

Gubitak referencijalnog okvira i prošireno polje vizualnosti

Briski-Uzelac, Sonja

Source / Izvornik: **Zbornik III. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, 2013, 131 - 134**

Conference paper / Rad u zborniku

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:254:456349>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-14**



Repository / Repozitorij:

[PODEST - Institute of Art History Repository](#)

Gubitak referencijalnog okvira i prošireno polje vizualnosti

Što se zbilo povijesti umjetnosti da je ušla u permanentno stanje krize? Ono što i drugim znanostima pod pritiskom novih epistemoloških pogleda na znanje, koji su zorno ukazali na arbitrarnost moderne dogme o znanstvenoj objektivnosti.¹ Tu spada i proces preispitivanja epistemološke opravdanosti strogo razgraničenja disciplinarnih prostorno-vremenskih koordinata i odrednica u istraživačkim područjima kulture. No osnovni je epistemološki prijelom unutar suvremenog svijeta rezultat preobražavanja društveno-humanističkih znanosti u transdisciplinarnu epistemu kulture, što je u recentnoj teoriji umjetnosti obuhvaćeno pojmom postmodernističke epistemologije.² U teoriji umjetnosti očitom je postala konceptualna poanta da »objekt analize« ima raznolike i brojne legitimne funkcije te da je artefakt koji se gleda izdvojeno (pa i u reprezentativnoj izolaciji muzeja) samo sastavni dio nekoga referentnog konteksta, a koji su povjesničari umjetnosti nastojali izdvojiti, »objektivno« istražiti i opisati u svojim narativima. Kao fragment različitih skupova stvari, analizirani objekt poprima svoj identitet jedino u odnosu prema drugim artefaktima kulture i društva, odnosno u »konstrukcijama identiteta« koje nastaju unutar područja suvremeno nazvanog »postkultura«.³ Ovakvo stanje znanja, danas obilježeno činjenicom referencijalne raspršenosti svijeta kulture, označava novu kognitivnu opciju upravo u metodologiji pristupa: od dekonstrukcije logocentrizma, razbijanja znanstvenih metajezika do interdisciplinarnih komparativno-antropoloških, kulturalnih, vizualnih, postfeminističkih ili postkolonijalnih studija. Metodološka osviještenost, povijesno već legitimirana u pristupu i postupcima poststrukturalizma, postavila je u središte pozornosti upravo problem »objekta« analize. Kad je u pitanju obrat iz područja likovnih u područje vizualnih umjetnosti, sve se zavrtilo oko pojma slike i oko sintagmi kao što su »slika i njezino tumačenje«⁴ ili »smrt slike«;⁵ to je učinilo da mišljenje o slici postane skoro predmetom »arheologije znanja«, dakle moguće samo s obzirom na njezinu reprezentacijsku prošlost.

Prije obrata od slike ka hiperrealnoj postslici, sama pozicija (pojma) slike (slikarstva) kao dominantne forme vizualne reprezentacije svijeta u zapadnoj kulturi bila je oduvijek ambivalentna. Slika (slikanje) shvaćala se kao vještina oponašanja (=viđenja) prirode (=vidljivog) i već tim mimetičkim nalogom antike i renesanse, slika je stavljena u inferioran odnos prema prirodi. No s druge je strane ona stvarala reprezentativni, dakle privilegirani pogled na svijet, a sama po sebi, s obzirom na svoj status, završila je kao poželjni

estetski objekt. U svakom slučaju, slika je bila epistemički vođena slika svijeta (kao mimezis), ostvarivala je Platonov ideal znanjem vođenog oponašanja prirode, pri čemu je istinitost/točnost moguća u ideji (kao idealno). I tako sve do 20. stoljeća kada modernizam, kao labudi pjev renesanse, definira moderno u umjetnosti kao projekt te napetost između mimezisa i doksomimetike pretvara u napetost između onoga što jest i onoga što treba biti. Projekt se tada ostvaruje u novumu i originalnosti, estetizaciji i neprestanom napretku, u autonomiji kao transgresiji postojećeg, pri čemu razlika između posebnih aspekata i opće cjeline nije bitna: kako u cjelini, tako i u svakoj točki sustava vladala je velika univerzalistička naracija. Dokad je dakle u likovnoj umjetnosti vladalo uspostavljeno spokojstvo i usredištenost u mediju slike kao slike svijeta, dotad je i povijest umjetnosti mogla biti spokojno usredištena na artefakt slike kao reprezentacije modela svijeta, pri čemu su, dakako, estetske, »stilske« ili »formalne« odrednice imale određujuću ulogu.

Kraj totalizirajuće moderne najavilo je svojevrsno »preokretanje platonizma« (po Deleuzeu), promjenu odnosa prema istini-i-fikciji u trenutku kada je polazna točka postao jezik, a ne velika središnja i utemeljujuća Istina ili pretpostavljeni onto-teološki poredak Stvari. Jezični obrat pretpostavlja fikcionalnu slobodu zato što je fikcionalnost upisana u samu strukturu jezika; ona se, kako su još strukturalisti ustvrdili, temelji na načelu proizvoljnosti znaka. Znakovi su proizvoljni u smislu svoje (ne)vezanosti uz stvarnost koja im navodno prethodi, nisu onomatopeje ili epistemički odraz ili izraz stvarnog, njihovo »označeno« je izvorno fikcionalno. To je razgrađivanje metafizičke iluzije da znakovi moraju dobiti referencijsku ovjeru u stvarnosti (kao što se, recimo, mislilo u tradiciji muzeologije): dakle, jeziku nije unaprijed (prije jezika) dana ili zadana ni stvarnost, ni istina, pa onda ni razlika između episteme i dokse, istine i fikcije. Dobar primjer propitivanja konceptualnog okvira klasične referencijalnosti sadržan je u sažetoj izjavi Petera Eisenmanna, jedne od ključnih figura modernističko-postmodernističke teorijske konstelacije u arhitekturi: »*Arhitektura od petnaestog stoljeća pod utjecajem je skupa simboličkih i referencijalnih funkcija. Skupno se mogu odrediti kao klasične... 'Razum', 'Reprezentacija' i 'Povijest'; 'Razum' želi shvatiti objekte kao racionalne transformacije iz bjelodanog izvora; 'Reprezentacija' zahtijeva da se objekti referiraju na njima izvanjske slike i vrijednosti... 'Povijest' pretpostavlja da je vrijeme sačinjeno od odvojivih povijesnih trenutaka čije se esencijal-*

ne karakteristike mogu i trebaju apstrahirati i predstavljati. Ako te klasične pretpostavke zajedno shvatimo kao imperativne, one prisiljavaju arhitekturu da predstavi duh svoga doba putem racionalno motiviranoga i razumljivog sustava znakova... No ako su ti 'imperativi' jednostavno 'fikcije', onda se klasično može ukinuti i zamijeniti opcijama koje su bile skrivene klasičnim imperativima...»⁶

Te su dakle »skrivene« opcije postajale vidljivima nakon kraja velike naracije modernog doba (razum, povijest) i epistemologije reprezentacije na kojoj je temeljena: »klasični imperativi« zamijenjeni su drugim kognitivnim i socijalnim opcijama, prije svega performativnim (=pokaznim). Iz krize i odbacivanja reprezentacijske episteme, odnosno univerzalnih vrijednosti, nastajali su lokalni i kontekstualno specifični kriteriji postmodernih epistema koje prednost daju primarnoj, pokaznoj funkciji jezika, odnosno performativnosti kao stanju znanja koje mu odgovara.⁷ Više nije moguće reći kako njemu »izvorno« pripada samo ono što je vođeno »ispravnim« mimezismom, istinom, semantikom ili logikom jer je slučaj upravo obrnut: fikcionalnost je ta koja omogućuje jeziku da »izmisli«, konstruira istinu. Dakle, na prvom je mjestu uvijek fikcionalnost, a to znači primarno označiteljski karakter označenog. Nekada se logocentrički mislilo kako se jezik, kad obavi svoju deskriptivno-instrumentalnu funkciju, diskretno povlači da bi nastupila sama Stvar, identitet-posebi, odnosno šutljiva, samoj sebi dovoljna Slika. Međutim, jezik je *factio juris*, dakle, fikcionalno pozivanje na izvjesne »stvari« (na ono što navodno – u jeziku je sve navodno – postoji i što jest takvo kakvo jest, što je istina); no bez tog pozivanja-na, konceptualno-interpretativnog imenovanja, ni samih stvari ne bi bilo.

Kada se postmodernistička epistemologija naspram slikovnog gubitka referencijalnog središta poziva na prošireno polje vizualnosti, nužno ga uspoređuje s poljem (klasično-moderne) slike, neosporno najznačajnijim, od renesanse privilegiranim toposom povijesti umjetnosti. Ta činjenica imala je nezaobilazno povijesno značenje i za moderno mišljenje o umjetnosti, i povijesti umjetnosti; no vidjeli smo da se stvari mijenjaju otkad je paradigmu svijesti zamijenila paradigma jezika, pomak od svijesti prema znaku⁸ koji će do kraja razjasniti odnos prema pikturalnoj slici kao paradigmi vizualne reprezentacije svijeta, ali i prema novom shvaćanju slike. Nova, postmodernistička paradigma slike ne daje jedinstveni model reprezentacije svijeta, koji bi bio utemeljen na usredštenoj referencijalnosti slike, nego mnoštvo medijski raspršenih slika razapetih, kako bi rekao Heinrich Klotz,⁹ između funkcije i fikcije. Kada Roland Barthes u svojim kasnijim semiološkim tekstovima dvojnomo određenju znaka – označitelj/označeno – dodaje i referenta koji uspostavlja trojno određenje znaka, počinje se istraživati »neograničena semi-označena« kao veza između znakova. To nije samo upućivanje na »stvarnost«, nego i na kolebljive referente, koji nas i sami svaki put upućuju na određenu komunikaciju, dano izražavanje i kontekstualnu analizu. No, unatoč najezdi slika mi smo, smatra Barthes, još uvijek u »civilizaciji pisma« jer, da bismo uočili značenje, neminovno moramo koristiti jezično razlaganje – smisao postoji samo ako ga imenujemo, a svijet označenih nije ništa drugo do svijet jezika. Dakako, to je drugostupanjski jezik koji, u traganju za uvijek »nestabilnim

smislom«, upućuje na predmete ili epizode »koji označavaju ispod jezika – ali nikad bez njega«.

Indikativno je za suvremenu kulturalno-epistemološku rekonfiguraciju o kojoj govorimo kako Barthes, da bi odgovorio na pitanje »kako slika dobiva smisao«, ne odabire slučajno za objekt proučavanja fotografsku reklamnu sliku: ona ima »značajnu pogodnost« jer se više oslanja na vizualne poruke kao kontekstualne diskurse, nego na oblike opažanja i razabiranja. U zornom generiranju smisla, reklamna slika mora osigurati što bolju čitljivost: »ona je neposredna, ili bar zanosna«¹⁰ i spremno potiče lokalno i kontekstualno specifične, a ne univerzalne kriterije vrijednosti. Za uzdrmani je poredak reprezentacijske episteme bitnim postalo pitanje prirode vizualnog znaka. Istražujući semiološku prirodu slike, Barthes polazi od stare etimologije pojma slike koja povezuje riječ za sliku *image* s korijenom riječi *imitari* (slika nešto odslikava ili imitira), odnosno ističe problem: može li slika kao analoški prikaz (»kopija« koja vizualno imitira, odslikava i nalikuje – pritom, analogno nije sinonim za figurativno vizualno, nego za imitatorski znak) proizvesti prave znakovne sustave, a ne samo nepovezane skupove simbola. I dalje, je li moguće zamisliti analoški (slikovni), a ne samo digitalni (jezični, pojmovni) kod? Indikativna je činjenica da u isto vrijeme, od 60-ih godina 20. stoljeća, kad se na međunarodnoj umjetničkoj sceni pojavljuje konceptualna umjetnost, naglo raste interes za proučavanje reklame i šireg područja vizualnih komunikacija te za teorije »koje su omogućavale da se analizira i shvati pojedinac, njegove želje i motivacije, njegova interakcija s drugim pojedincima u društvu, način na koji prima medije i njihove predstave«,¹¹ a ne samo »objektivna« ili »univerzalna« istina.

Svoju semiologiju reklamne slike Barthes započinje u tekstu *Retorika slike* analizom »analogne predstave (kopije)« čije je značenje »neosporno intencionalno«; određeni atributi proizvoda tvore *a priori* označeno reklamne poruke koje mora biti preneseno što je moguće jasnije, slikom obuhvaćeni znakovi su u reklami potpuni, skladni radi najboljeg čitanja.¹² Poznat je primjer reklamne fotografije: »*Reklama tvrtke Panzani: paketi tjestenine, jedna konzerva, jedan omot, rajčice, luk, paprike, pečurka: sve to proviruje iz poluotvorene mreže, u žutim i zelenim preljevima na crvenoj podlozi*«. ¹³ Iz ovoga suzdržanog opisa fotografske reklamne slike, budući da svaki opis već u sebi sadrži interpretaciju, mogu se izdvojiti tri paradigmatičke poruke. Prva je jezična/tekstualna poruka (ime *branda*, tekst reklamne poruke) koja se dalje može razvijati u poruku denotacije i konotacije. Ona kao tekstualni zapis ostvaruje funkcije utvrđivanja i prijenosa poruke, usmjeravanja višeznačnih i potencijalno otvorenih vizualnih značenja fotografske slike. Ako se ova prva jezična poruka ostavi po strani, ostatak će čista slika/snimka koja nam odmah daje niz isprekidanih, pojedinačnih slikovnih znakova čiji redosljed nema nikakva značenja (jer ti znaci nisu linearni): oni tvore drugu, doslovnu ili denotativnu poruku. Stvarni predmeti na sceni fotografskog prizora (na ovom primjeru: vide se konkretne namirnice) čine označitelje i to je razina ikoničke (prikazivačke) nekodirane poruke (paradoks fotografske slike kao »poruke bez koda«). Ova poruka precizira kako je odnos označitelja i označenog lažno istovjetan (razlika između slike rajčice i prave rajčice ili razlika između crte-

ža lule i stvarne lule). Očito je da u analoškom prikazu odnos označene stvari i označiteljske slike nije »proizvoljan« (kao što je to u jeziku). No ova druga ili ikonički (prikazivački) nekodirana poruka ukazuje na ono označeno fotografije, na simbolički prijenos (svježina proizvoda, domaća priprema hrane). Tako je jedna poruka utisnuta u drugu: doslovna poruka fotografske slike je podloga simboličke poruke. Ovo je ikonički (prikazivački) kodirana poruka; dok značenje druge poruke proizlazi iz samog izgleda, ovdje slika ili prikaz ima kodiranu ikoničku, indeksnu ili simboličku poruku.

Upravo se ove razine razlikovanja pokazuju bitnima za suvremeni status slike i njezino značenjski i medijski prošireno polje prema vizualnoj kulturi kao novom sustavu značajnih i određujućih pojava, načina i oblika vizualnog opažanja, stvaranja i razumijevanja svijeta. Osobito za metodologiju pristupa vizualnim činjenicama bitno je razlučiti doslovnu sliku koja je denotativna (konkretne namirnice), i simboličku poruku koja je konotativna (prikazane konkretne namirnice i drugi vizualni aspekti fotografske slike govore još nešto: reklamiraju *brand*, kvalitetu »talijanskog«). Za razliku od fotografije, danas dominantne vizualne paradigme s intencijom konotiranja vizualnog teksta, koja se još uvijek tumači kao čisto denotativna slika (iskazuje poruku bez kodiranja), ostaje činjenica da su crtež ili pikturalna slika uvijek kodirani jer se temelje na pravilima uređivanja forme. No sami su kodovi crtačkog ili slikarskog poretka povijesno i stilski određeni, ostali bez referencijalnih okvira modela reprezentacije svijeta. Doduše, i fotografija podrazumijeva »stanovito uređenje scene« (kadriranje, odbacivanje suvišnog, kompozicija, kut snimanja, svjetlo, »odlučujući trenutak«); no na razini doslovne reprezentacije slike prizora, odnos označenog i označitelja u fotografiji, nije odnos crtačkog preobražaja plohe u formu, nego odnos nastao mehaničko-optičkim postupkom snimanja. Sama odsutnost koda (kulturološkog ili ideološkog pravila) učvršćuje mit o fotografskoj prirodности, »realističnosti«. Međutim, kasnije će se sâm Barthes korigirati u *Svijetloj komori*:¹⁴ »Realisti, među koje spadam i ja, a bio sam to već kad sam tvrdio da je Fotografija slika bez koda – premda, očito, kodovi skreću njezino čitanje – ne smatraju uopće snimku 'kopijom' stvarnog – nego emanacijom prošlog stvarnog: magijom a ne umjetnošću. Pitanje da li je fotografija analogna ili kodirana, nije dobar način analize. Važno je da snimka posjeduje snagu ustanovljivanja, i da se ustanovljujuće Fotografije ne odnosi na predmet, nego na vrijeme.«

No još dok je izvodio svoju argumentaciju kako je slika povezana s fenomenom jezika i da nosi tri poruke – jezičnu, ikoničku kodiranu i ikoničku nekodiranu, Barthes je smatrao da njihov međuodnos određuje »strukturu slike u njejoj cijelosti«. Taj osnovni zaključak, razrađen u ideji o retorici slike, povezuje obilježeno i konotirano u »višku značenja«, uvijek civilizacijski i kulturološki kodiranog: »Nazvat ćemo označitelje konotatorima, a sveukupnost konotatora retorikom. Retorika se tako pojavljuje kao označiteljska strana ideologije«,¹⁵ kao »označena poruka« koja posvaja »konotiranu poruku«. U isticanju da je konotacija osobitost vizualne retorike već je sadržan prijelaz sa slike kao episteme reprezentacije na danas funkcionalnu epistemu proširene vizualnosti koja je, prije svega, produkcija razlika. Više se

ne dovodi u sumnju (poput Barthesa), nego ističe stav koji »postavlja pitanje vidljivog a ne onoga što ono dopušta da se vidi«. ¹⁶ U svakom slučaju, retoričnost slike kao njezina materijalna (označiteljska) sposobnost uspostavljanja značenja i prijenosa poruke ostaje uvijek potencijalno otvorena za različita čitanja.

No suvremena fikcionalnost i raspršenost te retoričnosti govore o »nevidljivom i svemoćnom kontekstu«¹⁷ koji korespondira s diskontinuiranom i nestabilnom epistemologijom. »Ništa nije fiksirano, nijedno znanje nije 'objektivno', sve je kontekst«, kaže John Thackara (*Design after Modernism*), a rezultat je: »kriza mjesta, kriza znanja, kriza identiteta«. ¹⁸ Nesvodiva razlika, na kojoj inzistira postmoderna epistema, najčistiji je identitet, sâm topos identiteta. Već sâm neutralni prefiks *post*, koji se referira više na »iza« nego na »poslije« (ne upućuje na apriorno nadilaženje), ukazuje prije na topičko/topografsko/prostorno, nego na temporalno/kronološko određenje. Lyotard je u svom konceptualnom sažimanju »postmodernog stanja« (diskursa, istine, znanja, znanosti, teorije općenito) već istaknuo paradoksalnu »istinu moderne« kako je nemoguća »objektivna istina« za koju ona sama vjeruje da je može posjedovati te zato »traga« za njom. No postoji istina kao jezično-logičko-retorički topos, dakle ne kao instanca, nego kao topos i funkcija diskursa. Zato važnijom postaje margina na kojoj se pojavljuje efekt diskursa od samog »centra«/središta iz kojega on kreće; i zato je važniji efekt djelovanja od samog djelovanja. Odnosno, kontekst je važniji od samog teksta jer tekst dobiva svoj smisao, sadržaj i oblik, svoj status od konteksta i ta je relacija ireverzibilna.

U postupku dakle dešifriranja mehanizma proizvodnje značenja slika, kojim se već godinama koristi vizualna semio-logija, kontekstualna analiza zapravo je semio-pragmatična analiza. U njezinu je fokusu međudjelovanje vizualnog teksta i »danog« konteksta, odnosno uvjeta proizvodnje, distribucije i recepcije slika koji određuju smisao koji im treba pripisati, kao i usmjerenja koje treba pokrenuti u njihovu tumačenju što ih povezuje s različitim i osobitim područjima zasnovanosti i označavanja. Ipak, tek je konceptualizam omogućio da konstrukt ili identitet koji tako nastaje bude čitljiv u kontekstu u kojem nastaje, dakle unutar svijeta kulture, jer su same stvari kulture već strukturirane kao jezik i svijet je posredovan tragovima jezično artikuliranih djelovanja.

Bilješke

1 Opširnije u priopćenju s II. kongresa SONJA BRISKI UZELAC, Struka u tranziciji, u: *Zbornik II. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, (ur.) Irena Kraševac, Zagreb, 2007., 259–263.

2 SEYLA BENHABIB, Postmodernističke epistemologije: odgovor Jeanu-Françoisu Lyotardu, u: *Feminizam/Postmodernizam*, (ur.) Linda J. Nicholson, Zagreb, 1999., 96–116.

3 Pojam »postkulture« kao novog stanja kulture: »Gubeći auru koju je dobila u modernom dobu, prestajući da označava posebnu i najvredniju oblast ljudskog delovanja, postkultura se odmiče od konceptata vrednosti, univerzalnosti, kvaliteta, superiornosti i ne-

zavisnosti u odnosu na sile ekonomije i politike postajući prostor u kome se one upliću u simboličke odgovore različitih društvenih grupa i pojedinaca na njihovo delovanje. Postkultura, kao zajednički pojam koji objedinjuje i određeno 'stanje' i način njegovog tumačenja i promišljanja poziva istovremeno na reviziju ranijih kulturnih navika i načina mišljenja ljudi zatečenih i nepripremljenih za promene koje donosi razvoj nauke, tehnologije, političko i ekonomsko globalno restrukturiranje sveta, kao i na reviziju pojmova i načina tumačenja tih promena.« Vidi JELENA ĐORĐEVIĆ, Postkultura, Beograd, 2009., 6.

4

MARTINE JOLY, L'image et son interprétation, Pariz, 2005. (prijevod: MARTINA ŽOLI, Slika i njeno tumačenje, Beograd, 2009.)

5

»Smrt slike« kao sintagma potječe još iz Hegelovih posmrtno objavljenih predavanja iz estetike: za njega se završetak umjetnosti ne nalazi u činjenici da nakon jednoga posebnog trenutka u vremenu nema više stvaranja umjetničkih djela, nego da je navodna »najviša točka umjetnosti« već za nama.

6

PETER EISENMANN, tekst uz izložak »Cite Unseen«, u: *Revision der Moderne*, Frankfurt am Main, 1984., cit. iz: SEYLA BENHABIB (bilj. 2), 96.

7

Vidi JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, Postmoderno stanje: izvještaj o znanju, Zagreb, 2005.

8

O krizi reprezentacijske episteme govori Seyla Benhabib u tekstu *Postmodernističke epistemologije*: »Ovaj pomak znači da fokus više nije na epistemičkom subjektu niti na privatnim sadržajima svijesti nego na javnim, označujućim aktivnostima skupa subjekata. Ne samo da se dogodio pomak u veličini ispitivanih epistemičkih jedinica od ideje, senzacije i koncepta na trostrani karakter znaka kao označivača, označenoga i interpretatora (Peirce), nego i na jezik i

parole (Saussure) ili jezične igre kao 'životne oblike' (Wittgenstein). Identitet se epistemičkoga subjekta također promijenio: nositelj znaka ne može biti izolirano sebstvo – nema privatnoga jezika, kako je primjetio Wittgenstein; to je ili zajednica sebstava čiji se identitet širi koliko i njihov horizont interpretacija (Gadamer) ili je to društvena zajednica korisnika aktualnoga jezika (Wittgenstein).« SEYLA BENHABIB (bilj. 2), 100.

9

HEINRICH KLOTZ, Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne, München, 1994.

10

ROLAND BARTHES, Retorika slike, u: *Plastički znak – zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, (ur.) Nenad Mišćević, Milan Zinaić, Rijeka, 1981., 71–82.

11

Prema MARTINE JOLY (bilj. 4, 2009.), 236.

12

ROLAND BARTHES (bilj. 10), 71.

13

Isto, 72.

14

ROLAND BARTHES, Svijetla komora, Zagreb, 2003., 111.

15

ROLAND BARTHES (bilj. 10), 81.

16

JACQUES FONTANILLE, La Semiotique du visible, Pariz, 1995., u: MARTINE JOLY (bilj. 4, 2009.), 239.

17

MARTINE JOLY (bilj. 4, 2009.), 83.

18

Design after Modernism. Beyond the Objects, (ur.) John Thackara, London, 1988., 31.