje na příslušnost k určité skupině nebo sérii. V tom případě můžeme tvrdit, že obrazné představy jsou to, co nám pomáhá identifikovat žánr obrazu, někdy velice konkrétně (Churchillov obraz), nebo obecně (portrét). Existují i

karikatury, obrazy (například) Winstona Churchilla jako buldoka. V tomto případě se dvě obrazné představy objevují zároveň a jsou spojeny v jednu figuru či formu, což je klasický příklad metafory. Ale veškeré zobrazení je založeno na metafoře, na schopnosti „vidět (něco) jako (něco jiného)". Vidět inkoustovou kaňku jako krajinu znamená přirovnat nebo transponovat dva vizuální vjemy, stejně jako tvrzení, že „žádný člověk není ostrov" implikuje přirovnání nebo analogii mezi lidským tělem a geografickým útvarem.

Obraznou představu můžeme tedy myslet jako nehmotný objekt, přízračné zjevení, které přichází na světlo nebo ožívá (což může být jedno a to samé) v hmotném těle. Ale nemusíme předpokládat žádný metafyzický svět nehmotných objektů. Stín, který objekt vrhá, je projekcí obrazné představy stejně jako otisk listu na stránce nebo odraz stromu ve vodní hladině či otisk fosílie v kameni. Obrazná představa je tudíž vnímáním vztahu podobnosti nebo podoby nebo analogické formy - tedy to, co C. S. Peirce definoval jako „ikonický znak", znak, jehož vnitřní smyslové kvality nám připomínají jiný objekt. Abstraktní a ornamentální formy jsou tedy jakýmsi „stupněm nula" obrazné představy a dají se rozpoznat podle velice schématických popisů, jako jsou arabesky nebo geometrické tvary.

Vztah mezi obraznou představou a obrazem můžeme ilustrovat na dvojitým významu slova *klon*, které označuje jak exemplář živého organismu, který je duplikátem svého rodiče nebo dárcovského organismu, tak i celou sérii takových exemplářů. Obrazná představa nejznámějšího klonu na světě, ovce Dolly, může být duplikována jako grafická obrazná představa na fotografiích, a každá z nich bude obrazem. Ale obrazná představa, která je tak duplikována v každém takovém obraze a která je spojuje jakožto sérii, je zcela analogická biologické obrazné představě, která spojuje všechny předky a potomky jediného klonu do kolektivní série, které se také říká „klon". Když říkáme, že dítě je „věrnou podobou" svého rodiče, nebo že jedno z dvojčat je obrazem druhého, a všímáme si tak rodinné podobnosti, používáme podobnou logiku, jež ustavuje obrazná představa jako vztah a ne jako objekt nebo substanci.

Metaobrazy

Někdy se setkáváme s obrazem, ve kterém se objevuje obrazná představa jiného obrazu, jde o jakési „zahníždění" jedné obrazné představy v jiné, jako když Velázquez namaloval na obraze *Las Meniñas* sám sebe, jak maluje, nebo když Saul Steinberg nakreslil postavu muže, který kreslí v Novém Světě. V obraze Nicolase Poussina *Tanec kolem zlatého telete* vidíme obraznou představu pouštní krajiny, Izraelity, kteří tančí okolo telete. Nejvyšší kněz Áron na tele ukazuje, zatímco Mojžíš sestupuje s hory Sinaj a chystá se rozbít desky Zákona v hněvu nad tím, jak jeho lid propadl modlářství. Toto je metaobraz, kde obrazná představa z jednoho média (malby) rámuje obraznou představu v jiném médiu (sochu). Je to zároveň metaobraz „obratu k obrazu" od slov k obrazným představám, od *psaného* zákona desatera přikázání (a především zákazu vytváření model) k autoritě modly.

Metaobrazy nejsou nijak zvlášť neobvyklé. Objevují se vždy, když se jedna obrazná představa objeví v jiné obrazné představě, když obraz znázorňuje scénu popisu nebo objevení se obrazné představy, jako například když se ve filmu objeví na zdi pověšená malba nebo když se televizní obrazovka objeví jako rekvizita v televizním pořadu. Samotné médium se nemusí zdvojit (např. malba zobrazující malbu nebo fotografie, které zobrazují

fotografie): jedno médium se může zahrnout do jiného, jako když se zlaté tele objevuje na olejomalbě, nebo když se v kresbě objeví vržený stín.

V jednom slova smyslu se může metaobrazem stát jakýkoliv obraz, pokud se použije jako prostředek k reflektování samotné povahy obrazů. Nejjednodušší perokresba, když je použita jako příklad v diskurzu o obrazných představách, se stává metaobrazem.

Jednoduchý multistabilní obrázek kachny a králíka je pravděpodobně nejznámějším metaobrazem v moderní filozofii. Objevuje se ve Wittgensteinových *Filosofických zkoumáních* jako příklad „vidění (něčeho) jako (něčeho jiného)“ a dvojitosti zobrazení jako takového. Platonovo Podobenství o jeskyni je vysoce propracovaný filozofický metaobraz, který představuje model povahy vědění jakožto komplexní soustavy stínů, artefaktů, iluminace a vnímajících těl. V *Ikonologii* jsem tyto typy verbálních, diskurzivních metafor nazýval „hyperikony“ nebo „teoretickými obrazy“; často se objevují ve filozofických textech jako ilustrativní analogie (srov. přirovnání myslí k voskové tabulce nebo k dírkové komoře), jež obrazovým představám přisuzují zásadní roli v modelech myslí, vnímání a paměti. „Metaobraz“ můžeme tedy chápat jako vizuálně, obrazotvorně nebo materiálně realizovanou formu hyperikonu.

Jak naznačuje Podobenství o jeskyni, metaobraz může mít funkci základní metafory nebo analogie pro celý diskurz. Metafora „politického tělesa“ („body politic“) například znamená vidět nebo si představit společnost jako jedno obrovské tělo, jako postavu na titulním obrázku Hobbesova *Leviathana*. Známa metafora „hlavy státu“ tuto analogii dále rozšiřuje. Tato metafora se v diskurzu moderní biomedicíny převrací. Tělo je zde chápáno ne jako stroj nebo organismus, ale jako sociální totalita, „buněčný stát“ plný parazitů, vetřelců a cizích organismů, kde panuje dělba práce mezi exekutivními, soudními a poradními funkcemi, a kde imunitní systém brání tělo před vetřelci a nervová soustava zajišťuje komunikaci mezi částmi nebo „členy“. Je metafora „člena“ přenesením mapy sociálního těla na organické tělo, nebo naopak? Jaký typ těla má na mysli figura korporace? Tyto oboustranné a základní metafory označovali George Lakoff a Mark Johnson za „metafory, kterými žijeme“. Nejsou to jen ornamenty v promluvě, ale strukturující analogie, které pronikají celými epistémami.

Bioobrazy

V naší době se objevuje nový typ obratu k obrazu a nejlépe ho představuje biologický proces klonování, jež se stalo účinnou metaforou i biologickou realitou s vážnými etickými a politickými důsledky. Klonování je samozřejmě zcela přirozený proces u rostlin a jednoduchých živočichů, kde představuje proces nepohlavního rozmnožování geneticky identických buněk. Původní význam slova *klon* (z řečtiny) je „proutek“ a odkazoval k procesu roubování a transplantování v botanice. S objevením mikroorganismů a buněčného dělení se koncept klonování přesunul i do světa živočichů. Ale v poslední době prošla biologie revolucí, kdy byl (částečně) dekodován lidský genom a byl naklonován první savce. Lidské reprodukční klonování nyní leží na horizontu technických možností a tato eventualita znovu rozdmýchala mnoho ze starých tabu týkajících se tvorby obrazných představ v té nejsilnější a nejznejpokojivější formě - stvoření umělého života. S možností duplikování živých forem a tvoření živých organismů „k našemu obrazu“ se stává reálným *così*, co bylo naznačováno v mýtech a legendách, od kyborgů z literatury science-fiction, přes robota, příběh Frankensteinova a Golema až po

samotný biblický příběh stvoření, kde je Adam stvořen z červené hlíny „k obrazu Božímu“ a je mu vdechnut život.

V *Ikonologii* je samozřejmě množství dalších konceptů, které byly během těch dvaceti let od její publikace dále rozvíjeny. Nápad považovat „slovo a obraz“ za samostatný teoretický problém, který si žádá nejen sémiotickou, formální analýzu, ale také uvedení do historického a ideologického kontextu, byl v mnoha oblastech velice plodný. Celá řada různých druhů obav spojených s obrazem (ikonofobie, obrazoborectví, modlářství, fetišismus a zákaz model v judaismu, křesťanství a islámu) se stala základním tématem studia v době charakterizované „návratem náboženství“, kterou jsme v 80. letech 20. století mohli s těžší tušit. A kritika „kritiky ideologie“ jakožto „rétoriky obrazoborectví“, doufám, přispěla k demystifikaci kriticizmu, který se pravidelně dovolává své ideologické neomylnosti. Narozdíl od ní jsem se já chtěl připojit ke skromnějším cílům „sekulárního prorokování“ a dekonstrukce, které jsou pro mě spojené s Edwardem Saidem a Jacquesem Derridou, dvěma kritickými teoretiky, kteří mi byli největší inspirací mezi současníky v tom, co stále považuji za Zlatý věk teorie.

(Překlad Halka Varhaniková)

Dostupné z:

<https://clanky.rvp.cz/clanek/c/U/3021/VIZUALNI-GRAMOTNOST-NEBO-GRAMOTNOSTNI-VIZUALNOST.html/VIZUALNI-GRAMOTNOST-NEBO-GRAMOTNOSTNI-VIZUALNOST.html>