

Likovno mišljenje in likovna pojmovnost

JOŽEF MUHOVIČ

POVZETEK

Govoriti ob umetnosti odprto o mišljenju, in s tem o logiki in pojmi, ni prav nič popularno početje. Umetnostim pač že skoraj po definiciji bolj pristojata toplota in hedonizem čutnosti ter vžigajoči plamen čustev, kot pa domnevni hlad razuma in misli. Vendar če se strinjamo, da likovna umetnost kot umetnost ni zgolj preprosto rokodelstvo, tehnična virtuoznost ali neprečiščena ilustrativnost, pač pa kompleksna refleksija in videnje sveta, upredmeteno na likovni način, potem moramo hkrati priznati, da mora biti praktično likovno delovanje nujno duhovno vzpodbujeno. Likovno oblikovanje je kot umetnost v svojem polnem teku bistveno povezano s formuliranjem relevantnih in uporabnih vsebin, ki naj bodo predmet likovne obdelave, in hkrati s projektiranjem nekonvencionalnih oblikotvornih strategij, ki naj tem vsebinam utrejo pot v objektivne prostorske odnose likovne forme. Za kaj takega pa ne zadostujejo več zgolj fizična likovna orodja, praktična rutina neposrednega delovanja in tehnične spretnosti (*scientia activa et operativa*), pač pa so potrebne tudi posebne duhovne aktivnosti (*scientia contemplativa*), ki neposrednemu prakticiranju in tehničnim spretnostim določajo cilje in smeri delovanja. Te aktivnosti, so s stališča likovnega oblikovanja duhovna orodja, ki skupaj s fizičnimi omogočajo transformacijo za-mišljene vsebine v likovno formo.

Avtor v razpravi pokaže in dokaže, da je izvir in operacionalna matrica teh duhovnih orodij specifično likovno mišljenje in da je to mišljenje *spiritus movens* likovne produkcije. In to toliko bolj, kolikor globlje v dimenzije umetnosti je ta produkcija sposobna seči.

Mišljenje sicer ni faktor, ki bi ga ob likovni umetnosti pogosto omenjali, to pa še ne pomeni, da je v likovni umetniški produkciji nepomembno. Nasprotno. Avtor pokaže, da je v pogojih likovne artikulacije naravnost ključen dejavnik, katerega bistvena odlika je v tem, da je vse v umetnosti sodelujoče komponente sposoben kanalizirati v produktivne postopke, brez katerih bi umetniške produkcije in produktov kljub najbolj vžigajočim čustvom in doživetjem sploh ne bilo.

ABSTRACT

COGNITIVE PROCESSES AND CONCEPTUALITY IN FINE ARTS

To talk openly about cognitive processes, i.e., about logic and concepts, in the context of art is not a very popular preoccupation. By definition, the arts are much more conducive to the hedonistic sensualness and emotional conflagrations than to the

supposed frostiness of the rational mind and its cognitive activities. However, if we agree that the fine arts as a form of arts are not mere craftsmanship, virtuosity of technique, or unrefined illustrativeness, but rather, a complex reflection and vision of the universe reified and in an artistically visual manner, then we must also admit that the practice of art must necessarily be motivated by the human mind. Fine arts production as a full-fledged genre of art essentially involves the formulation of relevant and applicable contents as the subjects of artistic treatment, and at the same time the design of unconventional, form-generating strategies, which are intended to lead these contents into objective spatial relations of artistic form. The physical tools of art, the routine practice of art and technical skills alone no longer suffice (*scientia activa et operativa*). What is needed is the special spiritual activity (*scientia contemplativa*) which determines the objective and direction of this direct artistic practice of technical skill. These activities are, from the viewpoint of artistic activity, the spiritual tools, which, in concert with physical tools, enable the transformation of the mental (conceptualized) content into an artistic form.

In his discussion, the author demonstrates and proves that the source and the operational matrix of these spiritual tools are a specific artistic cognitive process and that this cognition is the *spiritus movens* of artistic production, and the deeper into the dimensions of art this production is capable of reaching, the more valid the above statement is.

Cognition, however, is not a factor which is often mentioned when addressing fine art, which does not mean that it is superfluous to the production of fine arts. On the contrary, the author demonstrates that it is a key factor of artistic articulation, whose prime feature lies in its capability of channeling all components involved in art into productive processes, without which there would be no artistic production of works of art, despite the most passionate human emotions and experiences.

1. UVODNA OPAZKA

Govoriti ob umetnosti odprto o mišljenju, in s tem o logiki in pojmi, ni prav nič popularno početje. Umetnostim pač že skoraj po definiciji, da o prepričanjih ne govorim, bolj pristojata toplota in hedonizem čutnosti ter vžigajoči plamen čustev, kot pa domnevni hlad razuma in misli. V resnici to pomeni, da sta čutnost in čustvovanje doživljajska procesa, ki sta ob umetniških delih najhitreje nagovorjena, tako da se celotno prizorišče neredko obarva le z njuno prevladujočo tonaliteto. Vendar: ali je v tem tudi že vse?

Čutnost. 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 čutnosti je torej likovna povednost ali vsebina, hkrati odvisna in neodvisna. Samo po sebi se torej postavlja vprašanje, v čem je razlog, da velik čutni apel (npr. velika čistost oz. intenziteta barv, izraziti kontrasti ipd.) ni avtomatično tudi garant likovne kvalitete? - Da bi mislil, je treba najprej jesti in da bi realiziral neko likovno delo, je treba uporabljati čutne učinke fizične materije. A za en in isti košček kruha - kakšen snop najrazličnejših misli; in z eno in isto barvo - kakšna

paleta najrazličnejših oblikovnih možnosti. Kot se iz črk abecede lahko izcimi nesmisel ali pa se rodi lepa pesem, tako so čutne kvalitete, ki jih uporablja likovni umetnik pri svojem delu, sicer potreben, a povsem brezbržen dejavnik v zgradbi likovne forme, ki so ji material in hrana (primerjaj Chardin, 1965: 60- 62). Nujno je torej reči, da je čutnost sicer *conditio sine qua non* likovne produkcije, da pa njen učinek v pogojih likovne prakse ni odvisen samo od nje same. Čutnost je psihofiziološka sila, se pravi naravna sila, kot sta to npr. sila vetra ali sila vodnega padca. In kot je silo vetra in silo vodnega padca, da bi se entropično ne izčrpavali le v svojem naravnem teku, ampak služili še kakemu drugemu namenu, potrebno kanalizirati in usmeriti, je to isto v likovni produkciji potrebno storiti tudi s čutnimi danostmi prostora, s katerimi gradi likovnik svoje forme. Kot naravna sila je čutnost predpostavka, ne pa dosežek in poplačan zaključek likovne ustvarjalnosti in po-ustvarjalnosti. Na to pogosto ne mislimo.

Čustva. O čustvih v umetnosti ponavadi govorimo in jih obravnavamo le z afektivne plati, se pravi, glede na ugodje oz. neugodje in strasti, ki jih v nas vzbujajo umetniška izrazna sredstva in forme. Na tem mestu jih bom poizkušal gledati drugače in proučiti njihov naravni dinamizem ter operativni domet v (likovni) umetniški produkciji. - Kot ena osnovnih modalitet psihičnega doživljanja so čustva pomemben del našega življenja. Predstavljajo zelo intenziven, celovit in praviloma impulziven psihofiziološki vidik reakcij na situacije v okolju. Ker so zelo tesno povezana s čutno-nazornimi vsebinami in ker so kot reakcije tako hitra in burna, pa se pogosto zgodi, da se čustva sprožijo že po zelo elementarni oceni dražljajske oz. doživljajske situacije, ki se ponuja. Ta hitra ocena situacije in celovita psihofiziološka reakcija nanjo daje čustvom velik doživljajski pomen in težo, hkrati pa ima pogosto za posledico tudi hitro bledenje notranje napetosti in nestalnost čustev, ko globlja analiza razmer ovrže prvotno oceno situacije. Prav s tega stališča čustva sama po sebi tudi niso zadosten faktor za doživetje in, še posebej ne, za oceno kvalitete umetniških form, pa naj se še tako zdi drugače. Na kratko lahko rečem, da je močna stran čustev celovit psihofiziološki angažma, s katerim obdarjajo umetniško produkcijo in ji dajejo intimno barvo ugodja ali neugodja, dopadenja ali odbojnosti, njihova šibka stran pa je hitra in zato neredko površna ocena situacije, glede na katero se sprožijo, kar v umetniški produkciji povzroča bodisi nekritična preценjevanja bodisi minimalizirajoča podcenjevanja pojavov in situacij, s katerimi imamo opravka. Da bi torej čustvom v umetniški produkciji ohranili njihovo dobro in kompenzirali njihovo šibko stran, je z moje strani ni druge poti, kot da z neko globljo in kompleksnejšo analizo izboljšamo oceno situacije, ki ji čustva sledijo in jo intimno oživljajo.

S tega stališča je torej jasno, da tako čutnost kot čustva niso niti edini niti (samo)zadosten faktor likovne ustvarjalnosti in po-ustvarjalnosti, kot se je to utegnilo zdeti na začetku. Čutnost zahteva nekaj, kar jo bo ustvarjalno kanaliziralo in prekvasil, čustva pa potrebujejo instanco, ki jim bo dala zeleno luč za njihov celoviti in blagodejni razliv.

Katera pa je tista sila, ki v likovni umetniški produkciji prekvša in kreativno kanalizira uporabljano čutnost oz. njene materialne nosilce, in katera je tista instanca, ki naj nadzoruje doživljajski promet med stvarnostjo in psiho?

Da bi lahko odgovoril na to vprašanje, bo dovolj, da na kratko orišem sile, ob katerih se hrani likovna ustvarjalnost, in temeljne okoliščine, ki ji omogočajo uspeh.

2. SPIRITUS MOVENS

Francoski filozof Jean-Paul Sartre je nekoč navidez tavitološko zapisal, da je sleherna praksa, torej tudi likovna, prehod od objektivnega k objektivnemu skozi ponotranjenje oziroma interiorizacijo (*interiorisation*). S stališča te hipoteze, bi torej likovna praksa zaobsegala vse vrste dogajanj, ki omogočajo prehod od objektivnosti (O_1) likovnikovega doživljanja in pojmovanja sveta, k objektivnosti (O_2) likovnega produkta, v strukturi katerega se to doživljanje in pojmovanje na likovni način kaže. Pri tem je seveda vsakomur takoj jasno, da ta prehod ni mogoč brez neke realne aktivnosti in brez pomoči določenih fizičnih orodij in posebnih tehnično-tehnoloških znanj in spretnosti, ki omogočajo prostorsko urejanje in pre-oblikovanje likovne materije. Še več. Ta že na zunaj opazna dejavnost razmeščanja, preurejanja in preoblikovanja likovnih materialov in prostora je za mnoge kratkoma tudi že vsa likovna praksa.

A poglejmo natančneje.

Če se strinjamo, da likovna umetnost kot umetnost ni zgolj preprosto rokodelstvo, tehnična virtuoznost ali neprečiščena ilustrativnost, pač pa *kompleksna refleksija in videnje sveta, upredmeteno na likovni način* (Butina, 1984: 343), potem moramo hkrati priznati, da mora biti praktično likovno delovanje na nek razviden in usoden način duhovno vzpodbujeno, da mu mora biti nadstavljeno neko izrazito nerutinsko načelo akcije, neka globlja usmeritev, ki ga -ne da bi mu obenem odvzela trohico njegove konkretnosti in neposrednosti- naravnava k ciljem, ki daleč presegajo njegov običajni, vsakodnevni domet. Dovolj je pri tem pomisliti na veliko razliko med navadnim barvanjem in slikanjem, ki sicer temelji na prvem in ga predpostavlja, je pa, kvalitativno, vendarle neprimerljivo z njim. Skratka: v okviru likovne umetnosti je praktično likovno delovanje nujno in neogibno zraščeno z določenim *ponotranjenjem ali interiorizacijo*, ki ima en sam cilj - osmišljanje vsebin, ki naj bodo likovno izražene, in osmišljanje poti, po katerih naj te vsebine dosežejo status materializirane in učinkovite likovne stvarnosti.

Naj razložim. Likovno oblikovanje je kot umetnost v svojem polnem teku bistveno povezano s formuliranjem relevantnih in uporabnih vsebin, ki naj bodo predmet likovne obdelave, in hkrati s projektiranjem nekonvencionalnih oblikotvornih strategij, ki naj tem vsebinam utrejo pot v objektivne prostorske odnose likovne forme. Za kaj takega pa ne zadostujejo več zgolj fizična likovna orodja, praktična rutina neposrednega delovanja in tehnične spretnosti (*scientia activa et operativa*), pač pa so potrebne tudi posebne duhovne aktivnosti (*scientia contemplativa*), ki neposrednemu prakticiranju in tehničnim spretnostim določajo cilje in smeri delovanja. Te aktivnosti so s stališča likovnega oblikovanja duhovna orodja, ki skupaj s fizičnimi omogočajo transformacijo *za-mišljene* vsebine v likovno formo.

Če torej 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 praktičnega formuliranja. Vedno pa je najprej za-misel, četudi ji še tako tesno sledi formulacija. To nenazadnje dokazuje dejstvo, da so prvi poizkusi formulacije še nejasni in nezreli, da so šele prva objektivacija vsebine, 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 posebnih duhovnih orodij, rekel bom celo, s pomočjo specifičnega mišljenja 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.

Vendar, ali je ob tem prav izpostaviti ravno mišljenje?

Splošno znano in pogosto poudarjano dejstvo je, da v umetniški produkciji, in to prav kolikor bolj je umetniška, sodeluje celotna človekova psiha z vsemi individualnimi posebnostmi in z vso generično podporo, da o njenih bazičnih funkcijah, kot so čutnost, čustva, mišljenje, intuicija, imaginacija, refleksija..., sploh ne govorim. Psiha ustvarjalca kot celota uravnava njegovo obnašanje. V tem smislu je mišljenje samo ena od komponent v umetniški produkciji in to niti ne ena tistih, ki jih v zvezi z njo pogosto omenjajo. Vendar pa mišljenje v tej kreativni psihološki celovitosti opravlja neko posebno pomembno in celo ključno funkcijo. Je namreč edini faktor, ki je v produkciji sodelujoče komponente sposoben prevesti oz. kanalizirati v produktivne postopke, brez katerih bi produkcije in s tem produktov kratkomalo ne bilo. Kaj to pomeni? "V likovni produkciji sodeluje celotna človekova psiha!", naj ponovim še enkrat. V njej se, na podzavestni in zavestni ravni povezujejo raznovrstne izkušnje in se med seboj dopolnjujejo v izkustva, pojmovanja in nazore, ki se jih ustvarjalec *miselno zave*, čeprav se ne zave tudi vseh povezav, ki so se vzpostavile na podzavestni ravni. 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 procesih zaznavanja in mišljenja različni impulzi iz zunanjega in notranjega sveta *zgodijo v zavestna izkustva*, katerih bistvena odlika oz. funkcija je v tem, da jih s produktivnim mišljenjem lahko izrazimo v produktivnih postopkih in njihovih rezultatih (Butina, 1984: 334-335). Posebna oblika teh rezultatov, na kateri temeljijo vse umetniške prakse, pa so (jezikovni) znaki, ki s strukturo svoje oblike kažejo na usmerjenost misli in na način (re)organizacije v njih zajete stvarnosti. Ti znaki oz. simboli delujejo kot *umetne stimulacije*, ki lahko s svojo čutno-nazorno obliko in organizacijo znova sprožajo v njih zgoščene izkušnje in vsebine, ki niso samo miselne, racionalne in celo zavestne ne. In v tem je jedro vse likovne povednosti in vsebine.

Lahko torej rečem, da je likovno mišljenje faktor, ki čutnim, čustvenim, imaginacijskim, intuitivnim idr. duhovnim vsebinam oz. doživetjem kratkomalo daje likovno učinkovito obliko. Njegova funkcija ni prvenstveno v tem, da bi dajalo ton likovnim vsebinam, je pa nepogrešljivo povsod tam, ko gre za likovno artikulacijo teh vsebin. V tem smislu se je tudi odveč bati, da bi bil žar likovnih vsebin in doživljajev usodno oviran, ko jih z likovnim mišljenjem postavimo med formalne horizonte.

Od tu dalje bi gotovo zgolj potvarjali dejstva, če bi ne priznali, da je -in mora biti- likovna produkcija za svoj normalni potek, pa naj se še tako zdi drugače, nujno podstavljena s specifičnim mišljenjem in da je to mišljenje nič več in nič manj kot *spiritus movens* likovne artikulacije. Še več. Rečem lahko, da je prav likovno mišljenje tista *sila*, ki jo je koncem prvega paragrafa zahtevala čutnost, da bi jo prekrasila in pognala k novim, produktivnim horizontom, in tudi tista *instanca*, ki so jo pričakovala čustva, da bi jim priskrbelo teren, na katerem bi lahko upravičeno v vsem sijaju zagorela.

Likovno mišljenje po eni strani načrtuje in nadzoruje preoblikovanje čutnih danosti prostora, kot so barve, svetlostne vrednosti, texture itn., v novo, humano in kulturno možnost eksistence teh danosti in prostora. Dovaja jih v medsebojne zveze oz. odnose,

v katerih jih običajno ne srečujemo, in jih izkorišča za namene, ki daleč presegajo njihov vsakodnevni pomen. V tem smislu animira, prečiščuje in armira likovno čutnost.

Po drugi strani pa likovno mišljenje kultivira in na njej ustrezen način artikulira tudi likovno emocionalnost, ki bi brez učinkovite oblikovne podlage sicer ostala zaprta v eni sami doživljajoči psihi, zlasti bi pa ne imela tiste jasnosti, nazornosti in prečiščenosti, s katerimi nas nagovarja z likovnih form. Čisto mogoče se je torej strinjati z Milanom Butino, ki pravi, da sta v likovni ustvarjalnosti emocionalno doživetje sveta in racionalno spoznanje sveta, kreativno gledano, enakovredni in dopolnjujoči se kategoriji. Emocionalno doživetje stvarnosti je mogoče preoblikovati v umetniško likovno formo samo s skrajno racionalnim pristopom v analizi emocionalnega doživetja in v analizi izraznih možnosti, ki jih omogočajo likovna izrazna sredstva. Sam proces formuliranja in oblikovanja je v likovni umetnosti konceptualno, tj. miselno vodeni proces (prim. Butina 1985: 140).

Celo še več. Likovno mišljenje tudi osmišlja, je bilo poudarjeno zgoraj. Osmišlja vsebine, ki naj bodo likovno formulirane, zlasti pa poti, po katerih naj se to zgodi. Sicer se nam pogosto zdi, da je *reflektiranemu spoznanju* dopuščena le ta naloga, da nam v spekulativno radost osvetljuje dogodke in pojave okrog nas. V najboljšem primeru vidimo v njem priročno sredstvo za bolj ali manj učinkovito discipliniranje včerajšnjega in predvčerajšnjega. Vendar pa danes, ko smo s pomočjo filozofije in psihoanalize, ki sta našemu poštenju po vsedomišljenosti (*tout penser*) dali še poseben smisel in veljavo, nikakor ne moremo mimo spoznanja, pravzaprav slutnje, da tiči v nezavedanju neke vrste podrejenost ali ontološko zlo in da se svet dopolnjuje le toliko, kolikor se jasno izraža skozi osmišljeno zaznavo (primerjaj Chardin, 1965: 276-278). Mar ni na vseh področjih človekovega delovanja, do čisto vsakdanjih opravil, preskok iz rutine v ustvarjalnost neogibno povezan prav s posebno obliko *osmišljanja oz. refleksije*, se pravi, s posebej usmerjeno pozornostjo, s posebnim, drzno nekonvencionalnim ozaveščanjem navidez povsem znanega in neproblematičnega. Koliko milijonov rok in oči je vsak dan srečevalo in uporabljalo sedež in balanco navadnega kolesa, dokler ni teh uporabnih vsakdanjih danosti nekdo pogledal na nov, nevsakdanji način, jima posvetil pozornost, ju prebudil v nov smisel in iz njiju izvil učinkovit enkratni poetični situaciji. Pogosto hodimo mimo stvari in pojavov *ne da bi se zavedali* potenc in možnosti, ki jih v sebi skrivajo. Reflektirano mišljenje, ki s svežo pozornostjo razširja prostor, znotraj katerega razmišljamo o sebi in o svetu z vsaj enim novim principom, ki presega naš privajeni in okoreli odnos do sebe in sveta, pa lahko te potence prikličemo na dan in jih aktiviramo na nov in presenetljiv način. Če gledamo s tega stališča, potem miselna refleksija vsebin, ciljev in poti, ki jo omogoča likovno mišljenje, ni več le neko hladno intelektualistično inženirstvo, marveč pravo in polnokrvno ustvarjanje. *Qui habet aures audiendi, audiat!*

Kanaliziranje duhovnih vsebin v produktivne postopke, ki so temelj produkcije (operacionalnost), osmišljanje izraznih možnosti, po katerih doživetje in emocija lahko zadobita status učinkovite likovne forme (refleksija), anticipacija stvari, ki lahko pridejo (projektivnost) - kdo bi v teh treh produktivnih cvetovih, ki jih likovno mišljenje družno zanaša v likovno produkcijo, ne prepoznal dejavnega jedra, okrog katerega se v likovni praksi pravzaprav vse šele dogaja.

Poglejmo kako?

3. VIZUALNO ZAZNAVANJE IN MIŠLJENJE

V osnovi in od zunaj gledano ne pričanja likovna produkcija s prav nič posebnimi stvarmi. Njen material, če lahko tako rečem, so čisto običajne čutne danosti prostora in pogosto tudi čisto običajne snovi. Posebnost likovne produkcije pa je v tem, da te običajne čutne danosti, kot so barve, svetlosti, teksture, položaji... in snovi, izkorišča, kot je bilo že rečeno, na neobičajen način in jih dovaja v medsebojne odnose in odvisnosti, ki jih sicer v prostoru ne srečujemo. Zakaj pa lahko to počne? Preprost odgovor bi bil, da zato, ker je likovni ustvarjalec sposoben razdreti tj. analizirati naravni kontekst vizualne in prostorske realnosti. To razdiranje oz. analiza, ki je v temelju refleksivno početje, mu namreč omogoči dve bistveni stvari. Najprej to, da mu v procesu analize posamični aspekti vidnega sveta in prostora jasno razkrijejo svoje posebnosti, ki so sicer vtopljene v celovitosti doživljanja, s tem pa tudi nove uporabne možnosti. In nato še spoznanje, da mu z analizo izluščenih aspektov oz. elementov realnosti v likovni praksi ni vedno nujno združevati na enak način, na kakršnega so bili ti elementi povezani v naravi, pač pa da lahko svobodno odkriva še nove možnosti in si s tem širi svoje razglede in prostor delovanja.

Kako pa poteka človekova povezava z vizualno in prostorsko realnostjo, ki je izhodišče in *conditio sine qua non* ne samo likovne ustvarjalnosti, pač pa v veliki meri človeškega življenja nasploh?

Če skušam človekovo povezavo z vizualnim in prostorskim okoljem opisati na zelo enostaven in splošno znan način, potem lahko rečem, da je njen najbolj opazni rezultat zaznava predmetov in pojavov v njej. Vidim hišo, drevo, človeka, pokrajino... In to se mi zdi nekaj samoumevnega, nekaj, na kar običajno sploh ne mislim, ker je preprosto tu, samo po sebi dano. Kako pa se moj "jaz" oz. moji možgani lahko dokopljejo do te samoumevne danosti, brez katere si življenja že kar ne znam predstavljati? In še posebej: kaj se tako posebnega skriva v njej, da sem tako zelo navezan nanjo?

Na začetku vsega občutenja, pravi biolog Hoimar von Ditfurth (1976: 108), stojijo dražljaji, ki jih oblikujejo določene lastnosti sveta. Ti dražljaji so energije, ki jih sprejemajo čutila in njihove modalitete oz. intenzitete posredujejo možganskim centrom, kjer se čutni podatki o stanju okolja na poseben, računalniški obdelavi podatkov podoben način obdelajo in povežejo v smiselno predstavo zaznanega. Naši možgani, piše kemik in biolog Carsten Bresch (1979: 171-172), nenehno analizirajo čutne podatke okolja in iz njih destilirajo značilne lastnosti sveta in to sortirajo. Informacija o zunanjem svetu se pri tem zreducira na tisto, kar je zares pomembno. Čutni organi delujejo kot filtri, ki iz obilja zunanjega dogajanja izberejo zelo malo in to spravijo v možgane. Možganom pošiljajo vzorce dražljajev, ki zunanji svet opisujejo zelo poenostavljeno. Predelava dražljajev pa se ne omejuje samo na dražljaje iz zunanjega sveta, marveč upošteva tudi druge, v možganih že shranjene informacije, saj je možganska skorja z možnostjo spomina premagala oviro časa in povezala sedanost s preteklostjo in celo prihodnostjo. Njena temeljna lastnost je namreč v tem, da lahko v njej nastajajo področja, ki jih je mogoče urediti v vzorce povezane živčne aktivnosti. Ta področja živčne mreže so do določene mere plastična in jih je mogoče urediti "v formo" - jih, skratka, informirati (Bresch, 1979: 178).

Na čem pa temelji možnost teh možganskih vzorcev in povezav? Odgovor na to vprašanje še ni v celoti znan, vendar večina psihofiziologov meni, da poteka odločilni proces v *sinapsah*, tj. v povezavah med posameznimi nevroni. Menijo, da sinapse, ki so

velikokrat vzdružene, pridobijo vedno večjo sposobnost prenašanja živčnih signalov. Tako nastanejo izhrojene poti v živčni mreži možganov, ki tvorijo posebne dražljajske vzorce. Tak dražljajski vzorec nevronov je odlikava zunanjega sveta. Seveda pa ta "slika" -npr. hiše, drevesa itn. - ni tej stvari prav nič podobna. Živčni vzorec nima podobe hiše ali drevesa, ampak je posebna povezava nevronov, ki nastane zaradi vedno istega vzorca, ki ga razodeva struktura hiš in dreves v okolju (Bresch, 1979: 181-182). V vsakdanjem življenju vedno doživljamo podobne prizore, pravi Bresch (1979: 209-210). Dojenček doživlja npr. svojo mater, vedno znova vidi njen obraz, sliši njen glas, občuti toploto njene kože itn. Vse to vodi k spremljanju oz. razstavljanju (analizi) prizorov, ki se pogosto pojavljajo. Ta analiza je sicer vedno obložena z motnjami, ker so zaznave od primera do primera nekoliko drugačne, vendar pa se določene sestavine analiziranega vzorca stalno ponavljajo. Te stalno ponavljajoče se, *invariantne* sestavine so tisto bistveno za določen predmet oz. vrsto predmetov. Možgani si sčasoma vtisnejo to bistveno kombinacijo sestavin. Nastane vzorec, ki je vtirjena in trdno povezana mreža živčne dejavnosti. Kadarkoli se vzdruži en del mreže, je nagovorjena vsa mreža.

Ta poenostavljeni opis nam pove, da zaznavanje predmetov in pojavov nikakor ni le pasivno sprejemanje dražljajev, pač pa kongenitalno tudi abstrahiranje in selekcija bistvenega. Ali, kot pravi Rudolf Arnheim (1972: 37): zaznavanje oblik vsebuje začetke oblikovanja pojmov, saj so njegov rezultat, kot je bilo pravkar pokazano, zaznavne posplošitve, ali z drugo besedo zaznavne kategorije. V tem smislu se (vizualno) zaznavanje naravno pretaka v mišljenje, če to hočemo ali ne, in ustvarja most med stvarnostjo in abstraktnim mišljenjem. Pravzaprav so ta most prav te zaznavne kategorije same, ki jih Arnheim imenuje tudi nazorne pojme (*Anschauungsbegriffe*).

Kaj pa je nazorni pojem?

Če slišim ali pomislim na besedo "drevo", pravi Milan Butina (1984: 303), se mi v zavest dvigne miselna podoba, ki vsebuje posplošeno vizualno strukturo vseh dreves, ki sem jih kdaj videl. To ni vizualna predstava, kajti predstava je vedno pred našimi notranjimi očmi lebdeča podoba nekega posamičnega predmeta ali pojava. Predstava bi nastala, če bi slišal besedno zvezo drevo-pred-domačo-hišo. Beseda kot jezikovni znak priključuje predstave, če je usmerjena na nek določen predmet misli, sicer pa priključuje tisto, kar imenujemo nazorni pojem, se pravi neko splošno vizualno strukturo, ki jo vsebujejo vsi nam že znani predmeti ali pojavi iste vrste. V našem primeru torej beseda "drevo" priključuje v spomin invariantni strukturni vzorec, ki se izraža v *strukturnem modelu* drevo = deblo + veje + listi. Strukturni modeli oz. nazorni pojmi so torej posplošitev tistega, kar je skupno odnosom med deli in celoto določenega razreda pojavov (npr. obrazom, stolom, drevesom, kockam itn.).

V tem smislu so nazorni pojmi po eni strani tesno povezani z določenimi lastnostmi čutnih zaznav, po drugi strani pa so iz njih abstrahirani tako, da ohranjajo njihovo čutno (npr. vizualno) strukturo. Nazorni pojem je torej uklešččen med čutno-nazornostjo vidne in tipne stvarnosti in med miselno abstraktnostjo pojmovnosti. Ta osrednji položaj mu omogoča, da po eni strani čutno nazornost dviga na miselni (konceptualni) nivo, po drugi strani pa ustvarja pogoje za sestop čisto abstraktnih misli v čutno-nazorno obliko.

Zadržimo se najprej pri poti navzgor.

S pomočjo nazornih vizualnih pojmov se torej vizualni kontekst realnosti pretaka v miselne strukture, ki jih lahko razumemo in ki nam služijo bodisi za orientacijo v stvarnosti bodisi za (mentalno) manipulacijo z njo. Pri tem pa se to pretakanje vizualnega konteksta realnosti v miselni svet dogaja po dveh poteh, ali natančneje, s pos-

redovanjem dveh vrst nazornih pojmov, ki ju je teoretično prvi konceptualiziral slovenski likovni teoretik Milan Butina (1984: 302-316) in ju poimenoval kot podobotvorne in oblikotvorne nazorne pojme (slika 1).



Slika 1

Podobotvorni nazorni pojmi. V vizualnem zaznavanju in doživljanju nam stvari in pojavi stopijo naproti najprej s svojo čutno podobo oz. s svojim videzom. Torej je logično, da se naši možgani, v katere se stekajo čutni podatki, najprej ukvarjajo z njima. Rezultat tega ukvarjanja, ki je, kot sem povedal že zgoraj, usmerjeno k abstrahiranju in ekstrakciji bistvenega, je strukturni model podobe oz. videza nekega razreda predmetov ali pojavov (npr. obrazov, dreves, hiš itn.). Tak strukturni model, ki je nastal kot posplošitev strukturnih relacij videza, imenuje Butina (1984: 308) podobotvorni nazorni pojem. Podobotvorni nazorni pojem je torej posplošena vizualna struktura, ki jo vsebujejo podobe oz. videzi vseh nam že znanih predmetov ali pojavov iste vrste. Tako lahko govorimo o podobotvornem nazornem pojmu tipa "obraz" (strukturni model "obraz", ki vsebuje bistvene prostorske odnose obrisne in notranje vizualne strukture vseh obrazov), "drevo", "hiša", "miza", skratka, o podobotvornih nazornih pojmi vseh prostorskih predmetov in pojavov, ki jih v verbalnem jeziku označuje samostalnik. V čem pa je njihova funkcija?

Ker so podobotvorni nazorni pojmi dejansko invariante zaznavnih situacij, po eni strani bistveno olajšujejo njihovo zaznavanje in razumevanje, saj je, kot piše Rudolf Arnhem (1972: 37), neki predmet mogoče zaznati le, če lahko njegovo zaznavno podobo priredimo neki organizirani obliki.¹ Hkrati pa, ker imajo status abstrahiranih miselnih modelov, po drugi strani prav tako služijo kot osnove za konkretizacijo teh modelov oz. podob. A o tem kasneje.

Oblikotvorni nazorni pojmi. Z analizo videza vidne stvarnosti, ki jo prinašajo podobotvorni pojmi, pa se -še posebej tedaj, ko ti pojmi služijo kot modeli za (likovno)

1 "... Die Wahrnehmung passt ihrem Rohmaterial Schablonen von relativ einfacher Form an, und diese nenne ich Anschauungsbegriffe oder Wahrnehmungskategorien. (...) Worauf es hier ankommt, ist, dass ein Gegenstand nur insofern wahrgenommen wird, als sein Wahrnehmungsbild einer organisierten Form einpassbar ist." (Rudolf Arnhem: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff, Köln 1972, Verlag M. du Mont Schauberg)

realizacijo podob postopoma krči pot ne le do strukture videzov vidne stvarnosti, pač pa tudi do strukture vidne stvarnosti same na sebi, tj. do elementov in modalitet vidnega. Človek postopoma opaža in spoznava, da predmetov in pojavov ne veže med seboj samo *podobnost* zgradbe njihovih videzov, marveč tudi dejstvo, da jih konstituirajo iste vizualne in taktilne prvine, kot so: oblike, barve, linije, texture, volumni ipd. Avtomobil in svinčnik, s katerim pišem, nimata kot predmeta in po videzu nič skupnega, kljub temu pa lahko imata neko medsebojno povezavo, če sta na primer oba enake rdeče barve. Tukaj pa nimamo opraviti več z vsebinsko analogijo (primerjanje po podobnosti), marveč s formalnim ekvivalentom. Ko se tega zave, postane človek sposoben razstaviti celoviti kontekst vizualne realnosti na njegove konstitutivne prvine oz. sestavine in jih opazovati in proučevati ločeno od podob in videzov, iz katerih jih je izločil. Zavest o teh konstitutivnih elementih oz. modalitetah prostorske realnosti imenuje Butina (1984: 308-309) obliko-tvorne nazorne pojme in jih razume kot strukturalne kategorije. Možno je torej govoriti o oblikotvornih nazornih pojmih *barve* (vsi možni barvni toni in odtenki, utemeljeni na eni strani v čutnem izkustvu s stvarmi in predmeti, na drugi strani pa posplošeni in sistematizirani v barvnih skupinah, ki jih je mogoče poimenovati z besedami, v delitvi na tople in hladne barve ipd.), *svetlosti*, *točke*, *linije*, *položaja*, *smeri* itn. Poimenovanje teh nazornih pojmov jasno kaže, za kaj pri njih gre. Pove nam, da so oblikotvorni nazorni pojmi po eni strani zavest o tem, kar dejansko konstituira vidne oblike, po drugi strani pa istočasno tudi zavest o tem, kar lahko konstituira in artikulira še nove oblike. So skratka oblikotvorni. Oblikotvorni nazorni pojmi se torej bistveno razlikujejo od podobotvornih nazornih pojmov, saj niso usmerjeni k podobam predmetov in pojavov, pač pa k pogojem in okoliščinam, ki zadevajo obliko teh podob. Njihovo področje ni področje podob in videzov (imaginacija), pač pa področje *forme* in *formalnosti*. S pomočjo oblikotvornih nazornih pojmov torej vidna in prostorska stvarnost človekovemu duhu v kategorialni obliki odkrije tudi svojo formalno podstat.

V miselni in pojmovni svet se torej (vidna) prostorska stvarnost stecka po dveh poteh, od katerih ena privede do *strukturnih modelov podob predmetov in pojavov* in po nadaljnjem abstrahiranju do abstraktnih pojmov predmetov in pojavov, druga pa do nazornih *oblikovno-prostorskih kategorij* in prek njih do abstraktnih pojmov forme in formalnosti.

Oglejmo si поблиže še to pojmovno podaljšavo.

4. NAZORNO IN ABSTRAKTNO MIŠLJENJE

Iz doslej povedanega lahko izluščimo dve ugotovitvi, ki nam bosta pomagali naprej.

Najprej večkrat omenjeno spoznanje o tem, da se nazorni pojmi po svojem statusu nahajajo z eno nogo v čisti čutni nazornosti, z drugo pa v čisti pojmovnosti, kar jim omogoča posredniško vlogo med zaznavami in mislimi - in to avtomatično v obeh smereh. Če obstajajo tiri, da se z vlakom prepeljem iz enega kraja v drugi, to avtomatično lahko storim tudi v obratni smeri. Se pravi, da so nazorni pojmi priročna pomagala tako takrat, ko je treba nek čutni vtis dojeti kot smiselno in zato organizirano celoto, kot takrat, ko je treba abstraktni misli poiskati ustrezni čutni ekvivalent.

In nato še spoznanje o tem, da se z nazornimi pojmi nepovratno razprejo perspektive doživljanja iz *nezavednega* in *nerazumljenega* k *osmišljenemu*. Nerazumljeno piše psiholog Lev Vigotski, nikakor ni deloma zavedno in deloma nezavedno. Nerazumljeno

ne pomeni stopnje zavedanja, ampak drugače usmerjeno dejavnost zavesti. Zavezujem voz. To delam zavestno, vendar ne morem povedati, kako sem pravzaprav to napravil. Moja zavestna dejavnost je nerazumljena, ker je moja pozornost usmerjena na samo dejanje vezanja, ne pa tudi na to, kako to delam. Zavest vedno obseže nek del stvarnosti. Predmet moje zavesti je vezanje vozla, voz in tisto, kar se z njim dogaja, ne pa opravlja, ki jih opravljam pri vezanju, ne način, kako to delam. Toda predmet zavesti lahko postane ravno to - potem je to razumevanje. Razumevanje je dejanje zavesti, ki je usmerjeno na samo dejavnost zavesti (Vigotski, 1977: 221). V tem smislu so vizualne zaznave nerazumljene, čeprav se jih zavedamo in jih spontano uporabljamo. Celo več. Vigotski trdi, da so (vizualne) zaznave že po svoji naravi nujno nerazumljene, ker je pozornost, ki jo vsebujejo, vedno usmerjena k predmetu ali pojavu, ki je v njih predstavljen, ne pa k samemu dejanju, s katerim se pridobivajo. Vlogo nazornih pojmov lahko torej v zvezi s pravkar povedanim vidimo v tem, da 1. *zahtevajo* in 2. *omogočajo* preusmeritev pozornosti na posebne aspekte in dimenzije realnosti. Zlasti takrat, ko nazorne pojme uporabljamo, npr. v likovnem oblikovanju, kot modele za preoblikovanje stvarnosti. Ker v likovnem oblikovanju zaznava, ali natančneje oblika, ki jo lahko zaznavamo, ni dano dejstvo, marveč nekaj, kar je treba šele proizvesti, v njej najvažnejše ni to, kar je treba predstaviti, marveč način, na katerega je to mogoče storiti. Predmet zavesti torej ni zgolj predmetna vsebina zaznave (drevo, roža, pokrajina itn.), pač pa *način organizacije* zaznanega in zaznavanja samega. Lahko rečem, da se pod pritiskom materialne (= čutne in prostorske) produkcije, ki jo zahtevajo likovna izrazila, tisti stik s svetom, ki ga označuje grški término *òratón* (vse, kar je mogoče dojeti /zgolj/ z gledanjem), postopoma, a zanesljivo prebija na stopnjo, ki jo označuje drug grški término *noetón* (opažati, videti, spoznati) in ima refleksivno naravo. Razvija se *smiselno zaznavanje oz. osmišljanje* parametrov (smer, proporcionalnost, položaj itn.) zaznavanja. Smiselno zaznavanje, tako zunanje kot notranje, pa po *Vigotskem* v bistvu ni nič drugega kakor *posplošeno* in generalizirano spoznanje.

Ti dve ugotovitvi pa je nekoliko težko vzporediti, saj se zdi, kot da ne govorita o isti stvarnosti. Prva, ki nam nazorne pojme slika kot posrednike med čisto čutno nazornostjo in čisto mislijo, prav nič ne taji, da nazorni pojmi ne pripadajo docela niti zaznavanju niti mišljenju in da zato niso več niti gole zaznave (kvečjemu *meta-zaznave*) niti še ne pravi pojmi (kvečjemu pred-pojmi). Druga ugotovitev pa nam v istem hipu pove, da se z nazornimi pojmi pomenljivo razprejo *dimenzije posploševanja oziroma generalizacije*, ki brez preloma vodijo v abstraktno mišljenje in čisto pojmovnost. Na eni strani torej neka vmesna in pripravljalna stopnja, na drugi potence, ki neizogibno silijo v smeri duha. Kako je mogoče logično uskladiti ta dva videza? In še zlasti: ali je v skladu s povedanim ob (likovni) umetnosti prav govoriti o pravem pojmovnem mišljenju?

Ko sem v prejšnjem razdelku opisoval nastanek, funkcijo in modalitete nazornih pojmov, sem jasno poudaril, da je njihov pojav neogibno povezan s procesi abstrahiranja in selekcije bistvenega. Ti procesi so sicer uporabljeni na čutnem materialu, vendar z redom in strukturalno hierarhijo, ki jo v njem vzpostavljajo, njihovi rezultati niso več čutne, pač pa abstraktne duhovne stvarnosti. Torej si je prav lahko predstavljati, da je 1. stopnja te duhovne predelave čutnega materiala lahko večja ali manjša, in 2. da pojmi, čeprav so po svoji naravi nujno abstraktni, nečutni in zgolj miselni, od čutov niso čisto neodvisni, saj teh abstrahiranih vidikov stvarnosti nimamo od nikoder drugod kot iz resničnega (čutnega) sveta.

Prva pripomba pri tem pomeni, da je stopnja abstraktnosti, ali natančneje, stopnja refleksivnega odmika od konkretne čutne danosti, ki se kaže v stvarnosti nazornih pojmov, lahko bolj ali manj radikalna, kar je implicitno pokazala že razlika med podobotvornimi in oblikotvornimi nazornimi pojmi. Saj se prvi v obdelavi čutnega gradiva zadovoljijo s posplošitvijo oz. razumevanjem aspektov, ki so bolj na površini, tj. zasidrani v njegovem videzu, medtem ko sežejo drugi neprimerno globlje, v formalno strukturo tega videza. Dokaz za to pojmovno stratifikacijo je nenazadnje dejstvo, da so podobotvorni nazorni pojmi običajni rezultat naravne vizualne prakse in so dostopni vsakemu normalno razvitemu individuumu, medtem ko so oblikotvorni nazorni pojmi rezultat posebej usmerjene pozornosti in razumevanja, ki ju omogoča posebna produktivna (likovna) praksa. To pa obenem pomeni, da nazornih pojmov v smeri pravega pojmovnega mišljenja nič ne ovira in lahko, kadar njihova artikulacija stremi k posebno abstraktnim in posplošenim vidikom v njih zajete stvarnosti, neovirano napredujejo k čisto abstraktnim pojmom.

Druga pripomba pa samo jasno izpostavi dejstvo, ki zna ob pojmih marsikoga zbegati. Namreč dejstvo, da pojmovno mišljenje ni prav nič manj pojmovno in abstraktno, čeprav si za svoj predmet izbere čutno stvarnost, in da je po drugi strani pojmovnost s svojimi najglobljimi koreninami naravno vrasla v čutnosti, pa naj se od nje še tako oddalji. To v polnosti velja celo za matematične in filozofske pojme, čeprav jih imamo za najbolj abstraktne med abstraktnimi. Likovna umetnost pa je zavoljo narave svojih izraznih sredstev sploh načrtno ohranjala visoko stopnjo enovitosti mišljenja, čutenja in delovanja.

V tem smislu pa odpadejo tudi vsi pomisleki, da bi bilo v zvezi z likovno umetnostjo napačno govoriti o pravem pojmovnem mišljenju, čeprav likovna umetnost deluje v čutni prostorski stvarnosti in čeprav njene manipulacije z njo v dobršni meri temeljijo na nazornih pojmih.

Tako se torej kažejo stvari, ko jih skušamo gledati od znotraj.

Zgoraj je že bilo povedano, da *podobotvorni nazorni pojmi* tipa "drevo", "obraz" itn. predstavljajo osnovo za oblikovanje abstraktnih pojmov stvari in predmetov, ker omogočajo dovolj posplošene podobe, ki dovoljujejo jasno primerjanje in klasifikacijo stvari in predmetov, s tem pa tudi njihovo nadaljnjo pojmovno generalizacijo. V tem primeru pridemo do abstraktnih pojmov stvari in predmetov, ki jih v verbalnem jeziku označujejo samostalniki.

Po drugi strani pa *oblikotvorni nazorni pojmi*, ki se ukvarjajo z generalizacijo formalnih aspektov vidnega prostorskega sveta, privedejo do abstraktnih pojmov konstitutivnih prvin in lastnosti tega sveta, ki niso predmeti, pač pa pojavi, ki te predmete čutno in prostorsko omogočajo. V tem primeru pridemo do abstraktnih pojmov, kakršni so npr. *svetlo-temno*, *barva točka*, *linija* ipd. - Poglejmo na primer abstraktni pojem linija. Poznano, vendar z našega stališča še vedno nekoliko šokantno dejstvo je, da linije v prostoru narave ni. V prostoru narave obstajajo samo oblike s poudarjeno linearno karakteristiko, samo mesta, kjer se srečujejo različne svetlostne in barvne vrednosti, figure in ozadja, različno prostorsko usmerjene ploskve ipd. Vse te oblike in taka mesta srečanj običajno zarišemo kot linearne tvorbe. V tem smislu je linija abstrakcija že kot nazorni pojem, saj z njo iz vidnega sveta izvlečemo zgolj mesta velikih vizualnih in prostorskih menjav, kar pomeni, da smo zavoljo njene oblikotvorne narave prisiljeni selekcionirati neštete čutne podatke in v tem ogromnem prepletu zaznavnih danosti izločiti bistveno. Vsaka zarisana linija je, čeprav je sicer povsem čutna in konkretna, v

bistvu (pojmovna) abstrakcija. Na to običajno ne mislimo. Obstaja pa seveda možnost, da območje abstrahiranja, ki ga je razprla narava linije, še razširimo, in sicer tako, da ga iz območja konkretne akcije povzdignemo na raven operacionalnosti. V tem primeru ne posplošujemo zgolj neke konkretne zaznavne situacije v njen linearni model, marveč generaliziramo oblikotvorne modalitete in možnosti linearnih tvorb nasploh. Pričenjamo govoriti o aktivnih, pasivnih in medialnih linijah (Paul Klee), o linearnih ritmih, linearni perspektivi itn. Skratka: pridemo do abstraktnega pojma linije kot *likovne izrazne prvine* ali *elementa*, v katerem so konceptualno povzete vse odkrite oblikotvorne možnosti linearnih tvorb. - Vzemimo zdaj še pojem barva in si ga pobliže oglejmo. V vsakdanjem življenju se nam barve kažejo bodisi kot lastnosti stvari bodisi kot snovi, ki jih lahko naneseemo na neko površino in jo s tem obarvamo. Ob teh lastnostih in snoveh smo vsakokrat znova očarani z njihovo čutnostjo in konkretnostjo. Ščasoma pa se vendarle zavemo, da so barvne snovi, ki jih uporabljamo, takšne, da jih karakterizira velika spektralna čistost odbite svetlobe. Zavemo se, da so barve, da bi jih lahko podvrgli svojim lastnim namenom, reducirane na same sebe, da so barvne abstrakcije, saj v naravi prevladujejo predvsem barve, ki imajo predmetne pomene. Barvne snovi, katerih prototip so slikarske barve, so torej kar se le da nevsebinske, abstrahirane iz naravnih okoliščin tako, da predstavljajo čiste barvne vtise in pomene. O tem nam lepo pričajo prizadevanja tehnologov, ki si prizadevajo pridobiti snovi, ki jih v naravi ni na vsakem koraku. Ko torej slikar naloži na svojo paleto takšne čiste barvne snovi, začne delo s čistimi miselnimi abstrakcijami na najvišjem nivoju splošnosti. Samo zato, ker so barve na tako visokem nivoju splošnosti in imajo samo minimalne pomene, lahko izrazijo vse posebne in subjektivne misli, ki si jih je slikarjev duh sposoben zamisliti. V tem smislu nas tudi oblikotvorni nazorni pojem barva brez preloma vodi k abstraktnemu pojmu barve kot likovne izrazne prvine ali elementa, v katerem so *na sistematičen način* povzete oblikotvorne možnosti in zakonitosti barvnih senzacij (Butina 1984: 94-95).

V vidni prostorski resničnosti so barve, svetlostne vrednosti, linije itn. neločljivo povezane z drugimi vizualnimi lastnostmi v zaznavno celoto. V procesu oblikotvorne oz. likovne analize pa lahko te aspekte ločimo od drugih vizualnih vrednosti, jih izoliramo in samostojno pojmujeemo in uporabljamo. Ko pa jih izoliramo, ko jih torej dvignemo iz povezav v stvarnosti, dobijo možnost lastnega življenja in se začnejo obnašati po sebi lastnih zakonitostih, skratka, kot likovna izrazna sredstva.

V tem smislu lahko najprej rečem, da nas nadaljnja konceptualizacija in generalizacija oblikotvornih nazornih pojmov vodi do pojmov temeljnih likovnih izraznih prvin, kot so: oblika, svetlo-temno, barva, točka in linija. Temu pa je treba dodati, da so likovne izrazne prvine, kot je pokazala analiza, kompleksne stvarnosti. Ker so izpeljane iz čutne resničnosti in namenjene produktivnemu vračanju vanjo, se njihovi pomeni nanašajo na vse dele stvarnosti, iz katerih so bile izpeljane. Ker jih nujno nosi nek materialni nosilec, so podrejene zakonitostim materije. Hkrati so kot zaznavne stvarnosti podrejene zakonitostim čutnega zaznavanja in emocionalnega doživljanja. Kot likovni pojmi pa so podrejene tudi zakonitostim mišljenja. Zato združujejo vse tri osnovne nivoje človekove eksistence: materialnega, čutnega in duhovnega. To pa ima dve posledici. Prva je ta, da se nam likovne izrazne prvine dozdevajo nekako enigmatične, ker se nam kažejo bodisi kot snovi bodisi kot čutni občutki bodisi kot emocije ali pojmi, zaradi česar jih težko enoznačno lokaliziramo. Druga pa je v tem, da v posledicah, ki jih povzročajo te prvine, kar preradi pozabimo na njihovo materialno, čutno, čustveno in miselno celovitost.

5. LIKOVNO POJMOVNO MIŠLJENJE V AKCII

Z abstraktnimi pojmi predmetov, v katerih so povzete informacije o dogajanjih v okolju na ta način, da so kombinirane z notranjimi stanji in intervencijami organizma, dobiva človeška psiha tisto povezano in individualno obarvano gradivo, katerega rezultat je notranja miselna podoba sveta. S pojmi likovnih izraznih sredstev pa dobi možnost, da to individualizirano podobo sveta tudi izrazi na produktivni, v našem primeru likovni, način. Kadar spoznava in analizira stvarnost, se človek prebija od materialnosti, prek čutnosti do emocije in misli, kadar pa svoje doživetje in spoznanje izraža s pomočjo likovnih izraznih sredstev, sestopa iz miselnega sveta prek čutnosti v likovno materialnost.

Ta sestop si bomo sedaj ogledali.

Pomagajmo si s konkretnim primerom. Leta 1937 je slikar Pablo Picasso od španske vlade v izgnanstvu dobil naročilo, da za svetovno razstavo v Parizu, naslika veliko stensko sliko² (glej slike 2, 3), na kateri naj upodobi "dramo svoje domovine pod navalom fašistov" (Arnheim 1964: 22). Vsebinska zahteva, ki jo je postavil naročnik, je bila torej izjemno abstraktna. Celotaka, da je imela več zveze z aktualnimi političnimi, zgodovinskimi in sociološkimi okoliščinami, kot pa z likovnimi izraznimi sredstvi, v katerih naj bi bila nazorno realizirana. Vsebovala je čiste pojmovne opredelitve na visokem nivoju splošnosti. Za pogoje likovnega oblikovanja je bilo to precej neprikladno, saj ne morete naslikati niti "drame" niti "domovine" niti "navala fašistov", ker so te pojmovne opredelitve tako posplošene, da je njihova zveza z vizualno oz. prostorsko konkretnostjo kratkoma preveč oslABLJENA in preohlapna. Kako si je pri tem pomagal slikar? Preprosto tako, da je to pojmovno in abstraktno gradivo najprej pripravil za to, da je lahko vstopilo v pogoje likovne produkcije. S pomočjo podobotvornih nazornih pojmov, ki omogočajo, da čisto abstraktna spoznanja po poti imaginacije postanejo dostopna na tisti enkratni poetični način, ki ga razodevajo umetniške *metafore* in *metonimije*, je abstraktno gradivo preoblikoval v vrsto pomenljivih simboličnih figur, kot so npr.: bik kot simbol "brutalnosti in mraka" (Picasso), konj v smrtnem boju, žena, ki nosi luč, mati z mrtvim otrokom, bojevnik, žena, ki pada itn. Prednost teh figur je najprej v tem, da jih je v nasprotju z abstraktno pojmovno vsebino mogoče naslikati, saj so naravnost obrnjene v vidni svet. Obenem pa je pri njih dobrodošlo tudi to, da so po poti asociacij sposobne aktivirati oz. zanihati veliko bogastvo najrazličnejših doživljajskih odtenkov, ki so jih življenjske okoliščine navezale na njihove podobe.

Te simbolne figure, v katerih so se konkretizirala in obenem poetizirala začetna abstraktna vsebinska izhodišča, so metafore, ki povezujejo čisto abstraktne miselne pojme z njihovimi čutnimi ekvivalenti na vsebinski ravni, tj. *na ravni vsebinskih analogij*. Te vsebinske analogije pa potrebujejo še učinkovito prostorsko obliko, da bi lahko likovno delovale. To pa lahko priskrbi oblikotvorni sloj mišljenja, katerega naloga je, da *daje vsebinam obliko*. Oblikotvorni nazorni pojmi, podobno kot oblikotvorni, povezujejo čisto abstraktne miselne pojme z njihovimi čutnimi ekvivalenti, vendar pa tu nimamo opravka z vsebinskimi analogijami, marveč s formalnimi ekvivalenti odnosov. V likovnem oblikovanju so ti odnosi predvsem prostorske narave. Picasso je torej moral

2 Gre za eno najbolj znanih slik tega stoletja, za sliko *Guernica* (tempera na platnu, 351 X 782,5 cm), ki je bila dolga leta v Museum of Modern Art v New Yorku, sedaj pa se nahaja v muzeju Prado v Madridu.



Slika 2

Pablo PICASSO: GUERNICA, 1937, 351 X 782,5 cm, tempera na platnu
(tretja faza dela)



Slika 3

Pablo PICASSO: GUERNICA, 1937, 351 X 782,5 cm, tempera na platnu
(končna verzija)

nazornim podobam, ki so jih nudile simbolične figure, poiskati še ustrezne prostorske oz. formalne ekvivalente. Moral se je odločiti o načinu upodobitve simboličnih figur,³ tj. o izraznih sredstvih, ki naj jih izbere, da bi v teh figurah izpostavljeni vsebini kar najbolj podčrtal njen posebni značaj, in o strategijah, ki mu bodo omogočile vzpostavitev takih formalnih odnosov, v katerih načrtovana vsebina ne bo le podčrtana oz. ilustrirana, marveč artikulirana na način spoznanja o povsem originalni formi bivanja te vsebine.

Da bi torej vsebini ohranil in podčrtal njeno dramatičnost, grozljivost, razbitost in da bi obenem poudaril imanentno nasprotovanje med agresijo in uporom, med smrtjo in življenjem, ki ga implicitno narekuje naročilo, se je Picasso oblikotvorno odrekal vsem pisanim bogatijam barv in izbral zgolj diskretne obarvane sivine, ki se srečujejo v dinamičnih svetlostnih kontrastih. Prav tako in iz istega razloga se je na morfološkem planu zatekel k pretežno ostrim in močno členjenim oblikam (glej sliko 3), ki vrejo pred našimi očmi kot neugnan in nepregleden vrtinec, ki ga šele na globinskostrukturnem kompozicijskem nivoju disciplinira in souskladi diskretna strukturna povezava. Vsebinske analogije torej v teku ustvarjalnega procesa postopoma pridobivajo tudi vedno bolj ustrezne in učinkovite formalne ekvivalente, ki omogočajo ne le nazornejše doživetje vsebine, pač pa tudi novo spoznanje o artikulaciji vsebin.

Abstraktni pojmi, kot so drama, domovina, agresija, vojna, tragičnost, smrt itn. preidejo prek podobotvornega sloja (simbolične figure) v oblikotvorne prvne oblik, svetlosti, tekstur, ritmov itn. V tem premiku določene telesne lastnosti figur s poudarjanjem in deformiranjem (abstrahiranjem in posplošenjem) oblik, barv in njihovih odnosov tvorijo (dobijo) pomen, ki ga sicer v podobah in odnosih teh figur ni. Oblikovno močno razčlenjena, mestoma že kar razpadajoča, pretežno iz ostrih trikotniških oblik zgrajena, dramatično vzpenjajoča se in groteskno transformirana figura konja postane metafora propada, zaostrenega smrtnega boja in poslednjega življenjskega napora, čeprav bi figura konja v drugačnih morfoloških okoliščinah lahko simbolizirala tudi marsikaj drugega, npr. moč, vitalnost, eleganco ipd. Podobno se z likovno artikulacijo pomensko razpirajo tudi druge upodobljene figure in njihovi odnosi v celovit in kompleksen sistem likovnih izjav oz. sodb. V tem smislu oblikotvorni sloj ustvarjalnega mišljenja precizira in daje dokončni pomen vsebini, ki jo podobotvorni sloj v temelju nastavi. Razkrije se kot sloj oblikovne in prostorske gramatike, na katerem orisne likovne prvne (svetlo-temno, barva, točka, linija) s svojimi odnosi orisujejo oblike in prostor dogajanja. Ta oblikovna in prostorska sintaksa temelji na minimalnih semantičnih vrednostih orisnih prvin - trikotne oblike delujejo ostro, glede na postavitev pa

3 V svoji monografiji o Guernici predstavlja Arnhem (1964: 33) korelacije med simboličnimi figurami (*Imaginacija*), njihovim (formalnim) položajem v slikovnem prostoru (*formalnost*) in čustvi, ki jih te figure s svojimi asociativnimi in likovnimi vsebinami vzbujajo v gledalcu (*semantična intencionalnost*),

Personen	Haltungen	Gefühle
Stier	aufrecht, linksgerichtet und vorwärts	Mut, Stolz, Festigkeit
Mutter	aufrecht, aufwärts	Wehklage, Flehen
Kind	abwärts	Tod
Krieger	waagerecht, aufwärtsgerichtet	Zusammenbruch
Vogel	aufwärtsgerichtet	Wehklage? Aufstieg?
Pferd	aufwärts- und linksgerichtet	Todeskampf
Lichtträgerin	linksgerichtet	Teilnahme, Suche
Fliehende	diagonal, links-aufwärts-gerichtet	Angst, Suche
Fallende	aufwärts, abwärts, diagonal	panischer Schreck, Flehen

tudi stabilno oz. nestabilno; svetlostni kontrasti omogočajo členitve in stopnjujejo napetosti; pasivne linije obračajo pozornost na ustroj oblik, aktivne jih členijo in precizirajo itd. Čustveno-afektivne vrednosti teh prvin (ostre oblike izražajo agresijo, razbitost, veliki svetlostni kontrasti dramatičnost, odsotnost čistih barv tragičnost itn.) se vraščajo v podobotvorne prvine in učvrščajo v njih vsebinske in simbolične pomene abstraktnih pojmov, ki so jedro izrazne vsebine (agresija, vojna, tragičnost, smrt ipd.). V tem procesu se en sloj mišljenja naseljuje v drugega in tretjega, tako da se ti sloji vzajemno osmišljajo in podpirajo. To je lepo vidno v posameznih razvojnih fazah dela, v katerih se kaže nenehno medsebojno prilagajanje oblik in vsebine, tj. prilagajanje oblik vsebinskim zahtevam zamisli (nenehne morfološke transformacije) in prilagajanje vsebinskih zahtev mediju artikulacije (simbolične konkretizacije).

Na temelju tega konkretnega primera pa lahko izpeljemo tudi bolj posplošeno strukturo odnosov med abstraktnim, podobotvornim in oblikotvornim slojem mišljenja v likovni produkciji.

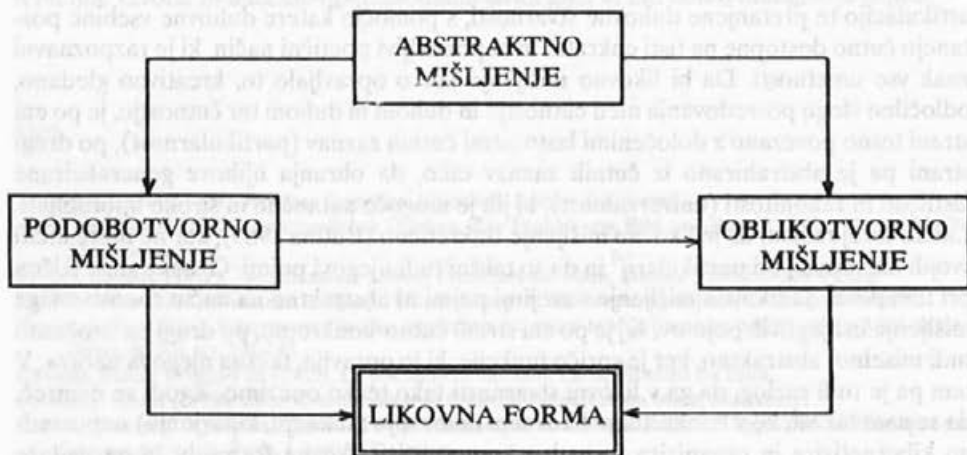
Človekove najbolj odmevne, tj. abstrahirane in posplošene duhovne vsebine oz. spoznanja, ki po definiciji nimajo čutnih sestavin, se lahko, ko jih želi človek izraziti in s tem v stabilni in preverljivi obliki predstaviti sebi in drugim, s pomočjo oblikotvornih nazornih pojmov oprimejo podob, ki omogočajo, da se abstraktna vsebina prevede v nekaj, kar je sposobno privzeti čutno obliko. To nalogo prevajanja abstraktnih pojmov v podobe opravi podobotvorni sloj mišljenja s podobotvornimi nazornimi pojmi, in sicer s tem, da omogoči nastajanje podob ali imaginacijo. Ustvarjalna metoda tega sloja mišljenja je *analogija*, kakor se javlja v metafori in metonimiji, kjer z že pridobljenimi izkustvi izražamo nova, še neizražena (npr. močan kot konj, bik kot simbol brutalnosti ipd.) in sicer tako, da upoštevamo vsebinsko sorodnost, ne pa dejanske oblikovne oz. formalne sorodnosti (človek ni konj, le moč je skupni vsebinski imenovalac človeka in konja; bik ni brutalnost, le njegova močno izražena divjost je vsebinska analogija brutalnosti na sebi).

Podobe, v katere se je naselila abstraktna vsebina, pa je mogoče izraziti na različne formalne načine. To opravi oblikotvorni sloj mišljenja z oblikotvornimi nazornimi pojmi, katerih naloga je, da dajejo vsebinam obliko. In sicer tako, da jim priskrbijo ustrezne formalne ekvivalente in artikulirajo njim lastne formalne odnose (npr. agresivnost je mogoče izraziti z ostrimi oblikami, nežnost in ženskost z oblimi oz. organskimi). Oblikotvorni likovni pojmi so po eni strani zavest o konstitutivnih prvinah prostorskih oblik, po drugi strani pa imajo tudi svoje lastne doživljaljske vsebine oz. pomene, ki izvirajo iz posplošitve doživljaljskih odzivov nanje. To jim omogoča, da po eni strani praktično konkretizirajo oblike podob, po drugi strani pa tudi, da tem konkretiziranim podobam dajo pomenski in doživljaljski pečat, ki ne izvira samo iz njihovih vsebinskih analogij, marveč tudi iz njihovega formalnega ustroja samega. Npr.: neka rdeča barva ne le da oriše obliko, pač pa ji istočasno dâ tudi določeno doživljaljsko aktivnost, ki je drugačna od tiste, ki bi jo oblika imela, če bi bila orisana, denimo, s črno ali modro barvo. Pravimo, da so oblikotvorni likovni pojmi sposobni istočasno proizvesti informacijo (tj. orisati neko obliko in njene odnose) in izraz (se pravi, učinkovito sprožiti doživljanje in mu implicitno dati čustveno barvo ugodja ali neugodja, vznburjenja ali pomirjenja, ostrine ali blagosti ipd.). V tem smislu je v njihovi moči tako *objektivacija* sporočila, kot njegova doživljaljska *personalizacija*. Ali drugače: oblikotvorni likovni pojmi po eni strani

zamišljene abstraktne vsebine ali podobe čutno konkretizirajo in jih s tem iz abstrakcije in posplošenosti prevedejo v čutno nazorno obliko, po drugi strani pa tej isti čutno nazorni obliki dajejo doživljajske resonance, ki jo povezujejo z duhovnim svetom, iz katerega je izšla, in jih celo vzpodbujajo in amplificirajo.

Smem torej reči, da je oblikotvorni sloj mišljenja temeljni sloj likovnega pojmovnega mišljenja, ker daje vsebinam mišljenja njihovo formo. Pri tem pa so, piše Milan Butina (1984: 309), vsebine in forme povezane na tak način, da vsaka vsebina zahteva svojemu ustroju primerno formo, ne pa katere koli forme. Vsaka vsebina oz. vsako pojmovanje sveta, iz katerega vsebina izhaja, torej določa izbiro likovnih izraznih sredstev. In narobe, izbira in uporaba likovnih izraznih sredstev izraža določeno pojmovanje stvarnosti.

Opisane odnose je mogoče prikazati v naslednji shemi:



Slika 4 (po Butina 1984: 309)

Abstraktne vsebine se v procesu svoje (jezikovne) konkretizacije lahko oprimejo nazornih podob, ki so posplošene vsebine zaznav in jih je mogoče izraziti na različne formalne načine. To opravi oblikotvorni sloj mišljenja, ki je v tem smislu pravi jezikovni sloj likovne produkcije, in privede do realizacije v snovi. Oblikotvorni pojmi imajo samo minimalne semantične vrednosti in so se zato sposobni prilagoditi sleherni podobotvorni vsebini in jo izraziti na likovni način. Ta pot je sicer najbolj pogosta, ne pa edina. Možna je tudi pot, ki izpušča oblikotvorni sloj, tako da se v njej abstraktna miselna spoznanja neposredno pretakajo v oblikotvorne nazorne pojme, kakor je to primer v moderni nepredmetni umetnosti (npr. Mondrian v poznem obdobju, abstraktni ekspresionizem, nova geometrija itn.). Za likovno izražanje je, piše Butina (1984: 309-310), pomembno dejstvo, da prehajanje abstraktnih vsebin v izraz zgolj prek podobotvornega sloja mišljenja ne privede do likovnega preoblikovanja stvarnosti, tj. do polnokrvne likovne forme in novih oblikovnih rešitev. V tem primeru dobimo zgolj ilustracijo brez likovne vrednosti, ki ne preoblikuje čutnih zaznav abstraktnemu spoznanju primerno, ampak je le bolj ali manj popolna analogija po vizualni podobnosti. Enačba "vsebina = forma", ugotavlja Butina (1984: 310), se izteče samo takrat, ko

vsebinska dobi sebi ustrezne oblikovne ekvivalente, ki pa niso več preprosto vizualni, ker so organizirani v skladu z diktatom ustvarjalčeve kreativne volje in predstave.

6. ZAKLJUČEK

Splošno znano dejstvo je, da mišljenje ni faktor, ki bi ga ob umetnosti pogosto omenjali, saj umetnost po mnenju mnogih raste (le) iz emocije, inspiracije in intuicije. Vendar pa natančnejša analiza stanja stvari kmalu pokaže, da igra mišljenje -seveda specifično mišljenje- s svojimi storitvami pomembno vlogo tudi v umetniški ustvarjalnosti, saj po eni strani omogoča transcendenco (čutno) danega, ki vodi v posplošene in za umetnost tako značilne arhe-tipične dimenzije doživetega oz. dojetega (*univerzalnost*), po drugi strani pa tudi produktivno konkretizacijo (*partikularnost*) in formalno artikulacijo te pretanjene duhovne stvarnosti, s pomočjo katere duhovne vsebine postanejo čutno dostopne na tisti enkratni in neponovljivi poetični način, ki je razpoznavni znak vse umetnosti. Da bi likovno mišljenje lahko opravljalo to, kreativno gledano, odločilno vlogo posredovanja med čutnostjo in duhom in duhom ter čutnostjo, je po eni strani tesno povezano z določenimi lastnostmi čutnih zaznav (*partikularnost*), po drugi strani pa je abstrahirano iz čutnih zaznav tako, da ohranja njihove generalizirane lastnosti in zakonitosti (*univerzalnost*), ki jih je mogoče natančno in široko uporabljati. Lahko torej rečem, da je likovno mišljenje sinkretično (Butina 1985), ker ne more ločiti svojih univerzalij od partikularij⁴ in da so takšni tudi njegovi pojmi. Oznaka sinkretičen pri tem pove, da likovno mišljenje s svojimi pojmi ni abstraktno na način znanstvenega mišljenja in njegovih pojmov, saj je po eni strani čutno-konkretno, po drugi pa istočasno tudi miselno- abstraktno, ker je spričo funkcije, ki jo opravlja, takšna njegova narava. V tem pa je tudi razlog, da ga v likovni stvarnosti tako težko opazimo. Zgodi se namreč, da se nam takrat, ko v konkretnem likovnem delovanju (slikanju, kiparjenju) neposredno kibernetizira in organizira formalne komponente likovne forme in bi ga najlaže opazovali, sploh ne zdi mišljenje. Ko pa si ga onstran te konkretnosti skušamo predstavljati bodisi v projektivnih dimenzijah zamišljanja bodisi povzetega v členjenih sosedstvih oblik, barv, tekstur, položajev, smeri in ritmov, ga spet zgrešimo, ker bi v prvem primeru morali najprej uvideti njegov (formalni) razcvet v prihodnosti, da bi ga lahko prav opazili na začetku, v drugem primeru pa bi morali biti sposobni analizirati formalne odnose likovne forme in izluščiti njeno strukturo, v kateri se je produktivno povzelo.

Pričujoča razprava je torej pokazala in dokazala, da sta v likovnem umetniškem ustvarjalnem procesu emocionalno doživetje sveta in njegovo smiselno (racionalno) spoznanje enakovredni in sodelujoči komponenti. Likovni umetnik mora, da bi lahko

4 Nekaj zelo podobnega trdi za glasbo tudi skladatelj Igor Strawinsky, ko na vprašanje Roberta Crafta (Strawinsky & Craft 1959), da naj pojasni svojo trditev, da sta "glasba in matematika slični", takole odgovarja: "Zares, ni moj posel, da bi trdil takšne stvari, ker z matematiko nisem v dobrih odnosih, in ker ne znam definirati besede 'slično'. Vse, kar rečem o tem, je popolno ugibanje. Kljub temu pa vendarle 'vem', da tako glasbeniki kot matematiki delujejo v skladu s slutnjami, ugibanji in na temelju konkretnih primerov, da odkritja enih in drugih nikoli niso docela *logična* (...) in da soobojna abstraktna na podoben način. Prav tako 'vem', da glasba in matematika 'slično' ne moreta dokazati svoje lastne konsistentnosti, da sta 'slično' nesposobni razlikovati lastne univerzalijske in partikularijske in da sta 'slično' odvisni bolj od estetskih kriterijev kot pa od kriterija koristnosti. In končno 'se zavedam' tega, da sta obe bolj predpostavki kot resnici - sporna trditev, ki je pogosto napačno razumljena kot samovoljnost."

ustvarjal, svet in svoje delo čustveno doživeti in ga racionalno dojeti. Šele takrat, ko reflektirano dojame sebe in svoje doživetje sveta in na podlagi tega iznajde ustrezne izrazne možnosti, lahko to doživetje adekvatno izrazi v umetniški formi. Emocionalno doživetje sveta, racionalno dojetje tega doživetja in racionalna likovna analiza in izvedba se morajo zlit v enovit proces, če naj le-ta privede do kompleksnega umetniškega izraza in tudi povzroči kompleksno estetsko doživetje gledalca. "Genij" likovnega umetnika ima vedno vsaj dve komponenti, piše Milan Butina (1985: 138-139): veliko senzibilnost v odnosu do stvarnosti in tej senzibilnosti ustrezno sposobnost realizacije v likovni materiji. Obe sestavini mora biti likovni umetnik sposoben analizirati in rezultate te analize sintetizirati v likovni formulaciji. Razprava je pokazala nekatere težave, na katere naleti likovni umetnik, ko želi v svoji zamisli koncipirani vsebini priskrbeti ustrezno in učinkovito likovno obliko, obenem pa je razkrila in konceptualizirala tudi temeljne vzvode in načelne operacionalne strategije, ki mu lahko omogočijo uspeh.

VIRI

- Arnheim, Rudolf (1964), *Picassos Guernica*, München, Rütten & Loening.
- Arnheim, Rudolf (1972), *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln, Verlag M. Du Mont Schauberg.
- Bresch, Carsten (1979), *Zwischenstufe Leben*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch 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, str. 135-145.
- Chardin, Pierre Teilhard de (1965), *Le phénomène humain*, Paris, Éditions du Seuil.
- Chomsky, Noam (1973), *Über Erkenntnis und Freiheit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Cocula, Bernard, Peyrouet, Claude (1986), *Sémantique de l'image. Pour une approche methodique des messages visuels*, Paris, Librairie Delgrave.
- De Bono, Edward (1975), *Der Denkprozess. Was unser Gehirn leistet und was er leisten kann*, Reinbeck, Rowohlt.
- Ditfurth, Hoimar von (1976), *Der Geist fiel nicht vom Himmel*, Hamburg, Hoffmann und Campe.
- Lhote, Andre (1967), *Les invariants plastiques*, Paris, Hermann (Collection Miroirs de l'Art).
- Piaget, Jean (1961), *La psychologie de l'intelligence*, Paris, Librairie Armand Colin.
- Strawinsky, Igor & Craft, Robert (1959), *Conversations with Igor Strawinsky*, New York, Doubleday Company.
- Strawson, P. F. 1985, *Analyse et Metaphisique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- Vigotski, Lev (1977), *Mišljenje i govor*, Beograd, Nolit.