

Torišče likovne prakse: razmislek o odnosu med površinsko in globinsko strukturo v likovnem oblikovanju in razmislek o hermenevtičnih konsekvencah, ki nam jih struktura tega odnosa narekuje

JOŽEF MUHOVIČ

POVZETEK

Z izkustvenega stališča je več kot jasno, da sleherno likovno delo kot učinek stoji in pade s čutnim učinkom likovne materije, ki ga konstituira. Prav tako, če ne še bolj, jasno pa je z druge strani tudi to, da se likovni učinek ne meri z intenziteto čutnega apela, ki je vanj vložen. -V prvem delu razprave avtor, izhajajoč iz tega temeljnega empiričnega razmisleka, argumentirano pokaže, da sta LIKOVNA ČUTNOST in LIKOVNA VSEBINA, tj. prostorsko-materialni (oz. površinski) in duhovno-kreativni (oz. globinski) pol likovne produkcije povezani entiteti (Entités coupées). To povezanost obeh hemisfer likovne produkcije skuša v nadaljevanju še precizirati. Pri tem pride do ugotovitve, da je vsaka LIKOVNA VSEBINA v svojem najbolj natančnem jedru VEZANA NA DOLOČENO VARIACIJO UREDITVE LIKOVNE MATERIJE, ki je njen zunanji dvojnik. Ali drugače: sleherni likovni vsebina se kot funkcija likovne čutnosti spreminja in izraža s pomočjo posebne UREDITVE čutnih učinkov likovne materije, ali, kar pomeni isto, s pomočjo STRUKTURNE in SISTEMSKÉ ORGANIZACIJE likovnih form.

Take vrste pogled na dogajanje v likovni oblikovalni stvarnosti pa, trdi avtor v drugem delu prispevka, LIKOVNI HERMENEVTIKI in na njej utemeljenem LIKOVNEM PO-DOŽIVLJANJU narekuje nekaj prednostnih nalog in usmeritev. Najprej to, da se posebej posveti RAZISKOVANJU strukturne in sistemske ORGANIZACIJE likovnih form, nato pa še, da z osmišljeno in sistematično zaznavo izgrajuje formalna in konceptualna orodja, ki bodo to sistemsko strukturiranost in organizacijo omogočala (poustvarjalno) aktivirati - in sicer preprosto zato, ker so jo v ustvarjalni fazi oblikovnega procesa kratko malo proizvedla.

Avtor v prispevku zagovarja tezo, da je temelj likovne produkcije PRODUKTIVNO LIKOVNO MIŠLJENJE, ki se v procesu likovne produkcije SKRIJE v formalno organizacijo likovnega dela. Zlasti tistim, ki ne poznajo narave tega skrivanja. Avtor sicer ne trdi, da je likovno mišljenje edini faktor likovne produkcije, dokaže pa, da je sistematično likovno mišljenje EDINI FAKTOR, ki je v likovni produkciji sodelujoče komponente sposoben kanalizirati v produktivne postopke, brez katerih bi likovne produkcije in likovnih produktov sploh ne bilo. To pa spet pomeni dvoje:

1. da tip mišljenja, ki je proizvedel likovno formo, določa vsebino te forme in 2. da likovno mišljenje tudi poustvarjalno omogoča dostop do jedra likovne povednosti, tj. do strukturiranosti likovne forme, ki je ne morejo razložiti niti čuti niti čustva, marveč le misel, ki jo je proizvedla.

S tega stališča, trdi avtor, bi na koncu tako pridobljenih razgledov nad dogajanjem v likovni oblikovalni stvarnosti samo potvarjali dejstva, če bi ne priznali, da gre poglavitna os likovne po-ustvarjalnosti skozi strukturno organizacijo likovnih form in da je likovno mišljenje edini možni kačipot v globinskostrukturnih dimenzijah likovnih del.

ABSTRACT

THE PLAYGROUND OF FINE-ARTS PRACTICE: A REFLECTION ON THE RELATIONSHIP BETWEEN THE SURFACE AND DEEP STRUCTURES IN THE FINE-ARTS FORMATION, AS WELL AS A REFLECTION ON THE HERMENEUTIC CONSEQUENCES DICTATED BY THE STRUCTURE OF THIS RELATIONSHIP

In terms of human experience it is more than obvious that any work of the fine art as an effect will stand or fall through the effect produced by the fine-arts matter which constitutes it. On the other hand, it is equally, if not more, obvious that the fine-arts effect will not be measured by the intensity of the sensory appeal invested. - Proceeding from this as its fundamental empirical statement, the first part of the treatise gives arguments for the assertion that (and in what way) the FINE-ARTS SENSE WORLD and the FINE-ARTS SUBJECT-MATTER, i.e. the spatial-material (or surface-structure) and the spiritual-creative (or deep-structure) poles of fine-arts production, are coupled entities. The treatise then goes on to specify this coupling of the two hemispheres of the fine-arts production. In this way, the conclusion is reached that in its innermost core, any FINE-ARTS SUBJECT-MATTER will be COUPLED ON TO A CERTAIN VARIATION IN THE ORGANIZATION OF THE FINE-ARTS MATTER, which is the outward double of the former. Or, to paraphrase it: being a function of the fine-arts sense-world, any fine-arts subject-matter will be changed and expressed through a specific ORGANIZATION of sensory effects of the fine-arts matter, or -meaning the same- through the STRUCTURAL and SYSTEMIC ORGANIZATION of the fine-arts forms.

The second part of the treatise brings forward the author's assertion that this kind of view on what happens in the process of the fine-arts creativity compels FINE-ARTS HERMENEUTICS to apply itself to some prerequisite assignments and directions. First, it should devote special attention to the EXAMINATION of the structural and systemic organization of fine-arts forms, and second, by way of meaningful and systematic perception, it should produce formal and conceptual tools that will facilitate re-productive activation of this systemic structuration and organization.

1. ZASTAVITEV PROBLEMA

Teorija likovne umetnosti lahko doseže svoj smoter le, če se uspe dokopati do jedra likovne produkcije, če uspe to produkcijo zagrabit pri njenih koreninah in če zmore to jedro in te korenine z osmišljeno in sistematično zaznavo preliti v dejavno angažiranost subjektov. Kje pa je jedro in kje so korenine likovne produkcije? Na to vprašanje bom poskušal odgovoriti z refleksijo čisto vsakdanjih, empiričnih ravnanj in obnašanj v likovnem prakticiranju.

2. LIKOVNA ZUNANJOST IN LIKOVNA NOTRANJOST

Sredi številnih energij, ki naseljujejo kompleksno področje likovne ustvarjalnosti in poustvarjalnosti, se v trenutku, ko mednje stopi človek, nemudoma izoblikujeta dve skupini, ki pritisneta nanj in ga skušata vsaka zase popolnoma prevzeti.

Z ene strani so tu najrazličnejši učinki, ki jih sproža t.i. **likovna zunanost**, tj. likovna materija s svojim čutnim apelom in različni načini *metierske* manipulacije z njo. Barvne intenzitete in dražljivosti, izvajalske slučajnosti, fature, teksture, konfiguracije pastoznih nanosov, karakterističnosti tehnoloških postopkov... - pravcata paleta formalnih draži, neskončno privlačna za vse, ki so vsaj enkrat "na lastni koži" občutili slast njihove produkcije. Likovna materija in njen neposredni čutni učinek - mnogo jih je, ki so prepričani, da je treba občudovati njega in samo njega.

Z druge strani pa je tu prav tako neverjetno pretanjena in kompleksna stvarnost tistega, kar bi lahko imenovali **likovna notranost**. Gre za to, kar pogosto označujemo s sintagmo "umetniška izpoved" oz. "globlja vsebina" likovnega dela. Pahljača nazorov in "osebnostnih mitologij", neskončno bogastvo ikonografije in motivov, razpenjene asociativne vsebine, resna filozofska problematika itn.itn. Mnogi želijo po najkrajši poti v to intelektualno kraljestvo, ki je ravno prav skrivnostno in nedoločljivo, pa tudi ravno prav raztegljivo (elastično) in detajlirano, da prenese celo najbolj različne in zniansirane interpretacije. Tisti, ki jih je za sabo povlekel čar tega pojmovnega bogastva, se samo za hipec omočijo v učinkih likovne materije, v katere so se s tolikim žarom zagledali občudovalci formalnih likovnih efektov. Ne zanima jih, kako je nekaj oblikovano, marveč **kaj** je oblikovano in o čem jim to nekaj lahko govori, na kaj jih lahko spomni. Zanje je formalna plat likovnih del "nujno zlo" in formalna analiza odvečno breme.

Verjetno mi ni treba še dalje razvijati začetega prikaza, da bi ugotovili, kako obe omenjeni stališči nista neka izjemna ali celo izmišljena pojava v likovnem prakticiranju, marveč -prav nasprotno- pogosto in široko izvajani drž. Prav tako nam najbrž ni potrebno veliko napora, da spoznamo, kako se obe drži zadovoljita s tem, da zamenjata del za celoto -seveda vsaka svoj del- in pri tem od vsega, kar bi lahko in bi morali dobiti od učinkov likovne tvornosti, posrkata samo tisto, kar jima je na prvi pogled dražljivo.

Prva od omenjenih drž se popolnoma pravilno napoti k izviru likovne povednosti, k njenim koreninam, vendar se v njih tudi zameji in v zagledanosti v *draž artizma* pozabi, po kaj je prišla. Nasprotno pa druga drža naravnost hlepi po težko pričakovanem sadu likovne

povednosti, a ker nestrpna ignorira kaŕipot k njej, kaŕipot formalne organizacije, zgreŕi cilj, ne da bi to opazila.

Prvi, **formalistični drŕi**, kot jo bom imenoval, je likovna zunanost tisto, kar brezmejno navduŕuje, kar je neposredno in dejavno, kar je ŕutna radost in vŕigajoŕ izziv. Formalist ljubi in oboŕuje ŕutne uŕinke likovne materije - a le zato, da jih uŕiva in iz njih iztisne dopadenje. Nasprotno pa bo likovnik, ki si prizadeva kompleksneje poseŕi v vode likovne prakse, te iste formalne bogatije obŕudoval zato, da bi jih (konceptualno) napravil bolj "zgoŕŕene" in "ŕiste" in si v njih samih nabral kreativnih vzpodbud in izkuŕenj. Mnoŕil bo svoje stike z likovno materijo samo zato, da bi občutil na sebi energije, ki mu bodo pomagale ali jim bo pomagal k likovni formi. Za formalista obstaja likovna notranost (=vseбина) le v toliko, kolikor jo lahko projicira na raven **ŕutne nazornosti**. Nasprotno pa bo likovnik to isto ŕutno nazornost in te iste ŕutne prvine, ki jo nosijo, takoj uporabil za to, da jih bo povezal v neko *soodvisno omreŕje*, v katerem se bo ŕele zares priŕgala likovna notranost v vseh svojih ŕutnih in konceptualnih potencah.

Drugi, **motivno in "spiritualistiŕno" usmerjeni drŕi** pa je likovna zunanost nekaj, kar je sicer potrebno, da se lahko duh aktivira, hkrati pa ji je prav ta zunanost tudi odveŕen, hromeŕ in raztresenost prinaŕajoŕ dejavnik, ki se ga je potrebno kar najhitreje otresti. Za pristaŕe te drŕe nekaj ŕtejejo le **duhovne vsebine**, ne pa hedonistiŕna naslada. Na ustroj likovnega dela gledajo zviŕška, analitiŕno poglobljanje vanj pa je zanje nekaj odloŕno preprofanega. A lahko si mislimo kje in kako neobvezno bi konŕal naŕ duh, ŕe se ne bi potrudil prebiti skozi (ob)likovni ustroj dela -niŕ ni zastoj na tem svetu!-, ŕe se ne bi nasitil uŕinkov likovne ŕutnosti in bi ga ne okreplila vaja spoznavanja likovnih izrazil in v njih utemeljenega miŕljenja. S kako klavarno moŕjo in "brezkrvnim srcem" bi se predstavila likovna notranost, ki bi jo prezgodaj iztrgali iz naroŕja, v katerega je poloŕena (prirejeno po Chardin, 1975: 87-89).

3. *FUNKCIONALNA SOODVISNOST POVRŕINSKE IN GLOBINSKE STRUKTURE V LIKOVNI UMETNOSTI*

Ko s treznim razmislekom in komparacijo potegnemo ŕrto pod obema nasprotujoŕima si oblikama likovnega prakticanja, se nam povsem naravno in neizpodbitno nalaga sklep, pravzaprav spoznanje, ki ga lahko formuliram v obliki naslednjega priporoŕila: *ne skuŕajmo uiti iz objema likovne materije in njenih uŕinkov prej, preden je napoŕil ŕas, prav kot se ji tudi ne dajmo preveŕ zapeljati, ŕe hoŕemo zares doseŕi to, kar najveŕ lahko nudi*. Temelj tega priporoŕila sta dve ugotovitvi, ki nas nagovarjata k novemu, ŕe odloŕilnejŕemu sklepu. Prva od njiju nam pove, da je likovna zunanost sama po sebi sicer potreben in navduŕujoŕ, ne pa -kreativno gledano- ŕe tudi zadosten faktor likovne uŕinkovitosti. Druga pa nam samo izrecno izpostavlja najbrŕ ne preveŕ teŕko opazno dejstvo, da ni nikakrŕne likovne notranosti (= vsebine), ki bi lahko obstajala brez likovne zunanosti oziroma mimo nje. ŕe si obe ugotovitvi predstavimo kot premisi, sledi iz njih tale sklep: **likovna zunanost** (= ŕutni uŕinki likovne materije = VIDEZ = vidna podoba likovnega dela = POVRŕINSKA STRUKTURA LIKOVNE FORME) **in likovna notranost** (= pojmovno-semantiŕni aspekt likovnih del oz. njihova GLOBINSKA STRUKTURA) **druga brez druge ne**

moreta obstajati. Ali drugače: likovna zunanost in notranost oz. površinska in globinska struktura likovnih del sta povezani entiteti (*Entités couplées*).

Ta povezanost obeh pogledov -ali bolje- obeh polov naše dejavnosti pa ne pomeni samo tega, da ima likovna notranost, ta srčika, ki ji že vnaprej priznavamo izredno pomembnost, v likovni zunanosti zgolj neko -sicer nujno, a brezbrizno- materialno podlago, svojega **nosilca**, kot radi pravimo, marveč še veliko več. Pomeni namreč, da sta likovna zunanost in notranost povezani tako, da se v svojih učinkih medsebojno navdušujeta in podpirata, vtem ko se vzajemno določata. Njuno razmerje -kot bom poskušal pokazati- ni razmerje spremljave, marveč **razmerje funkcionalne so(od)visnosti**, ki njuni parcialni učinkovitosti tako poveže, da planeta kvišku v enem samem mogočnem in glavnem povednem zublju. - To pa že pred sleherno podrobnejšo razlago tudi pove, da **integracijsko polje** likovne zunanosti in notranosti ni zgolj neko obrobno ali celo umišljeno mesto, marveč področje, kjer se likovnost pravzaprav šele dogaja.

Poskušajmo si torej predstaviti to privilegirano področje, ki obljublja speti in povezati dve plati, ki sta doslej s svojimi različnimi čari prinašali razkol in zmedo v naše likovno prakticiranje. Poglejmo, kje se lahko -v redu, ki bo skladno zajemal iz likovne materije in iz duha- medsebojno ujameta -ne da bi katera od njiju žrtvovala trohico svoje specifičnosti- likovna zunanost in notranost.

Z izkustvenega gledišča je vsakomur več kot jasno, da likovno delo kot učinek "stoji in pade" s čutnim učinkom fizične materije, ki ga konstituira. Prav tako, če ne še bolj, jasno pa je z druge strani tudi to, da se likovni učinek ne meri po intenziteti čutnega apela, ki je vanj vložen. Glede na moč zunanosti je torej likovna vsebina oz. notranost, hkrati odvisna in neodvisna, kar je že samo po sebi dovolj, da nam misel o neki premosorazmerni povezanosti obeh plati pojava postane nevzdržna. Med zunanjim in notranjim območjem likovnosti obstaja neka **neizpodbitna energetska soodvisnost**. O tem skoraj ni treba razpravljati. Vendar pa bo to soodvisnost treba zajeti in osvetliti v mnogo bolj kompleksni simboliki, kot je preprosti paralelizem čutnosti in duha, **figurativnosti** (iz lat. *ingere* = oblikovati, *figura* = oblika) in **pojmovnosti**.

Ko sem zgoraj zapisal, da je likovna zunanost neizogibni *nosilec* likovne notranosti, sem s tem postavil temelje tudi tej dovolj razumljivi izpeljavi: **pomembnost zunanosti se meri po stopnji notranosti, 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 stopnja notranosti, ki jo neka likovna zunanost evocira, oziroma katera je tista posebna funkcija, ki izkustveno ureja prehajanje zunanosti v notranost, v ustvarjalni fazi oblikovalnega procesa pa tudi prehajanje ustvarjalčeve duhovne notranosti v likovno formalizirano zunanost**.

Praktično gledano mora biti že na prvi pogled jasno, da neki določeni likovni zunanosti (=čutni podobi) ne moremo in ne smemo *prispisati* katerekoli notranosti, čeprav si tudi v tem pogledu pogosto jemljemo dokaj veliko "svobode". Še posebej, če likovnim zunanostim njihove notranosti v resnici *prispisujemo* ali celo *predpisujemo*, se pravi, če jim jih do-dajamo, ne da bi pri tem uspeli položiti resničen most med obema obličjema oz. bregovoma naše likovne eksistence, ne da bi se dokopali do tiste intimne zakonitosti, ki bi uredila njuno prepletanje in so-delovanje.

Kako bi skladno in predvsem praktično povezali med seboj oba pola - likovno zunanost in notranost? Pred tem vprašanjem si v likovnem prakticanju -pa naj se še tako zdi drugače- pogosto še vedno zatiskamo oči. Bodisi iz udobja bodisi iz neke ekspresivne in hermenevtične prenapetosti oz. samovolje, ali pa preprosto iz nekega votlega strahu pred določeno strogostjo in preverljivostjo, ki bi jo, kot čutimo, ta povezava povlekla za sabo... Vendar: ali se v tem pogledu sploh imamo kam izmakniti, ne da bi pohabili logiko sistema, katerega jedro je tako jasno izražena konvergenca, sodelovanje in soodvisnost faktorjev, ne pa mimobežnost in brezbriznost? Če dobro premislimo, nam ne preostane drugega, kot da poskušamo na čisto eksperimentalnem planu razbrati v kakšne dinamične odnose se na katerikoli stopnji likovne ustvarjalnosti ujemata obe hemisferi likovne prizadevnosti in, še zlasti, kako in kje se med seboj družita in si krepiata učinke.

Poglejmo si ta spektakel in to sceno.

Po vsem izrečenem lahko zapišem, da v **likovnem delu zunanost, ali bolje, njegova čutno-nazorna in prostorsko-materialna plat ni pomembna sama zase, marveč je pomembna le v toliko, v kolikor so se v njej hkrati realizirale tudi likovnikove namere, predstave, pojmovanja, skratka ideje** - v kolikor so ji te ideje *vdihnile dušo*, kot pravimo, oz. jo *animirale*, kar pomeni isto, z neko posebno *iz-rabo*. V likovnem oblikovalnem procesu se čutne in fizične komponente likovne materije 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 notranosti 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 čutnih danostih prostora in z njihovo pomočjo, so torej tem danostim na nek način **VTISNJENI** (eingeprägt). Predstavljajo notranjo povezavo njihovih del(č)nih čutnih učinkov, povezavo, ki jim šele določa pravi pomen in omogoča likovni smisel. Likovnikova duhovna notranost torej ustvarja vsebinsko notranost likovnih del na ta način, **da čutne danosti ORGANIZIRA** -nalašč poudarjam!- **v neko sklenjeno polje medsebojnih odvisnosti, odnosov in celote**. Te odvisnosti, odnosi in celota so sicer res uresničeni v čutnih sferah likovne materije, vendar niso več *čutne kvalitete*, marveč **duhovne**, ker jih je sprožila za-misel. Predstavljajo tisto, kar opisujem, z danes morda ne najbolj privlačnim, vsekakor pa pomenljivim izrazom - notranost, likovna notranost. In ta se -kot sem pravkar pokazal- **javlja kot konica neke organizirane likovne celote, kot posledica in soudeleženi faktor neke osnovne SUPER-ORGANIZACIJE materije**, če lahko tako rečem, **kot PRESEŽNA VREDNOST**, ki jo je v čutnem apelu likovne materije prižgala človekova kreativna organizatorična sposobnost (primerjaj Chardin, 1965: 91-92).

Likovna zunanost in notranost se torej rokujeta in v okrepljenem učinku prežemata na področju ORGANIZACIJE likovne materije, ali, kar pomeni isto, **na področju STRUKTURE**, ki je njun skupni imenovalec.

Ali lahko še dvomimo, da je prav v tem neposrednem in dražljivem strukturalnem objemu obeh temeljnih polov naše dejavnosti treba videti -in to ne samo deklarativno, marveč praktično- tisti pojav, ki nam bo tako do kraja zastrl obzorje, da se bodo ob njem utišale vse ostale tančine, v katere skušamo s tolikšno marljivostjo sicer zajeti pojav likovnosti, in se bo celotno prizorišče preprosto prepustilo njegovi prevladujoči tonaliteti?

Kaj se torej zgodi, če gledamo na likovno umetnost pod tem zornim kotom?

Če pogledamo s tega posebnega in hkrati naravno argumentiranega stališča, ki so nam ga priskrbeli pozorni eksperimentalni razgledi nad dogajanjem, moramo reči, da se likovna notranjost kot funkcija likovne zunanosti spreminja in izraža s pomočjo posebne ureditve čutnih učinkov likovne materije (prirejeno po Chardin, 1965: 62-63), s pomočjo strukturne in sistemske organizacije likovne zunanosti.

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 pred-stavljati kakršnokoli likovno notranjost izven ali neodvisno od strukturnih odnosov, ki jih bodisi izkazuje bodisi sproža likovna zunanost, 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 notranjost vezana na določeno variacijo ureditve likovne materije oz. likovne zunanosti, potem smo lahko v vsakem primeru tudi prepričani, da bo likovna vsebina oz. notranjost toliko bolj popolna, kolikor bogatejši, bolj presenetljivo in celovito organiziran bo ustroj in ustroj prostorskih odnosov likovne zunanosti, ki jo spremlja.¹

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

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 (F1) in žarišče formalne organizacije (F2), ki se enosmiselno gibljeta v medsebojni povezavi (prirejeno po Chardin, 1965: 57) in se na objektiviran in preverljiv način srečujeta v STRUKTURI likovne forme.

Ta kratka priložnostna osvetlitev problematike seveda nima namena do kraja zakoličiti -in še celo ne razrešiti- problema odnosov med likovno zunanostjo in notranjostjo. Njen namen je samo pokazati, da 1. tak problem kot problem sploh obstaja in 2. da nam je prav v njegovi luči ponujen dostop do največje likovne intimnosti - do likovnosti na delu.

Torej: natančneje raziskati poteze in gonila integracijskega prostora, na katerem se srečujeta in poživljata fizična in duhovna plat likovnosti in na katerem je šele zares tudi mogoče utrgati neokrnjeni sad likovnosti. - Mislim, da smo s tem pritisnili prst na najbolj vitalno, dobesedno osrednjo točko naše problematike, saj se nam z nje likovnost ne prikazuje več samo parcialno, marveč le kot neizprosno neokrnjen pojav, tj. strukturalno.

1 - Da bi se izognil nesporazumom, moram povedati, da se "presenetljivo organiziran ustroj likovne zunanosti" ne nanaša vedno le na kompleksnost odnosov med sestavnimi deli likovne forme. Čisto mogoče je namreč, da se organiziranost likovne zunanosti izkazuje v kompleksnosti odnosov, ki jih neka likovno formulirana oblika vzpostavi z gledalcem in z okoljem. Primer za to je npr. skulptura "Die" (Kocka, 1962), ameriškega kiparja Tonyja SMITHA. Gre za velik železni kubus s stranico 183 cm. Njegova oblika je kot "gestalt" nekaj povsem preprostega, vsem razumljivega in nepresenetljivega. Ni pa tako tudi z njegovimi prostorskimi relacijami. Velikost tega, katerega stranica je rahlo zvečana višina normalno raslega človeškega telesa, namreč v odnosu do gledalca povzroča celo vrsto vznemirljivih relacij in zelo kompleksno strukturo doživljanja prostora.

4. HERMENEVTIČNE KONSEKVENCE OPISANIH RAZMERIC

Kakšne posledice pa ima opisano videnje dogajanj v likovni praksi za likovno hermenevtiko in za na njej utemeljeno po-doživljanje likovnih del? Ali bolje - skozi katera vrata je mogoče praktično vstopiti v integracijsko polje **likovne strukture**, na katerem se v okrepljenem učinku srečujeta in navdušujeta likovna zunanost in notranost?

Pripisati likovnemu delu nek pomen, dati mu nek smisel, dejansko predpostavlja to delo na nek način razložiti, ga pojasniti oziroma raztolmačiti. Zelo naravno in nazorno prihaja to do izraza pri laičnih gledalcih, ki sleherno kompleksnejšo likovno formo pospremijo z znamenitim vprašanjem "Kaj to predstavlja?" in pričakujejo dodatne razlage, ki bi jim olajšale pot v pomensko polje dela. Ker jim manjka sposobnost likovnega gledanja in njemu ustreznega mišljenja ter jim je zategadelj obrazložitev likovne dražljajske situacije dostopna le na nivoju običajnih zaznav in z njimi tesno povezanega čustvenega doživetja, pričakujejo pomoči od zunaj, saj spontano čutijo, da je obrazložitev, ki so je sposobni, nezadostna, da bi se v njenem okrilju zaznane in doživljene vsebine lahko povezale in strnile v **smiselno likovno informacijo**. In sicer zato ne, ker naravni procesi zaznavanja in čustvenega doživljanja niso specifično zadolženi za pridobivanje likovnih informacij, pa tudi zato, ker likovna informacija ni nujno **zaobsežena** v preprosti zaznavi in čustvenemu odzivu, čeprav na njima nujno bazira.

Ta enostavni in dovolj pogosti primer nam torej kaže, da tisto, kar smiselno imenujemo **likovna informacija oz. likovna vsebina, NI DIREKTNO IZLOČENA KVALITETA**, tj. ni neposredno dana v dražljajskem vzorcu oz. v njegovi zaznavi, **marveč je posredovana z neko nujno aktivnostjo**, kar je v skladu z znano *Heglovo* mislijo, ki pravi, da je pot (do) resnice ovinek (*Der Weg der Wahrheit ist Umweg*). Pri čemer je seveda nepotrebno misliti, da ta posredovanost in ovinek veljata in sta nujna zgolj za laične gledalce. Nasprotno. Pri njih je potreba po nekakšni **meta-obdelavi** zaznanih in doživljenih podatkov le bolj jasno izražena, ker je eksteriorizirana in akutna, medtem ko je pri konzumentih, ki so sposobni likovne pozornosti in obvladajo likovno mišljenje, ta težnja in sposobnost interiorizirana do te mere, da je preprosto integralni del tega, kar imenujemo likovno doživljanje in pojmovanje.

Dokopati se do vsebine nekega likovnega dela potem-takem pomeni, prebiti okope preprostih vizualnih zaznav, v katerih je vse, kar ni neposredno važno za poustvaritev slike predložene situacije, potisnjeno v ozadje, in hkrati prebiti okope elementarno vzpodbujenih čustev, ki se sprožajo glede na zelo fragmentarno in površno oceno situacije in imajo največkrat za posledico neargumentirano ter nestalno privlačnost ali odbojnost (vseč mi je; ni mi vseč). V preprosti zaznavi in v direktnem čustvenem odzivu, ki likovno delo poustvarita oziroma obrazložita na nivoju vsakdanjega doživetja, tj. na nivoju senzo-motornosti, kot bi rekel *Jean Piaget*, je likovno delo nekako latentno, imobilizirano, **prezrto** ravno v tem, v čemer je njegovo jedro, namreč v **njegovi likovnosti**. Njegov pomen, njegova likovna vsebina nam je torej toliko dostopnejša, kolikor bolj se znamo izviti iz objema vizualne vsakdanjosti, ki vidi in doživlja predmete in pojave tako, kot so vizualno dani, ne da bi se obremenjevala z vprašanji, **zakaj so takšni, kako so lahko takšni in o čem nam kot takšni govorijo**. Če torej hočem prodreti do resnično likovne vsebine nekega likovnega dela, je nujno razgibati in prevrednotiti zaznave in doživetja, ki jih je to delo kot dražljajska situacija neposredno sprožilo v nas. Proces prevrednotenja vsakdanjih zaznav

in doživljajev pa je, kot sem omenil že zgoraj, povezan z določeno aktivnostjo, tj. z obrazložljivo teh zaznav in doživljajev, v "nadrejenem sestavu motivov", kot se izražajo psihologi. Gre za preusmeritev pozornosti na STRUKTURO zaznav in doživljajev, ki jih sproža neko likovno delo kot dražljajska situacija. V resnici je to povezano z izgradnjo nekega **shematičnega semantičnega modela**, na katerem se lahko razgrevajo človekova čustva, misli in doživljanja in katerega funkcionalno podstat bi s psihologom *Ulrikom Neisserjem* lahko imenovali "**analiza v sintezi**". Sinteza je pri tem v konstrukciji modela iz čutnih in spominskih komponent, v katerih je naloženo poznavanje likovnega načina mišljenja ter ustrezna likovna pozornost, analiza pa v stalni primerjavi, v **stalnem preverjanju korespondentnosti modela z dražljajsko predlogo**.

Proces prevrednotenja in likovne obrazložitve zaznav vizualne vsakdanjosti, ki jih dražljajski habitus likovnega dela neposredno izziva v nas, imenujem na tem mestu **HERMENEVTIČNI IMPULZ** in vidim v njem tisto **temeljno sposobnost likovnega mišljenja, ki zmore z likovnega stališča kaotične običajne zaznave in doživetja obrazložiti glede na njihove likovne potence, ustroj, smisel in naravo, s čimer jih likovno okvalificira, osmisli in napravi za likovne uporabne vrednosti**.

Etimološko beseda **hermenevtika** izhaja iz grške sintagme "*hermeneutiké téhne*" (ερμηνευτική τέχνη), ki pomeni veččino tolmačenja, razlaganja. V naši zahodno-evropski kulturi se beseda že dolgo uporablja za označevanje posebne metode klasične filologije, metode tolmačenja, razlaganja (starih) tekstov (literarnih del in dokumentov) in za označevanje posebne teološke discipline, ki se ukvarja z ugotavljanjem smisla biblijskih tekstov. Ko to isto besedo uporabljam v zvezi z likovno umetnostjo, izkoriščam njen izvorni pomen, da bi s tem izpostavil posebno in nujno interpretativno, razlagalno zmogljivost in funkcijo likovnega mišljenja v odnosu do zaznav in doživljajev vsakdanjosti, funkcijo, ki tako v ustvarjalnem kot v poustvarjalnem smislu šele lahko privede do neke resnično likovne vsebine, do na resnično likovni način **izraženega** in **dojetega** pojmovanja sveta.

Gledano s tega stališča, je torej več kot jasno, da je hermenevtični impulz nujna sestavina likovnega podoživljanja, katerega temeljna naloga je ravno doživljajska in miselna pretransformacija vsakdanjega doživljanja v likovno doživljanje, se pravi, dvig psihološke dimenzije vizualnega zaznavanja na duhovno ravnino simboličnega (= jezikovnega) zaznavanja. Pretvorbo vidnega in tipnega prostora v duhovni prostor, ki se je dogodila s produkcijo likovnega dela, likovna poustvarjalna hermenevtika reflektirano obudi in jo s tem aktivira kot doživljajsko in pomensko vrednoto. Kam pa se mora usmeriti hermenevtična pozornost, da bi obudila v življenje ključni akt pretvorbe vidnega in tipnega prostora v duhovni likovni prostor, in kakšnih orodij se mora pri tem poslužiti?

Francoski filozof *Jean-Paul Sartre* na nekem mestu trdi, da je sleherna praksa, torej tudi likovna, "**prehod od objektivnega k objektivnemu skozi ponotranjenje oziroma interiorizacijo**". V tem smislu je likovna praksa po eni strani prehod od objektivnosti likovnikovega doživljanja in pojmovanja sveta k objektivnosti likovne forme, v kateri se to doživljanje in pojmovanje na likovni način kaže, po drugi strani pa prehod od objektivnosti formalnih relacij likovne forme k objektivnosti likovnega doživetja. Prehod obakrat omogoča neka interiorizirajoča komponenta. Skušajmo se vprašati, katera.

Na kratko bi lahko rekli, da je temeljna intenca likovnega oblikovanja v tem, da čutne danosti prostora naravnava k vedno novim oblikam (so)bivanja in (so)učinkovanja, s čimer

objektivira človekovo kreativno napetost do okolja, zadovoljuje njegove kompleksne generične potrebe na likovni način in bogati svet naravnih oblik z umetn(išk)imi, ki jih oblikuje po človekovi meri. V svojem najglobljem jedru je torej likovnost **intencionalna dejavnost**. Na zunaj se to kaže v tem, da se nam na vseh svojih stopnjah razvidno razodeva, kot **namerna** in zato na svoj način **organizirana** oziroma **kibernetizirana** akcija. Ker pa je, kot trdijo filozofi in psihologi (npr. Alfred North Whitehead, 1961: 1o2, Jean Piaget 1961) osnova sleherne namerne in organizirane akcije **ORGANIZIRANO MIŠLJENJE**, to istočasno pomeni, da v likovni oblikovalni stvarnosti deluje **organizirano likovno mišljenje**. Doživeti dražljajsko situacijo nekega likovnega dela torej ne pomeni, doživeti zgolj njegove čutne podobe, marveč **dešifrirati, do-živeti, do-misliti MIŠLJENJE, ki se je v njeni strukturi utelesilo**. Res je sicer, da se pogosto zdi, kot da likovniki pri svojem delu sploh ne razmišljajo, ampak da jim likovna forma kar sama nastaja pod njihovimi rokami, neposredno v materialu. In tudi to je res, da nas umetniška forma ponavadi sprva ne nagovarja kot miselna, marveč kot čutno nazorna stvarnost, vendar je to le posledica nujno neposrednega in tesnega spoja umskega in fizičnega dela v umetniškem oblikovanju. Zgoraj sem zapisal, da mora biti sleherna likovna vsebina izražena s čutnimi danostmi sveta, s pomočjo čutnih občutkov, s panoramo čutnih možnosti, ki jih dopuščajo vid, tip, občutek za lastno telo... in njihove kombinacije. Ti občutki so nam neposredno dani, se pravi, da jih ni mogoče izvesti iz drugih doživljajev. Kakšen je npr. neki barvni madež, pišeta psihologa *Legewie* in *Ehlers* (1978: 98), ne morem drugemu človeku nikoli opisati, lahko mu ga le demonstriram tako, da mu ga neposredno pokažem. To pa pomeni, da lahko likovnik v pogojih svoje umetniške prakse definira svoj odnos do sveta in do življenja, torej svojo vsebino na umetniški način le tako, da se mu ta vsebina neposredno steka v čutni vtis, tj. v členjena sosedstva oblik, barv, svetlosti itn. V likovnem oblikovalnem procesu je torej neposredno vidna in opazna le tehnična plat razmeščanja materialnih nosilcev čutnih občutkov, torej sam akt slikanja in kiparjenja, ne pa tudi ustvarjalna aktivnost, ki to razmeščanje formalno in operacionalno načrtuje in **vodi** ter se odvija na duhovnem, konceptualnem nivoju, na nivoju pojmov, ki se skrijejo v organizacijo likovne materije, torej v samo barvno in kiparsko snov in v tehnična opravila z njo. **V likovni formi se torej na zunaj kaže le njena čutna podoba, ki je proizvod običajne aktivnosti naših čutil, medtem ko se STRUKTURIRANOST te podobe skriva, ker je ne morejo razložiti čuti, marveč le misel, ki jo je povzročila.**

Ko pa že toliko poudarjam vlogo **konceptualnosti**, čeprav specifične, in **misli** v likovnem oblikovanju, moram zavoljo morebitnih nesporazumov seveda povedati, da s tem še zdaleč ne mislim, da je mišljenje **edini(!)** faktor oz. komponenta v likovni ustvarjalnosti. Nasprotno. V likovnem oblikovanju -kot tudi v vsaki zares produktivni praksi- sodeluje CELOTNA človekova psiha z vsemi individualnimi posebnostmi in z vso generično podporo, da o njenih bazičnih funkcijah, kot so čutnost, čustva, razum, intuicija, imaginacija, refleksija... sploh ne govorim. Psiha ustvarjalca kot celota uravnava njegovo obnašanje. V njej se na podzavestni in zavestni ravnini povezujejo izkušnje in se med seboj dopolnjujejo v izkustva, pojmovanja, ki se jih človek miselno zave, čeprav se ne zave tudi vseh povezav, ki so se vzpostavile na podzavestni ravnini. Le-te se namreč vključijo v to ali ono obliko miselnega izkustva, se v njej skrijejo in zastrejo svoje potencialne afektivne in čustvene vsebine, kar pa ne pomeni, da se izgubijo. Tako se v procesu zaznavanja in mišljenja, piše *Milan Butina* (1984: 334-335), različni impulzi iz zunanjega in notranjega sveta zgostijo v zavestna izkustva, katerih bistvena odlika je, da jih s **produktivnim**

mišljenjem lahko izrazimo v **JEZIKOVNIH ZNAKIH**, ki s strukturo svoje oblike kažejo na usmerjenost misli in na način re-organizacije v njih zajete stvarnosti. Produktivno, sistematično mišljenje pri tem sicer ni edini faktor likovne produkcije, je pa **edini faktor, ki je v produkciji sodelujoče komponente sposoben kanalizirati v produktivne postopke, ki so temelj materialnega pre-oblikovanja stvarnosti**. V likovnih produktih kot preoblikovanih materialnih stvarnostih je torej nujno vpisano sistematično likovno mišljenje, brez katerega likovnih produktivnih postopkov, torej likovne produkcije in produktov, sploh ne bi bilo. - Ko torej pravim, da se življenjski potencial ustvarjalca s sistematičnim mišljenjem pretaka v strukturo likovnih form in postaja del njihove vsebine, to nikakor ne pomeni kakega zožujočega estetskega racionalizma. Pomeni le, da je likovno mišljenje s svojo specifično pojmovnostjo tisti faktor, ki v procesu likovne kreacije omogoča neposredno realizacijo likovne forme, po drugi strani pa v likovnem po-ustvarjanju omogoči, da likovna forma onstran njene čutne podobe, čeprav z njeno pomočjo, obudi v sebi vse, iz česar je bila rojena.

Če likovni ustvarjalni proces pazljivo razčlenimo, odkrijemo v njem **posebnost procesa zamišljanja**, ki kibernetizira urejanje in povezovanje čutnih vtisov oz. njihovih materialnih nosilcev v nove aranžmaje, in **svojskost procesa formuliranja**. Vedno pa je najprej zamisel, četudi ji še tako tesno sledi formulacija. To nenazadnje dokazuje tudi dejstvo, da so prvi poskusi formulacije še nejasni in nezreli, da so šele prva objektivacija misli, ki omogoči, da se zamisel artikulira v skladu z njenimi duhovnimi zahtevami in hkrati v skladu z možnostmi likovnega medija. V likovnem oblikovanju je torej mogoče delovati samo tako, da se s pomočjo misli psihične vsebine potrjujejo v čutni materiji, kajti izrazna vsebina in medij likovnosti sta povezana na tak način, da vsebina artikulira izrazno materijo, izrazna materija pa s svojimi možnostmi členitve artikulira vsebino, pri čemer morata v tem vzajemnem artikuliranju obe spoštovati zakonitosti druga druge.

Za čutnostjo likovnih proizvodov torej nujno koreninita strukturi te čutnosti ustrezno likovno MIŠLJENJE in POJMOVNOST, ki pa v sebi seveda zadržujeta ves snop psihičnih vsebin, ki jih je artikulirala, poleg tega, da nam istočasno omogoča tudi dostop do njih samih, torej njihovo re-animacijo.

Zaključek te dolge vrste razmislekov bi torej bil tale: za čutnostjo, tj. za figurativnostjo likovnih form in v njej sami korenini specifična pojmovnost, ki je pravo jedro oz. ključ do avtentične vsebine likovnih del. V tem smislu je prvenstvena naloga teorije likovne umetnosti in likovne hermenevtike, ki nam jo nalagajo pravkar izpeljani razgledi nad dogajanjem, v tem, da se kar najbolj posvetita proučevanju posebnega tipa mišljena, ki se skriva za stvarnostjo likovnih produktov in nam obenem omogočita tudi njegovo operacionalno obvladovanje, ki nas edino lahko popelje do polne kompleksnosti avtentične likovne vsebine.

Umetniška praksa je v svojem teku preoblikovanja naravnih čutnih danosti sveta v kulturne forme vsa prepojena s specifično pojmovnostjo, ki določa, kibernetizira in karakterizira akt tega preoblikujočega dela.

To pa pomeni še nekaj. - "V neki praksi," piše *L. Althusser* (1971:145), "določujoči moment (ali element) ni prvotna materija oblikovanja niti proizvod, temveč praksa v najožjem smislu: moment samega pre-oblikujočega dela, ki v specifični strukturi zaposluje ljudi, orodja in tehnologijo uporabe orodja..." Odločilni moment likovne produkcije torej v skladu s tem niso niti čutne danosti sveta, s katerimi gradi likovnik podobe svojih form, niti te podobe same. To, kar je za likovno produkcijo resnično pomembno in odločilno, je

NAČIN, na katerega je bila neka vsebina čutno-nazorno artikulirana. Skratka: **odločilna je pot, po kateri ji je umetnik priskrbel OBLIKO in jo s tem na poseben način predstavil**. Pot do oblike je namreč -če parafraziram znamenito **Heglovo** misel iz uvoda v Fenomenologijo duha- pomemben del same vsebine oblike. Ali s Heglom še drugače: vsebina je globoka edino toliko, kolikor je oblika široka (po Žižek, 1985: 126-131).

Dejstvo, iz katerega izhajam, je torej: srž likovne produkcije je v NAČINU produkcije, v poti do likovno artikulirane čutnosti. Tu pa nastopi tezava, ki je v tem, da se likovne forme konzumentu praviloma prikazujejo kot **ŽE NAREJENE**, torej tako, da zakrijejo ravno tisto, v čemer je njihova srž, to je **NAČIN PRODUKCIJE**. Konzument tako težko opazi, da pri njih tisto najpomembnejše ni to, kar prikazujejo, marveč način, na katerega to delajo, način, na katerega so bile proizvedene, in sicer zato, ker se prav v tej "poti do oblike" razkrije **OZNAČEVALNA STRUKTURA**, ki je jedro njihove vsebině. Označevalna struktura je jedro umetniške vsebine, jedro, ki ga, kot piše *S. Žižek* (1980: 171), neučakanost neposredne in pasivne, ikonografsko in figurativno fundirane interpretacije lahko potlači in prikrije, tako da mu lahko pridemo na sled zgolj, če izhajamo iz tistega, kar se na površini izkazuje kot nekaj drugotnega, vnanjega itn. Zapostavljanje in profaniranje označevalne strukture na račun t.i. "globlje vsebine", ki ga pogosto prakticira naša likovna kritika, je torej hudo dvorezen meč. Na to s stališča literarne hermenevtike odlično opozarja ameriški lingvist *E. D. Hirsch* v svoji knjigi s pomenljivim naslovom "**Validity in Interpretation**" (1983: uvod).

5. ZAKLJUČEK

Če torej potegnem črto pod to dolgo obravnavo, potem moram reči, da je jedro likovne prakse njena **OZNAČEVALNA STRUKTURA**, ki jo je proizvedlo likovno mišljenje in se v njej utelesilo. To pa spet pomeni, da se lahko teorija likovne umetnosti in likovna hermenevtika prebijeta do srži likovne oblikovalne stvarnosti le tako, da se s sistematičnim proučevanjem likovnega mišljenja **usposobita za prodor v formalno strukturo likovnih del in preko nje v likovne označevalne strategije, ki tvorijo dejansko (likovno) vsebino likovnih del**. Celo več. Z uvajanjem v načine in strategije likovnega mišljenja in z uvajanjem v formalno analizo likovnih del lahko teorija likovne umetnosti in likovna hermenevtika ne le tolmačita in razlagata likovna dela, marveč v ljudeh tudi izgrajujeta pojmovna in formalna orodja, ki bodo tem ljudem **brez posrednika** omogočala vstop v vsako na likovni način izraženo doživljanje in pojmovanje sveta. In kaj bi lahko še lepšega in polnejšega pričakovali od teorije?

VIRI:

- ARNHEIM, Rudolf (1979), *Entropie und Kunst. Ein Versuch über Unordnung und Ordnung*, Köln, Du Mont Buchverlag.
- BATESON, Gregory (1982), *Geist und Natur. Eine notwendige Einheit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BORGEST, Claus, (1979), *Das Kunsturteil. Wiederaufnahme eines Verfahrens*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- BRITTSCH, Gustaf, (1952), *Theorie der bildenden Kunst*, Ratingen, Aloys Henn Verlag.
- BUTINA, Milan, (1984), *Slikarsko mišljenje. Od vizualnega k likovnemu*, Ljubljana, Cankarjeva založba.
- BUTINA, Milan, (1985), *Likovna teorija kao unutrašnja okosnica teorije likovnog odgoja*, revija *Umjetnost i dijete* št. 2-3.
- BUTINA, Milan, (1988), *O odnosu (likovna) umetnost - estetika, prispevek na simpoziju Estetika na Slovenskem*, Ljubljana, maj 1988; objavljeno v reviji *Sodobnost*, št.12, Ljubljana 1988, str. 1190-1199.
- CHARDIN, Pierre Teilhard de, (1965), *Le Phénomène humain*, Paris, Éditions du Seuil.
- CHARDIN, Pierre Teilhard de, (1975), *Božje okolje*, Celje, Mohorjeva družba.
- CHARDIN, Pierre Teilhard de, (1976), *Le Coeur de la Matière*, Paris, Éditions du Seuil.
- CHARON, Jean E., (1977), *L'Esprit - Cet inconnu*, Paris Albin Michel.
- CHAUCHARD, Paul, (1966), *Le Langage et la Pensée*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CHOMSKY, Noam, (1973), *Über Erkenntnis und Freiheit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- COCULA, Bernard, PEYROUTET, Claude, (1986), *Sémantique de l'Image. Pour une approche méthodique des messages visuels*, Paris, Librairie Délgrave.
- DE BONO, Edward, (1975), *Der Denkprozess. Was unser Gehirn leistet und was er leisten kann*, Reibek, Rowohlt.
- HIRSCH, E. D. (1971), *Validity in Interpretation*, New Haven and London, Yale University Press.
- HULSEBOSCH, Jan, (1986), *Grenzzeit der Welt. Wendezeit der westlichen Kultur*, *Prispevek na 25. Internationale Chemie Fasertagung*, Dunaj/Avstrija.
- KEMP, Wolfgang (Edit.), (1985), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln, Du Mont.
- LEGEWIE, H.- EHLERS, W., (1978), *Knaur's moderne Psychologie*, München-Zürich, Droemer Knaur.
- LEROI-GOURHAN, Andre, (1984), *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt am Main Suhrkamp.
- RADER, Melvin, 1979, *A Modern Book of Esthetics*, New York, Holt, Reinhardt and Winston.
- SIMOVIĆ, Slobodan, 1989, *Hegel i hermenevtika*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada (Biblioteka Anthropos 31).
- WHITEHEAD, Alfred North, 1961, *The Aims of Education*, New York, The New American Library of World Literature.
- ŽIŽEK, Slavoj, 1980, *Hegel in označevalec*, Ljubljana, DDU Univerzum.