

Umetnost in formalizacija. Odnos med formo in vsebino v (likovni) umetnosti

JOŽEF MUHOVIČ

POVZETEK

Splošno znano in sprejeto dejstvo v estetiki je, da sta formalna in vsebinska plat umetniških produktov medsebojno povezani. Težave pa nastopijo takrat, ko je treba natančneje opredeliti naravo te povezave in to povezanost upoštevati v praksi. Po avtorjevem mnenju je to jasen znak, da prastari problem odnosa med formo in vsebino v umetnosti teoretično, pogosto pa tudi praktično, še ni docela zadovoljivo rešen. Analiza stanja ga pri tem nagovarja k dvojemu: 1. k temu, da ponovno premisli naravo funkcionalnih odnosov med formo in vsebino v umetnosti in 2. k temu, da to stori na argumentiran in praktično uporaben način. Pri raziskovanju problematike pride do nekaterih temeljnih, mestoma provokativnih ugotovitev. Prva od njih je ta, da obstaja nek prav konkretni "locus", na katerem se srečujeta in medsebojno opredeljujeta formalna in vsebinska plat umetniške produkcije. Ta "locus" je po avtorjevem mnenju strukturna organizacija umetniške formalnosti. Druga ugotovitev, ki jo izpostavi avtor, je v tem, da je umetniška vsebina funkcija umetniške formalnosti in da se umetniška vsebina kot funkcija umetniške formalnosti spreminja in izraža s pomočjo posebne ureditve čutnih učinkov materije, ki je podlaga umetniški produkciji, tj. s pomočjo njene strukturne in sistemske organizacije. Tretja ugotovitev, ki jo velja izpostaviti in ki bo za marsikoga morda kamen spotike, pa je ugotovitev, da gre tako v ustvarjalnem kot v poustvarjalnem pogledu pglavitna os dogajanj v umetnosti skozi FORMALNO STRUKTURO umetniških form.

Večino dokazov izpelje avtor na empiričnem gradivu s področja likovne umetnosti, vendar rezultate povsod tako posploši, da so z upoštevanjem ustreznih specifičnosti uporabni tudi na področjih drugih umetniških panog.

ABSTRACT

FORMALISATION, FORMALITY AND FORMALISM IN (FINE) ART

It is a widely accepted fact that, in aesthetics, form and substance of a work of art are closely linked. Unfortunately, problem arise when we attempt to more accurately determine the nature of this relation and account for it in practice. According to the author, this is a clear sign that the age-old problem of the relationship between form and substance has not been resolved to our satisfaction, either at the theoretical, or practical level. The analysis of the current status of this issue has prompted the author

to consider the following: first, to rethink the nature of the functional relations between form and substance in art, and second, to do this in a argumentative and practical manner. While investigating this question, he arrived at several fundamental, and at time provocative, conclusions. The first one is that there exists quite a concret "locus", in which the formal and the substantive aspects of artistic production meet to stimulate and inspire one another. This "locus" is, according to the author, the structural organisation of artistic formality. The second finding concerns artistic substance as the function of artistic formality and this artistic substance changes and is expressed through a special arrangement of the sensory effects of matter, which serves as a basis for artistic production, i. e., through its structural and systemic organisation. The third finding, which must be singled out and which may prove quite controversial for many, is that in terms of creative art as well in terms of experience of art, the main axis of events goes through the FORMAL STRUCTURE of artistic forms.

Most evidence is deduced by the author from empirical fine-arts materials, but the results are so generalised that they can be applied, by taking into account the relevant specificities, also to other artistic disciplines.

"Eden izmed namenov umetnosti je, da nam pomaga polniti misli z nadaljnjiimi vzorci. Umetnost kristalizira izkustvene vzorce, tako da jih lahko vsrkamo, ne da bi jih morali prej doživeti in se jih naučiti s počasnim procesom indukcije. Umetnost nam ponuja izkustva, ki jih sicer ne bi poznali. V nekem smislu je umetnost pospešeni motor življenja."

(Edward de Bono)

1. CLAPAREDOV EFEKT

Malo je besed med tujkami, ki bi nam zveneale tako domače kot besede s starolatinskimi koreninami *forma* (formirati, "biti v formi", formalist, formacija, formalnost, formalizem, formalizacija ipd.). In hkrati jih je komaj še kaj, ki bi bile v zvezi z umetnostjo po svoji vsebini bolj ohlapne in različno razumljene. To pa ne velja samo za besede. Prav nič drugače ni tudi s praktično obravnavo pojavov, ki jih besede označujejo. Po eni strani je oblikovna (*formalna*) stvarnost umetniških del tako očitna, da si umetniških produktov brez nje sploh ne znamo predstavljati. Po drugi strani pa je vloga te formalnosti v estetskem oz. umetniškem učinku teh del tako neenako ocenjena, da na primer celotna estetika in umetnostna kritika do današnjih dni nista prenehali oscilirati med precenjevanjem (formalizem) in podcenjevanjem (semantizem¹) njene funkcije.²

1 **Semantizem** je moj *terminus technicus*, ki skuša znotraj problemskega polja te razprave označiti vse primere pretiranega poudarjanja ikonografskih, narativnih, motivnih ipd. komponent umetniškega dela, pa naj bo to v umetniški ustvarjalnosti ali pa v najrazličnejših oblikah hermenevtike njenih produktov. Še posebej so s tem pojmom označeni primeri, ko je poudarjanje naštetih komponent izvedeno na apriorističen način, tj. ne da bi bilo (dovolj) utemeljeno v strukturi umetniške forme.

2 Na isto stvar opozarja tudi **Piet Mondrian** v svojem znamenitem esaju "*Likovna in čista likovna umetnost*" (prva objava 1937), ko piše: "In life, sometimes the spirit has been over-emphasized at the expense of the body, sometimes one has been preoccupied with the body and neglected the spirit; similarly in art content and form have alternatively been over-emphasized or neglected because **their inseparable unity** has not been clearly realized. To create this unity in art **balance of the one and the other must be created**" (prva objava: Circle, London 1937, uredniki Naum Gabo, L. J. Martin, Ben Nicholson; cit. po: Harry Holtzman & Martin S. James /edited and translated/, The New Art - The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian, Thames and Hudson, London 1987).

Situacija je dovolj nenavadna in logično težavna, saj je v njenem okviru iste besede mogoče razumevati na dokaj različno, obenem pa iste stvari tudi povsem različno obravnavati in vrednotiti. Lahko rečem, da se v njej skriva nek diskretni paradoks, ki v umetniško produkcijo, še zlasti pa v njeno hermenevtiko, vnaša zmedo in nesporazume, čeprav se na prvi pogled zdi, da v praksi obeh področij sploh ne ovira. Razlog za tako stanje je po mojem mnenju v t.i. *Claparedovem efektu oz. zakonu*, ki pravi, da stvari razumevamo in kreativno uporabljamo samo v sorazmerju s svojo nesposobnostjo prilagajanja, se pravi samo toliko, kolikor smo se prisiljeni izviti iz objema domačnosti, zdravega razuma in rutine. Čim večkrat uporabljamo neko stvar (odnos, termin, metodo), dokazuje Claparede, tem manj jo razumemo. In čim bolj avtomatično to počnemo, tem težje dojamemo njene potence, njeno morebitno problematičnost, njeno funkcionalno strukturo, skratka njen operacionalni "akcijski radij". Nauk je preprost: za kreativno soočenje s stvarmi rutina (v uporabi) in enostranskost (v dojetanju, obravnavanju in vrednotenju) nista najbolj posrečeni izhodišči, saj si v njiju vse preradi pletejo gnezda grehi zdravorazumske nekritičnosti, samozadovoljstva, togosti in šablonskosti. Vseh pa je v opisani situaciji kar preveč. Od tod tudi njena paradoksnost.

To pa spet pomeni, da je treba, če se hočemo izogniti neljubi protislovnosti in dolgočasni entropičnosti izhodiščnega stanja, ki sta posledici Claparedovega efekta, poiskati kakšno sredstvo, ki bi nevtraliziralo njegove učinke. V epistemologiji je takšno sredstvo t.i. *zakon premeščanja*. V skladu z njim pomeni kreativno obvladati oz. spremeniti neko stanje ali delovanje, izraziti ga skozi osmišljeno in sistematično zaznavo in ravnati v soglasju z njo. Osmisliti in sistematično zaznati neko stanje ali delovanje pa spet pomeni prevesti ga z ravni dogajanja, odvijanja in opravljanja na reflektirano raven jezika oz. metajezika, se pravi, reproducirati ga v duhu, da bi ga lahko dojeli v njegovi strukturi in to razumevanje izrazili v operacionalni obliki. V tem smislu velja ponovno premisliti funkcionalno strukturo izhodiščne situacije in našo (ustvarjalno ali poustvarjalno) vpletenost vanjo. Tu pa me analiza dejstev kar sama nagovarja k dvojemu: 1. k temu, da na reflektiran način ponovno proučim prastaro, deklarativno sicer že zdavnaj razrešeno, v praksi pa, zgleda, še vedno zelo travmatično **problematiko o odnosu forme in vsebine v (likovni) umetnosti**, in 2. k temu, da to storim na argumentiran in praktično uporaben način.

Začel bom tako, da bom najprej pokazal, pod kakšnimi pogoji sploh pride do (likovne) umetniške forme in kaj vse je z njeno produkcijo povezano.

2. DISKRETNİ ŠARM FORMALIZACIJE

Notranji psihološki procesi, ki privedejo do individualnega doživljanja in pojmovanja sveta, se v likovnem ustvarjalcu ne razlikujejo od istovrstnih procesov v drugih ljudeh, ki tudi doživljajo in pojmujejo svet na individualiziran način. Vendar smisel umetnikovega doživljanja ni v tem, da ostane v njem, marveč da na učinkovit in originalen način izstopi in v tem izstopanju preoblikuje medij, v okviru katerega se je izstop dogodil, in, vsaj virtualno, tudi realnost, ki je doživljajski proces sprožila. Ustvariti svojemu doživljanju in pojmovanju adekvatno **čutno formo in izraz** - v tem je temeljna in kritična situacija umetnika. Proces transformacije doživljene in pojmovane vsebine v čutno formo, ki omogoči, da ta vsebina vstopi v naše izkustvo, imenujem na tem mestu **formalizacija**.

Pojem *formalizacija* v zvezi z (likovno) umetnostjo ni prav pogosto rabljen. Prav tako ne morem trditi, da z nekaterimi svojimi konotacijami (pozunanjenost, rigorozna enoznačnost) v tej povezavi najlepše zveni. Mnogi se mu zato raje izogibajo ali ga celo eksplicitno zavračajo (cf. Jerman 1984: 157-164). Moje prepričanje pa je tu drugačno: gre za bistven in nepogrešljiv izraz, ki označuje in jasno poudarja prav najbolj temeljno intenco in kvaliteto umetniške produkcije, tj. **njeno izvorno naravnost k artikuliranju, oblikovanju oz. informiranju³ duhovnih vsebin**, ki na ta način dobijo status estetskih informacij in postanejo v objektivirani obliki dostopne doživljanju in vrednotenju.

V znanosti je formalizacija metodološki postopek, ki olajšuje operiranje z dejstvi. Zlasti razširjen je v tistih znanstvenih disciplinah, katerih predmet raziskovanja je bodisi tako abstrakten, da je njegov opis s sredstvi običajnega jezika nemogoč ali vsaj neprikladen (matematika, logika), bodisi tako kompleksen, da je vsakdanji jezik za njegov opis enostavno premalo natančen (fizika, kemija). Formalizacija torej na nek način ureja promet, če lahko tako rečem, med izkustvom in njegovo znakovno konceptualizacijo. In sicer s tem, da 1. omogoča zamenjavo stvari z znaki oz. simboli (**znakovnost oz. simbolizacija**), kar olajšuje kognitivne manipulacije s stvarmi in dovoljuje natančno lokalizacijo pomena (enoznačnost), 2. s tem, da načrtno usmerja pozornost na invariantne oz. strukturalne dimenzije označenega (**strukturalizem**) in 3. s tem, da omogoča izpeljevanje novih spoznanj iz tistih, ki smo jih na temelju empirije že pridobili in konceptualizirali (**generativnost**).

V ustrezno modificirani obliki opravlja vse naštetje funkcije tudi proces umetniške transformacije duhovnih vsebin v umetniško formo, ki sem ga preliminarno že poimenoval formalizacija, na tem mestu pa lahko njegovo upravičenost tudi dokažem s tem, da gornjo trditev argumentiram.

a. Znakovnost in simbolizacija. Gonilo vse umetniške produkcije je individualno profilirano in osmišljeno doživljanje sveta. Toda doživljanje je skrito v glavi in ni neposredno dostopno opazovanju, je bilo rečeno zgoraj. Da bi to lahko postalo in na ta način pridobilo širšo odmevnost, mora vstopiti v življenje, se pravi, prebiti mora izolaciji subjektivnosti psihičnega dogajanja in vstopiti v **objektivnost materialnega dogajanja**. Vsem oblikam zahtevnejših produktivnih praks pa objektivnost tega materialnega dogajanja najprej stopi nasproti v **materiji znakovnosti oz. jezika** v najširšem pomenu besede. Lahko torej rečem, da v območju kulture sestop iz sveta misli v realni svet *najprej* pomeni sestop iz misli v jezik. Za razliko od strukture doživljanja, ki ni čutno dostopna in je zaradi tega ne moremo neposredno opazovati, je struktura jezikovnih znakov čutno dostopna in jo lahko neposredno opazujemo. V tem pa je še nekaj več. Čutna dostopnost jezikovnih znakov ima za nas poseben pomen, saj je njen nastanek rezultat organizirajočih potenc določenega doživljanja in pojmovanja sveta, tako da lahko iz organizacije jezikovnih znakov sklepamo istočasno tudi na organizacijo doživljanja in pojmovanja samega. Organizacija jezika torej na poseben način odraža organizacijo

3 Pomen besede "**in-formirati**", ki izvira iz latinskih glagolov "*informo*" (oblikovati, upodobiti) in "*formo*" (tvoriti, obliko tvoriti), izhaja na tem mestu iz njenega sicer okornega, a pomenljivega, dobesednega prevoda, tj. "*v obliko dajati*", "*v obliko spraviti*". V tem smislu ima beseda več dobrodošlih označevalnih kvalitet. Po eni strani opozarja na izvorno pomensko zakulisje običajnih besed "informirati" in "informacija", kar je zanimivo. Po drugi strani pa zelo ekonomično poudarja tako temeljno **oblikotvorno intenco** (likovne) umetniške produkcije, kot tudi status njenih rezultatov, ki dejansko funkcionirajo kot **estetske informacije**.

doživljanja in pojmovanja, ki sta jo proizvedla, še posebej intenziteto tega doživljanja in jasnost ter smer pojmovanja.

Temeljna naloga umetniške produkcije je potemtakem v tem, da umetnikovo individualno doživljanje (emocija) in pojmovanje (misel) sveta pretoči oz. prevede v čutno dostopno znakovno obliko. Ali drugače: v "sistem organiziranih zaznav", kot umetniško formo označi informacijski teoretik Abraham Moles. To pa predpostavlja 1. produkcijo zaznav in 2. hkratno uporabo materialnih nosilcev, ki so podlaga zaznavam, torej **ustvarjalni proces**, ki omogoča tvorbo in organizacijo zaznav, in **medij**, ki pogojuje njihovo materialno realizacijo. Ustvarjalni proces je pri tem identičen s posebnim tipom produktivnega mišljenja in ima **operacionalno naravo**. To se sicer sliši nenavadno, saj smo ob umetnosti navajeni omenjati predvsem čustva, vendar ni mogoče zanikati, da je prav mišljenje tisti odločilni faktor, ki je v produkciji sodelujoče komponente sposoben kanalizirati v produktivne postopke, brez katerih bi produkcije in produktov sploh ne bilo (cf. npr. Muhovič 1992: 32-52). Medij pa predstavlja sredstva in pogoje, v katerih deluje neka umetniška panoga, in ima v temelju **formalno naravo**. Beseda **formalnost** je na tem mestu skupna oznaka za celotno materialno in čutno infrastrukturo umetniške produkcije. Označuje tako materiale, ki jih umetnost uporablja za izgradnjo sebi lastnih sistemov organiziranih zaznav (označevalec), kot že organizirano čutno pojavnost nekega umetniškega dela, se pravi tisto, kar estetika tradicionalno imenuje forma.

V pogojih umetniške produkcije lahko torej vsaka še tako kompleksna vsebina ali ideja stopi pred nas le, če jo je produktivno mišljenje uspelo formalizirati, se pravi izraziti v formalni obliki ustrezne znakovnosti, ki se na zunaj kaže kot sistem organiziranih zaznav. Kaj vse pa ta postopek potegne za sabo? - Umetniška ustvarjalnost, kakor se dejansko odvija v umetnikovi glavi, je razvidno zelo zapleteno in kompleksno psihološko dogajanje. Njen konkretni potek ima zelo veliko različnih oblik in v njih imajo istočasno svoj delež različne doživljajske, vsebinske, vrednostne, invencijske (ideje) ipd. komponente. Če pa pogledamo neko konkretno umetniško delo, sorazmerno hitro uvidimo, da nam to psihološko bogastvo, v katerem so odprte najrazličnejše možnosti, ne stopa nasproti z vsemi svojimi detajli in variantami, niti na vseh točkah. Hitro se zavemo, da pred seboj pravzaprav nimamo realnega psihološkega poteka avtorjeve ustvarjalnosti, pač pa le njen **formalni "skeleton"**, se pravi, samo tiste dele oz. mesta ustvarjalnega procesa, kjer je ta zapustil **ob-likovno sled** v prostoru in času. To bi nas utegnilo razočarati, saj bi lahko sklepali, da se je v procesu formalizacije tako izgubilo marsikaj pomembnega. Vendar temu ni tako. Ko od celote dogajanj, ki nastopajo v umetniškem ustvarjalnem procesu, doživljamo le tista, ki so **eksplicitno znakovno formulirana**, naš dostop do teh dogajanj ni bistveno omejen. Dejstvo je namreč, da je v vsa pomembna in plodna ustvarjalna dogajanja druge vrste mogoče skrčiti na dogajanja, ki so umetniško izrecno formulirana. Celo več. Možnost prevajanja teh dogajanj v izrecno formulirano oz. formalizirano obliko je v umetniški produkciji prav merilo za pomembnost in kreativno učinkovitost teh dogajanj. To je razumljivo, saj bi dogajanj, ki bi ne zmogla stopiti skozi vrata formalizacije, v umetniškem smislu sploh ne bilo.

Lahko sklenem. Umetniška formalizacija je proces, v katerem umetnikovo doživljanje in pojmovanje sveta prebije okope duhovne virtualnosti in stopi pred naše oči - vsaj kar zadeva likovno umetnost - v konkretni in preverljivi obliki **zapisa**, v katerem se misel ustavi v obliki in kjer oblika postane **znak** (simbol) ideje (prirejeno po Saussure 1969: 135). V tem smislu lahko rečem, da so (likovne) umetniške forme **znakovno artikulirani vidiki** človekove duhovne napetosti v odnosu do okolja in samega sebe. Še

več. Reči moram, da so umetniške forme **sistemi znakov**, saj so vse po vrsti zgrajene iz elementarnih oblik oziroma *formalnih articulov*, ki so povezani v kompozicijo in so vsak zase in kot celota sposobni nositi izraz in informacijo. Ta znakovni in sistemski vidik je (likovnim) umetniškimi formam imanenten in je po mojem mnenju bistven za dojetje in razumevanje umetniške ustvarjalnosti. In sicer zato, ker je samo takšna znakovno konzervirana ustvarjalnost popolnoma jasna kreacija, ki jo je mogoče doživljati, se do nje vrednostno opredeljevati in jo na preverljiv način proučevati. Nenazadnje pa tudi zato, ker je samo taka znakovno artikulirana ustvarjalnost tudi verificirana ustvarjalnost, ki je potrdila svojo vrednost in uspešnost s konkretnim (formalnim) rezultatom.

b. Strukturalistična vzajemnost. Napačno bi pa bilo misliti, da ima znakovnost, ki je dosežena po poti formalizacije, samo to vlogo, da služi kot podlaga ali inertni nosilec duhovnih vsebin, ki s tem pridobijo čutno objektivnost in širšo, transindividualno odmevnost. Nasprotno. Umetniška formalizacija in znakovnost opravljata še neko bolj temeljno funkcijo. Ta, po mojem mnenju bistven, aspekt formalizacije in znakovnosti poudarjeno izpostavlja lingvist Ferdinand de Saussure v svojem znamenitem delu "*Cours de linguistique générale*" (1916).

Če abstrahiramo njun jezikovni izraz, pravi de Saussure, sta misel in doživljanje oz. emocija⁴ s psihološkega stališča kot meglici, v katerih ni nič nujno omejeno in definirano. Nič ni **trdnega, razločnega in oprijemljivega** pred pojavom jezika. Misli in emociji kot psihološkima pojavoma samima zase kljub njunim siceršnjim kvaliteta, kot so neposrednost, živost, celostna evidenca ipd., nekaj manjka. Morda bi lahko rekel, da jima najbolj manjka ravno tisto, kar bi zmoglo stabilizirati njuno gibkost in hitrost, ki ju pogosto vodita v nerazločnost in kaotičnost. Misel in emocija rabita nekaj, česar se lahko oprimeta, neko armaturo, ki jima nudi oporo za to, da lahko zares sprostita svoje kreativne potenciale. In ta nekaj je zakonitost materije, na kateri temelji označevanje. Označevalna materija, pravi de Saussure (1969: 134), sama po sebi ni nič bolj določna in definirana, kot sta misel in emocija. Ni kalup, ki bi se ga misel in emocija morali nujno oprijeti, je pa plastična snov, katere bistvena odlika je ta, da je ni mogoče oblikovati drugače, kot da jo razdelimo v dele, da jo členimo, sistematično organiziramo in re-organiziramo.

Misel in emocija se torej sami ne moreta ustrezno artikulirati, ker imata kot psihološki dogajanja ciklični in prelivajoči značaj. Lahko pa s svojo akcijsko regulativnostjo artikulirata svoje materialne nosilce, s tem da jih v označevalni praksi postopoma delita v dele, organizirata in reorganizirata do neke definirane oblike. Pretveza te produktivne materialne delitve pa povzroči, da misel in emocija sami sebe ustrezno artikulirata, se pravi, da zapustita območje psihološke globalnosti in se tudi sami razdelita v ustrezno povezane funkcionalne dele, s čimer utrdita in operacionalizirata svojo strukturo. To pa spet pomeni, da vsaka misel ali emocija, ki hoče vstopiti v pogoje umetniške eksistence, samodejno predpostavlja produkcijo, **produkcijo znakovnosti oz. simboličnosti**. V tem smislu lahko upravičeno rečem, da ni nobene jasne misli in

⁴ Izraz "**emocija**" (fr. *emotion*-ganjenost, razburjenje) na tem mestu označuje stanje, ko se v nas nekaj dogodi, zgage, nas gane in na neki način vzpodbudi k aktivnemu odzivu. Običajni izraz za to je "doživljanje". Vendar ima izraz "emocija" v tej konkretni uporabi pred izrazom "doživljanje" neko prednost, saj jasno izraža in poudarja *afektivni, čustveni ton doživljanja*, kar pa je naravnost na kožo pisano dogajanjem v umetnosti.

prečiščene emocije, če ni bila porojena v kateri od oblik (znakovne) produkcije, in da ljudje najbolj sistematično mislijo in kompleksno čustvujejo prav v (kakršni koli) produkciji (cf. Butina 1984: 20).

Odločilna vloga formalnosti (znakovnosti oz. jezika) v odnosu do misli in emocije torej ni v tem, da nudi zgolj materialno sredstvo za njuno izražanje, marveč da služi kot posrednik med psihičnimi dogajanjem in materijo, in to pod takimi pogoji, da povezovanje obeh polov privede do njenega **vzajemnega artikuliranja oz. strukturiranja** (Saussure 1969: 135). Misel in emocija, ki sta po svoji naravi kaotična, sta se v stopenjskem procesu oblikovanja označevalne materije prisiljena precizirati, logično razčleniti in strukturirati, hkrati pa v tem procesu znakovne artikulacije tudi sama po sebi amorfnata materija pridobi organizirano obliko in s tem odmevnost, ki bi je sicer ne imela. Primerjave iz likovnega izražanja nam to, piše Milan Butina, plastično pokažejo. Vzemimo kiparja, ki amorfnata kepo gline počasi oblikuje v izraz svoje misli, v kiparsko formo, ali slikarja, ki meša barve in jih nato polaga na platno, kjer nastaja artikuliran zapis njegove misli in doživljanja. Oba sta, ko iščeta najbolj ustrezen izraz svojemu pojmovanju sveta, prisiljena svoj likovni material oz. formalnost členiti, organizirati in reorganizirati, dokler se skozi različne faze procesa dela iz množice možnosti ne pojavi enovita končna forma, *v kateri sta se dokončno razodeli misel in emocija v skladu z izraznimi možnostmi medija in ravno tako dokončno uredila likovna materija v skladu z likovno zamislijo in emocijo* (cf. Butina 1984: 234).

Duhovne vsebine, ki nastopajo v umetniški produkciji, in formalne zakonitosti medija, v katerih se izražajo, so torej povezane tako, da se vzajemno artikulirajo in strukturirajo, pri čemer pa vedno velja, da vsaka vsebina zahteva sebi, tj. svojemu notranjemu ustroju lastno formalnost oz. formo, ne pa katere koli forme.

c. Kvas derivativnosti. Oba predhodna paragrafa sta nas opozorila, da proces umetniške formalizacije pravzaprav ni nič drugega kot "oblika postopanja z izkustvom", kakršna nastopa v umetniški produkciji. Podobno misel izraža tudi kulturolog Leslie White, ko v svojem delu "Znanost o kulturi" piše, da znanost ni samo skupnost dejstev in formul, pač pa predvsem način postopanja z izkustvom. Drugi tak način je, pravi White, umetnost. Znanost in umetnost imata isti smoter: napraviti izkustvo inteligibilno in pomagati človeku, da se prilagodi svojemu okolju. Toda čeprav težita k istemu cilju, se mu znanost in umetnost približujeta z nasprotnih strani. Znanost se ukvarja s posamičnim in pri tem uporablja obče, umetnost pa se ukvarja z občim in pri tem uporablja posamično (cf. White 1970: 15). Pri tem bi utegnil biti manj razumljiv tisti del Whiteove trditve, ki pravi, da se umetnost ukvarja z občim, saj je to v kar precejšnjem nasprotju s tem, kar običajno mislimo. Umetnost s svojimi produkti se nam namreč po pravilu predstavlja kot nekaj doživljajsko izredno konkretnega in individualnega. Opozorjanje na občost in posploševanje se nam v tem kontekstu torej utegne zdeti neupravičeno. Vendar je tukaj resnica na Whiteovi strani. Najprej zato, ker se umetnost po vsebinski plati zares prvenstveno ukvarja z občečloveškimi, arhe-tipičnimi vsebinami. Nato pa tudi zato, ker so izrazna sredstva vsake umetnosti, kljub videzu poudarjene čutnosti in konkretnosti, abstrakcije na najvišjem nivoju splošnosti. - Naj to ponazorim na primeru slikarskih barv, čeprav podobno velja za vsa druga likovna izrazna sredstva in celo za izrazna sredstva vseh umetnosti sploh. V vsakdanjem svetu so barve preprosto lastnosti stvari in so v prostoru razporejene skupaj z njimi. Lahko bi rekel, da imajo poudarjene predmetne pomene. Nasprotno pa so slikarske barve, da bi jih lahko slikar podrgel svojim namenom in jim dal svoje pomene, namerno ločene od teh predmetnih

pomenov. Reducirane so na same sebe in so kar se le da nevsebinske. Ali drugače: abstrahirane so iz naravnih okoliščin tako, da predstavljajo čiste barvne vtise in imajo samo minimalne pomene. Ko torej slikar, pravi Butina (1984: 94), na svojo paletu naloži takšne čiste barvne snovi, začne delo s čistimi barvnimi abstrakcijami, čeprav so barve kot predmet nadvse konkretne in čutne. Kot že rečeno, velja to tudi za druga likovna izrazna sredstva. Prav v tem pa je tudi bistvena kreativna vrednost likovnih izrazil. Samo zato, ker so likovna izrazna sredstva na tako visokem nivoju splošnosti, lahko izrazijo vse posebne in subjektivne vsebine, ki si jih je likovnikov duh sposoben zamisliti (cf. Butina 1984: 95). Z drugimi besedami to pomeni, da so likovna izrazna sredstva po svoji naravi univerzalna formalna izhodišča, ki so iz sebe sposobna porajati množstvo najrazličnejših likovnih posledic in jih je z veliko svobode mogoče uporabiti za najrazličnejše likovne cilje.

Iz likovnih izraznih sredstev, kot so *svetlo-temno*, *barva*, *točka* in *linija*, še zlasti pa iz njihovih kombinacij, **izhaja** torej množica možnih likovnih posledic. Izhaja zato, ker jih te vrvine lahko proizvedejo in torej med njimi in njihovimi posledicami obstaja neka nujna formalno-operacionalna soodvisnost, soodvisnost vzrokov in posledic. Množica posledic, ki jo lahko povzročijo likovna izrazna sredstva, je praktično neskončna. Zato si tudi ni mogoče predstavljati, da bi lahko poznali in spoznavali te posledice vnaprej. Razpoznati posledice namreč pomeni dokazati, da so to dejansko posledice. To pa je neogibno združeno z raziskovanjem in delovanjem. Če namreč nekaj kot likovna posledica izhaja iz oblikotvornih (formalnih) "kapacitet" likovnih izraznih sredstev, je to moč ugotoviti le tako, da se v procesu likovne kreacije **izpelje** oz. izoblikuje. Dejstvo likovnega izhajanja torej naravnost izziva likovno izpeljevanje.

Pri tem izpeljevanju pa se je zavoljo nepreglednega množstva možnih posledic zelo neprikladno zanašati zgolj na metodo poizkusov in zmot. Še posebej zato, ker je to pogostokrat v nasprotju s tako želeno spontanostjo umetniškega izraza, pa tudi zato, ker umetnik v svojem spoprijemu z neznanim in novim, ki je polno pasti in nepredvidljivosti, mora imeti neko trdno, nenaključno operacionalno podlago (cf. Strawinsky 1942). Treba je torej relacije likovnega izhajanja obvladati na nek prikladnejši način. Tega pa odkrijemo, ko se zavemo, da je pojem likovnega izhajanja čisto **semantičen**, da *se nanaša na najrazličnejše vsebine*, ki jih lahko artikuliramo z likovnimi izraznimi sredstvi, da pa je pojem likovnega izpeljevanja čisto **sintaktičen**, se pravi tak, ki *se nanaša na oblikotvorne in organizatorične zakonitosti likovnih izraznih sredstev*. Ker pa mora biti sleherna likovna vsebina izražena v formalnih odnosih, ki jih v temelju določajo oblikotvorne in organizatorične zakonitosti likovnih izrazil, je jasno, da je vse odnose likovnega izhajanja mogoče in potrebno izraziti s sintaktičnimi odnosi likovnega izpeljevanja. V tem smislu likovni ustvarjalci posvečajo veliko pozornost *proučevanju formalno-sintaktičnih pogojev* likovne produkcije, še posebej tistim, ki so jim nekoč empirično že omogočili uspeh, zlasti pa tistim, ki so povezani z vsako uspešno oblikotvorno akcijo in rešitvijo. Z logično refleksijo svojega početja⁵ si torej izgrajujejo sistem izkustvenih oblikotvornih

5 Eksplicitno poudarjanje logične refleksije v umetniškem ustvarjanju je sicer redkost, ker je ta refleksija v ustvarjalnem aktu tako tesno povezana z drugimi komponentami ustvarjalnosti, da je ustvarjalci izven te kreativne celovitosti bodisi sploh niso vajeni videti, ali pa se jim dozdeva tako samoumeven faktor, da ne čutijo nikakršne potrebe, da bi ga posebej izpostavljali. Kljub temu pa so nekateri umetniki, ki so jasno izpostavili tudi to komponento oz. aspekt umetniške produkcije. Eden od njih je **Arnold Schönberg**, ki v razpravi z naslovom "Kompozicije z dvanajstimi toni" pravi, da se kljub sledovom klasičnega šolskega drila in dolgočasnosti zastarele estetike ni "nikoli nehal spraševati po teoretičnih temeljih svobode svojega početja" (cit. po Primož Kuret, ed., Besede skladateljev, Ljubljana, 1985, Mladinska knjiga).

pravil in sintaktičnih principov, ki obvladujejo njihov izrazni medij. Ti principi so namreč zelo operativni in praktični, saj je z njimi množstvo likovno relevantnih vsebin mogoče zajeti v omejeno in končno število oblikotvornih in kompozicijskih korakov, ki pripeljejo do likovne forme kot sistema organiziranih znakov.

To pa dokazuje, da tudi umetniška formalizacija, enako kot znanstvena, omogoča izpeljevanje novih form iz tistih, ki smo jih že artikulirali.

Upam, da sem s tem dovolj pokazal, da pojem formalizacija v zvezi z umetnostjo ni le neka teoretična umišljija, marveč da označuje realno dogajanje, ki predstavlja jedro umetniške produkcije, natančneje njeno poetsko jedro. Saj za nikogar ni skrivnost, da beseda poetika v resnici označuje prav produktivno, oblikotvorno delovanje, kar formalizacija je. Grški glagol *"poiein"*, iz katerega izhaja, namreč preprosto pomeni izdelovati. Tak pomen izpostavlja tudi Aristotelova Poetika, ki stalno poudarja ideje delovanja, razporeditve in strukture. Prav je torej, da tudi v formalizaciji, kot sem jo opisal, prepoznamo izrazito poetsko komponento, ki kibernetizira umetniško prakso s tem, da 1. omogoča transformacijo duhovnih vsebin v znakovno obliko, 2. povzroča vzajemno strukturalno artikulacijo označevalne materije in zamisli, in 3. narekuje oblikovanje operacionalnih principov, ki omogočajo izpeljevanje novih form na temelju tistih, ki smo jih že artikulirali. Umetniška formalizacija je torej proces, ki na ustvarjalni ravni določa in ureja odnose med formalno in vsebinsko platjo umetniških produktov. Kakšni pa so ti odnosi?

3. FORMALNOST, VSEBINSKI INCOGNITO

Splošno znano in sprejeto dejstvo v estetiki je, da sta formalna in vsebinska plat umetniških produktov medsebojno povezani. Žal pa nastopijo težave prav takrat, ko je treba natančneje opredeliti naravo te povezave in to povezanost upoštevati v življenju. Kako sta v praksi povezana med sabo oba pola umetniške eksistence, čutni in duhovni? - na to centralno vprašanje še vedno nimamo docela zadovoljivega in uporabnega odgovora. Pa bi bil potreben, kot nam kažejo formalistične in semantistične deviacije, na katere sem opozoril na začetku. In možen, kot mi govori pravkar analizirana struktura umetniške formalizacije, ki s svojimi funkcijami dejansko tvori *operacionalno matrico* odnosov med formo in vsebino v umetnosti.

Osvetlitev, ki jo predstavljam tukaj, seveda ne bo do kraja razrešila problema odnosov med formo in vsebino v umetniški produkciji. Moj cilj je samo, da bi 1. čim bolj nazorno pokazal, da obstaja -in kje obstaja- nek prav konkretni *locus* povezave med formo in vsebino v umetniški produkciji, in 2. da bi obenem nakazal produktivne in hermenevtične konsekvence tega razkritja. To bom poizkušal napraviti na primeru likovne umetnosti, ki mi je glede na moje poznavanje in izobrazbo najbližja. Ker pa je problem odnosa med formo in vsebino takorekoč kategorialen za vse umetnosti, neglede na tip formalnosti, v katerem delujejo, bo morda marsikaj od povedanega imelo tudi širšo veljavnost.

Ko sem zgoraj zapisal, da lahko neka duhovna vsebina (misel, emocija) vstopi v območje (likovne) umetnosti le tako, da jo (likovni) ustvarjalec izrazi v pogojih (likovne) formalnosti, ki je njen zunanji dvojnik oz. nosilec, sem s tem postavil temelje tudi teje dovolj razumljivi izpeljavi: *pomembnost likovne formalnosti oz. likovne forme se v vsakem primeru meri po pomembnosti vsebine, ki jo nosi*. Ta pojav oz. spoznanje je tako splošno

navzoče in poznano, da smo se mu že zdavnaj nehali čuditi. Vendar pa se pokaže v popolnoma novi luči, če se skušamo vprašati, od česa zavisi pomembnost vsebine, ki jo evocira neka likovna forma, se pravi pomembnost **formalizirane vsebine**.

Praktično gledano mora biti že na prvi pogled jasno, da neki določeni likovni formi ne moremo in ne smemo pripisati katerokoli vsebine, čeprav si tudi v tem pogledu pogosto jemljemo precej svobode. Še posebej, če likovnim formam v likovni hermenevtiki njihove vsebine v resnici pripisujemo ali celo *predpisujemo*, se pravi, če jim jih *do-dajamo*, ne da bi se pri tem dokopali do tiste intimne zakonitosti, ki dejansko ureja sobivanje vsebine in forme v likovnem produktu. Enako jasno pa je, da tudi iste vsebine ne moremo izraziti s katerokoli formo. Vsebina in forma se v umetniški produkciji torej na nek način iščeta oz. sta druga od druge odvisni. Kakšna pa je narava te odvisnosti in kakšne so njene konkretne oblike?

Za začetek lahko zapišem, da v likovnem produktu formalnost, se pravi, njegova čutno-nazorna in prostorsko-materialna plat ni pomembna sama zase, marveč je pomembna le toliko, kolikor so se v njej hkrati realizirale tudi likovnikove **duhovne vsebine**, tj. namere, predstave, pojmovanja, skratka **ideje** - kolikor so ji te ideje "vdihnile dušo", kot pravimo, oziroma jo animirale, kar pomeni isto. V likovnem ustvarjalnem procesu se formalne, tj. čutne in prostorske kvalitete, ki jih omogoča likovna materija, gibljejo, povezujejo in učinkujejo **kot izraz likovnikove volje**, kot izraz njegovega odnosa do njih samih, do sveta in do življenja. Gibljejo in povezujejo se torej po nekem, likovnikovi notranjosti ustreznem, diktatu, ki jih, ne da bi seveda pri tem ignoriral njihove lastnosti in zakonitosti, po svoje ureja, dovaja v nove medsebojne odnose, preureja ipd. Odnosi, ki jih likovnikova kreativnost ustvarja v likovni formalnosti in z njeno pomočjo, so torej tej formalnosti na neki način *vtisnjeni*. Predstavljajo umetno povezavo običajnih čutnih kvalitet prostora, ki tem kvalitetam sploh šele omogoči, da vstopijo v dimenzije umetnega oz. umetniškega. Likovnikova duhovna vsebina torej ustvarja (notranjo) vsebino likovnih form na ta način, da formalne kvalitete likovne materije **ORGANIZIRA** v neko sklenjeno polje medsebojnih odvisnosti, odnosov in celote. Te odvisnosti, odnosi in celota so sicer res uresničeni v čutnih sferah likovne formalnosti, vendar niso več zgolj čutne kvalitete, marveč duhovne, ker jih je ustvarila za-misel. Predstavljajo tisto, kar bi z lingvistom Noamom Chomskym lahko pogojno imenoval globinska struktura likovne forme (the deep structure). In ta se, kot je pravkar pokazala analiza, javlja **kot konica neke organizirane likovne celote**, kot posledica in soudeleženi faktor (cf. Strukturalistična vzajemnost) neke duhovne super-organizacije materije, če lahko tako rečem, kot presežna vrednost, ki jo je v čutnem učinku likovne materije prižgala človekova kreativna organizatorična sposobnost. Ali še drugače: v skladu s temi dejstvi se duhovna moč likovne povednosti kratkomalo predstavlja kot *specifična lastnost na neko znatno stopnjo urejene kompleksnosti dvignjene vidne in tipne materije* (cf. Chardin, 1965: 49-54).

Likovna formalnost in v njej izražena duhovna vsebina se torej najdeta in v okrepljenem učinku prežemata na področju urejenosti oz. **organizacije likovne materije**, tj. na področju strukturne kompleksnosti, ki je njun skupni imenovalec.

Kar se mene tiče, mi je po tej osvetlitvi nemogoče dvomiti, da je prav v tem diskretnem in kompleksnem strukturalnem objemu obeh temeljnih polov naše dejavnosti treba videti, in to ne samo deklarativno, marveč praktično, osrednji pojav umetniške produkcije.

Kaj se torej zgodi, če gledam na (likovno) umetnost pod tem zornim kotom?

Če pogledam s tega posebnega in hkrati naravno utemeljenega stališča, do katerega je privedla analiza empiričnih dejstev, ne vidim druge možnosti, kot da rečem, da je 1. (likovna) vsebina funkcija likovne formalnosti, in 2. da se likovna vsebina kot funkcija likovne formalnosti spreminja in izraža s pomočjo posebne ureditve čutnih učinkov likovne materije, tj. s pomočjo njene strukturne in sistemske organizacije (prirejeno po Chardin, 1965: 62-63).

Tak bi bil moj prvi bazični sklep.

Ki pa ima seveda tudi svoje posledice.

Prva se ponuja kar sama. Pove nam, da si je, iz razlogov, ki sem jih navedel, popolnoma nemogoče predstavljati kakršnokoli likovno vsebino izven ali neodvisno od strukturnih odnosov, ki jih bodisi izkazuje bodisi kontekstualno⁶ povzroča likovna formalnost, ki jo nosi (NB!).

Druga, ki je samo podaljšek te prve in natančnejša izpeljava sklepa, pa je tale: če se strinjamo, da je sleherna likovna vsebina vezana na določeno variacijo ureditve likovne materije oz. likovne formalnosti, potem smo lahko v vsakem primeru tudi prepričani, da bo likovna vsebina toliko bolj popolna, kolikor bogatejši, bolj presenetljivo in celovito organiziran bo ustroj (prostorskih) odnosov likovne formalnosti, ki je njen objektivirani dvojniki.

S tema dvema posledicama pa imamo v rokah, in v tem je dodatna precizacija sklepa, tudi otipljiv parameter, s katerim bo mogoče določati likovni "pulz" in "akcijski radij" likovnih dosežkov - in ta parameter je strukturna in sistemska organizacija likovne formalnosti oz. forme.

S tega stališča pojavne logike lahko torej na vsak likovni učinek in na vsako likovno delo gledamo kot na konstrukcijo elipse, ki jo družno oblikujeta dve žarišči: žarišče ustvarjalne psihične koncentracije (F_1) in žarišče formalne organizacije (F_2), ki se enosmiselno gibljeta v medsebojni povezavi (prirejeno po Chardin, 1965: 57) in se na objektiviran in preverljiv način srečujeta v STRUKTURI⁷ likovne forme.

4. FORMALISTIČNA DEVLACIJA

Če torej potegnem črto pod to dolgo obravnavo, potem lahko zaključim, da je temelj (likovne) umetniške prakse njena OZNAČEVALNA STRUKTURA, ki je rezultat procesa formalizacije. Notranji vidik te označevalne strukture so duhovne vsebine, ki so konceptualizirane v ustvarjalni zamisli oz. ideji, njen zunanji aspekt pa je struktura (likovne) formalnosti, ki jo je ta zamisel proizvedla in se v njej utelesila. To pa spet pomeni, da gre tako v ustvarjalnem kot v poustvarjalnem pogledu poglavitna os dogajanj v (likovni) umetnost skozi FORMALNO STRUKTURO (likovnih) umet-

⁶ V pogojih (likovne) formalnosti je mogoče povzročati strukturne spremembe in odnose na dva sorazmerno različna načina, na inter- in ekstrakontekstualni način. Pri prvem gre za interne strukturne odnose med sestavnimi deli likovne forme. Njegovo področje je področje zgradbe oz. ustroja. Pri drugem pa gre za odnose, ki jih povzroča osmišljena inkontekstualizacija oz. transkontekstualizacija neke že strukturirane (likovne) forme (npr. ready-made objekti, retro princip v postmodernizmu). Njegovo področje je področje sorazmerij in vpliva.

⁷ Pri tem bi rad opozoril, da si strukture v tem pomenskem kontekstu ne gre predstavljati preveč figurativno, se pravi tako, kot da se ne nanaša le na že na zunaj razvidno urejene likovne rešitve (npr. geometrijska abstrakcija ipd.). Struktura tu veliko bolj pomeni neko diskretno, včasih komaj opazno, v vsakem primeru pa izredno kompleksno sistemsko organiziranost likovnih znakov v neki likovni formi.

niških form. V ustvarjalni fazi likovne kreacije zavoljo dejstva, da je neko duhovno vsebino mogoče uvesti v polje umetnosti le na ta način, da ji priredimo oz. iznajdemo ustrežni formalni oz. znakovni korelativ, v poustvarjalni, hermenevitični fazi pa zato, ker je v likovni umetnosti vsaka vsebina funkcija formalne organizacije likovne forme.

Sklep je seveda presenetljiv, ker je v izrazitem nasprotju s tem, kar o dogajanjih v (likovni) umetnosti običajno mislimo. Marsikdo bi mi utegnil celo očitati, da z njim samo pogrevam enostranost, ki se ji popularno reče formalizem, tj. pretirano in neutemeljeno poudarjanje oblikovnega aspekta (likovnih) umetniških form. Temu bi moral ugovarjati z docela radikalno trditvijo, se pravi tako, da bi zanikal nasprotnikovo predpostavko. V izpeljavi zapisanega sklepa namreč ne gre niti za precenjevanje niti za podcenjevanje vloge formalnosti v umetniški produkciji, kar je stvar praktične odločitve oz. vrednotenja, pač pa zgolj za logično refleksijo **funkcionalne prioritete**, ki jo ima ukvarjanje s formalnostjo v pogojih umetniške produkcije, saj bi si bilo skorajda absurdno predstavljati, da bi umetniška ustvarjalnost in hermenevtika lahko dosegli svoj cilj mimo ali neodvisno od zavzetega ukvarjanja z strukturiranjem in strukturo formalnosti. Čim bolj si torej prizadevamo, da bi s svojimi teorijami neopazno šli mimo organizacije umetniške formalnosti, tem bolj se ožijo krogi, ki jih skušamo speljati okoli nje, in nas s svojim vrtincem po logiki stvari vlečejo naravnost v njeno jedro.

Če pa je temu tako, je jasno, da bo formalni strukturi (likovnih) umetniških form, torej temu *integracijskemu prostoru*, na katerem se vsebina in forma medsebojno navdušujeta in si izmenjavata svoje učinke, v bodoče treba posvetiti še veliko več pozornosti kot doslej. Zlasti bo treba razviti in kultivirati sistem konceptualnih orodij za (ustvarjalni in poustvarjalni) vstop v formalne relacije umetniških form, pred kreativno kompleksnostjo katerih kar prehitro obupamo, misleč, da smo že na cilju in da je torej mogoče iti naprej. Kot najpomembnejša naloga pa se mi kaže načrtno pridobivanje občutka za formalno analizo umetniških form, tj. za transformacijo duhovnih kvalitet psihičnih doživljanj v formalne relacije in za "prevajanje" formalnih relacij v duhovne kvalitete doživljanja.

V zvezi s formalno analizo, ki v današnjem času, ko se umetnost od raziskovanja oblik obrača k ikonografiji, od analize k pripovedi, od strukture k metafori ipd., ni preveč priljubljena, bi za konec rad opozoril samo še na De Bonovo (1992: 53) ugotovitev, da v bistvu obstajata dve vrsti analize, **komponentna** in **razlagalna**. Prvi tip analize stremi za tem, da bi kompleksno situacijo razstavili na znane in razpoznavne sestavine. Analitik predpostavlja, da so se ti deli združili, da bi ustvarili analizirano situacijo. Obstaja ena sama idealna analitična rešitev. Drugi tip analize pa je bolj podoben razlaganju, trdi de Bono. Analitik v situaciji, ki jo analizira, skuša najti oz. razpoznati določene zakonitosti, povezave in vsebine, vendar nikoli ne predpostavlja, da so to dejanske komponente situacije, pač pa le možni način gledanja nanjo. Obstajajo številne enakovredne analitične rešitve. Ni težko ugotoviti, da je ta tip analize posebej pogost ravno pri analizi umetniških produktov. Dilema, ki nastane v zvezi z obema tipoma analiz, pa je, pripominja de Bono, da ob prevelikem številu konceptov predmet analize stagnira (ker je vse možno) in da ob premajhnem številu konceptov predmet analize ravno tako stagnira (ker je koncept pomembnejši od argumentacije). V zvezi s problematiko te razprave bi bilo torej še najbolje, če bi oba tipa analiz uporabljali kombinirano. Komponentnega takrat, ko je treba ustvariti oz. ugotoviti strukturiranost formalnih relacij, v katerih je zaobsežena neka duhovna vsebina, in razlagalnega takrat, ko je treba formalne relacije "prevesti" v doživljanje in narobe.

NEPOSREDNE REFERENCE

- BRYSON, Norman & BAL, Mieke (1991), *Semiotics and Art History*, *The Art Bulletin*, Vol. LXXIII/2, June 1991, str. 174-208.
- CHARDIN, Pierre Teilhard de (1965), *Le Phénomène Humain*, Paris, Éditions du Seuil.
- BUTINA, Milan (1984), *Slikarsko mišljenje*, Ljubljana, Cankarjeva založba.
- BUTINA, Milan (1992), *Mesto likovne umetnosti v celoti kulture*, rokopis.
- CURTIN, Dean W. (1982), *Varieties of Aesthetic Formalism*, *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. XI/3, 1982, str. 316-326.
- DE BONO, Edvard (1992), *Tečaj mišljenja*, Ljubljana, Ganeš (Naslov izvornika: *De Bono's Thinking Course*, London 1982, BBC Books).
- GREENBERG, Clement (1972), *Necessity of "Formalism"*, *Art International*, Vol. XVI/8, oktober 1972, str. 105-106, (izvirna izdaja v: *New Literary History*, Vol. III/1, 1971-1972, University of Virginia).
- JERMAN, Frane (1984), *Meje formalizacije*, *Anthropos* 1984/ III-IV, str. 157-164.
- KRAUSS, Rosalind (1990), *Vive le formalisme*, *Art Press*, št. 149, julij-avgust 1990, str. 47-48.
- MORGAN, Robert C. (1989), *Formalism as a Transgressive Device*, *Arts Magazine*, december 1989.
- MUHOVIČ, Jožef (1992), *Likovno mišljenje in likovna pojmovnost*, *Anthropos* 1992/I-II, str. 32-51.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1969), *Opšta lingvistika*, Beograd, Nolit.
- STRAWINSKY, Igor (1942), *Poetics of Music. The Charles Eliot Norton Lectures for 1939-1940*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- STRAWINSKY, Igor & CRAFT, Robert (1959), *Conversations with Igor Strawinsky*, New York, Doubleday Company.
- WHITE, Leslie (Lesli Vajt) (1970), *Nauka o kulturi*, Beograd, Kultura.