

Elementu formas vienība mākslas darbā – abstrakcijas topogrāfija

Atslēgvārdi: mākslas darbs, uztveres laiciskums, triangulācija, forma, abstrakcija.

Tēze: katram mākslas darbam piemīt temporalitātes topogrāfija, kas, vadot uztveri, piešķir tam elementu vienotību. Līdz ar to var teikt, ka mākslas darba būtība ir Dzejojums.

Mākslas darbs ir triangulatīvs, laicisks process – nevis: vai nu (1) izpratne un analīze no radītāja pozīcijas [pašam mākslas darbam piemīt iekšējs laiciskums un skatienu (uztveri) vadoša topogrāfija], vai arī (2) izpratne un analīze no vērotāja pozīcijas [darbs un mākslinieks ir vēsturiski laiciski sižeta nozīmē, bet mākslas darba uzbūves principi un skaistuma ideja – pārļaicīgi].

Arī principi, kurus iespējams atrast mākslas darbā, ir laiciski: “mākslas darbs ir sava laika bērns”. Sveša laika skaistuma izpratnes, t. i., mākslas darba principu iedzīvināšanas, mēģinājumi līdzinās mērķaķu atdarinājumiem bez kādas iekšējas jēgas. Mākslas darba tapšanas un uztveres process drīzāk ir norise ar alētheia raksturu, un abi šie procesi nav identiski; tie ir gana izteiksmīgi un tāpēc spēj kļūt par stāstu: vienādi atmiņu aizmetņi spēj radīt vienādi stāstu vai domu par to, ka noteikta laikmeta māksla pauž noteiktus principus; a-lētheisks nozīmē “acumirklīgs” – auglīgais brīdis, kad kaut kas ir pietiekami izteiksmīgs, lai kļūtu par stāstu. Savukārt mākslas darba definīcija: mākslas darbs ir tāds darbs, kas pastāv tāpēc, ka, to radot un to vērojot, kāds domā, ka tas ir mākslas darbs. Mākslas darbs – kādu būtības iezīmi atklājošs – neesot praktiski noderīgs, pielietojams.

Māksla nav statiska – arī gleznu raksturo [uztveres] laiciskums, tāpat kā dzeju. Jo mākslas darba būtība ir jāsaprot, meklējot to pašā mākslas darbā un tā uztverē, un/tas nozīmē, ka mākslas darbs ir to veidojošo glezniecisko elementu veselums formā, nevis summa. Tas, kas ikreiz ir mākslas darbs, tā būtība, ir triangulatīvs process un pakārtots nojēgumam, kāds par to radies dvēselē. Triangulatīvi hermeneitiski tādā nozīmē, ka – mākslas darbs ir mākslas darbs tad, kad mākslinieks iedomāti zina, ka kāds [iedomāti] uz to skatīsies kā uz mākslas darbu, bet uz viņu – kā uz mākslinieku, tāpēc darbā saskatot, meklējot ornamentāli laicisko sakārtu jeb elementus vienotīgo topogrāfiju (mākslu), nevis kādu citu nozīmību (piemēram, pragmatiku).

Bet nav universālas skaistuma izpratnes, kas kā pielāgots standarts noteiktu dvēseles nojēgumam pakārtotu [universālu] mākslas darba būtību, – piemēram, klasiskais grieķu skaistums. “Mākslas darbs ir sava laika bērns un bieži arī mūsu jūtu māte. Tādējādi katrā kultūras laikmetā rodas savpatna māksla, kuru nav iespējams atkārtot,” – tā Vasīlijs Kandinskis (Василий Кандинский) iesāk savu piezīmju apkopojumu “Par garīgo mākslā” (1911/1912).¹

Martins Heidegers (Martin Heidegger) atkārtoti uzsver: mākslas darba būtība ir dzejojums (Dichtung). Proti, struktūra, kas ļauj kaut kam esošam parādīties, [izaugot] no sevis paša,

¹ Kandinsky, W. *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*. München: R. Piper & Co. Verlag, 1912, S. 3.

pateicoties piešķirtajam / tajā ieraudzītajam sakārtojumam. Filozofa izmantotie grieķu vārdi, lai aprakstītu šo jebkura mākslas darba – gleznas, skulptūras, dzejas – savdabību, ir poiēsis ir physis ir a-alētheia. Pauls Klē (Paul Klee) savā mākslinieka “grēksūdzē” raksta: “Māksla nevis pauž redzamo, bet padara to redzamu. [...] Formas elementi grafikā ir: punkti, lineāras, plaknei piederīgas un telpiskas enerģijas. [...] Topogrāfisks plāns dod iespēju iztēloties nelielu ceļojumu labākas izpratnes zemē.”² Mākslinieka Darbs līdzinās Dieva darbam, radot pasauli.

Dada, savukārt, pasaules kustīgos elementus redz iespējami sakārtotus sekojošās topogrāfijās, ļaujot lietām “iznirt” no skaņām: “BRUITISKAIS DZEJOLIS – ataino tramvaju tādu, kāds tas ir – tramvaja esenci, ar pensionētā Šulces žāvāšanos un bremžu kaukšanu. SIMULTĀNAIS DZEJOLIS – māca, kāda jēga ir tam, ka visas lietas caurskrien viena otru, kamēr Šulces kungs lasa, Balkānu vilciens brauc pār tiltu pie Nišas, cūka žēli kviec slaktera Nutkes pagrabā. STATISKAIS DZEJOLIS – dara vārdus par indivīdiem, no trīs burtiem mežs, uzrodas ar savām lapotnēm, mežsargu kamzoliem un mežacūkām, varbūt iznirst arī kāda māja, varbūt Bellevue vai Bella vista.”³

Doma par šo lasījumu tādu, kāds tas ir, radās, lasot Fridriha Šellinga (*Friedrich Schelling*) priekšlasījumu “Par tēlotājmākslas saistību ar dabu” (“Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur”, 1807) un saskatot tajā daudzas ļoti izteiktas līdzības ar Heidegera domas gaitām.

Protams, mans nodoms ir ne tik daudz nodarboties ar Heidegeru un Šellingu, jo es

neesmu Šellinga pētniece, cik izmantot izcilo līdzību starp abiem, lai eksplīcētu mani interesējošo: mākslas darba formas elementu topogrāfisko vienotību, kas ļauj darbam izskatīties kā mākslas darbam.

Johans Joahims Vinkelmanis (*Johann Joachim Winckelmann*), Gotholds Efraims Lesings (*Gotthold Ephraim Lessing*), Šellings vēl aizvien ir diskursīvie sarunbiedri 20. gadsimta sākuma māksliniekiem, kuri savas daļrades teorētisko pamatojumu balsta uz tēzi, ka mākslas nav dabas atdarinājums, ja daba tiek saprasta dekartiski kā nesaistītu, pasaulē neiesaistītu priekšmetu summa, kurus izsaka telpiski fizikālas īpašības. 1) Papildus un pretstatā romantiķiem 20. gadsimta sākums iebilst pret glezniecības un tēlotājmākslas statistiku – arī gleznu raksturo [uztveres] laiciskums, tāpat kā dzeju. 2) Piemēram, Šellings savā priekšlasījumā “Par tēlotājmākslas saistību ar dabu” iestājas pret dabas atdarināšanu un par cilvēka un dabas “iekšējo reprezentāciju”, saistību un kopīgiem atskaites punktiem.

Konceptuālais atslēgvārds ir “mirkļis” (*Augenblick*, auglīgais brīdis) tādā formā, kādu mēs pazīstam no “Esamības un laika”, t. i., kā īpaši sakārtota temporalitāte. Un 20. gadsimta sākuma mākslinieku teorētiskās pašrefleksijas – Vasilija Kandinska, Paula Klē un Hugo Balla (*Hugo Ball*) teorētiskie darbi – ir lasāmas kā “mirkļa” interpretācijas, kur mākslas būtība tiek saprasta kā triangulatīvs process mākslinieks–darbs–skatītājs.

“Cēlā vienkāršība, klusais diženums” (*Lāokoonts – Vinkelmaņa grieķu skaistuma ideāls, tur saskatāmā smeldze*).

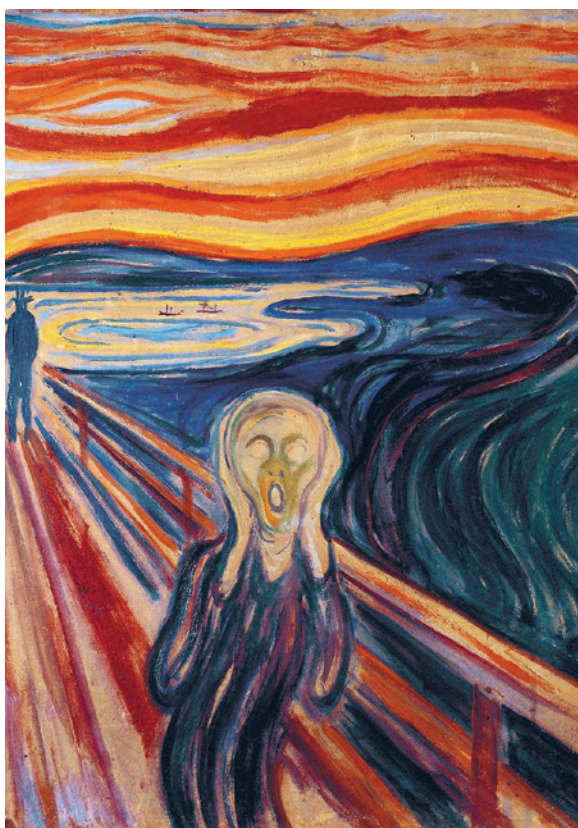
Vinkelmanis – 18. gadsimta teorētiķis un mākslas vēsturnieks, kurš cer definēt teorētisku skaistuma ideālu, kas panākams, ievērojot noteiktus principus. ① Viņa – un, viņaprāt, visas mākslas kā “daiļās mākslas”, nevis pragmatiskās kā “lietišķās mākslas” – atskaites objekts ir “grieķi”, jo grieķi, viņaprāt, skaistumu uztver tikai kā prātā radītu tēlu – gan fizisku, gan prāta. (Vinkelmaņa programmatiskais

² Klee, P. Schöpferische Konfession. In: *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*. Köln: DuMont Buchverlag, 1976, S. 118–122.

³ Huelsenbeck, R. DADA Manifesto (Berlin, 1918). In: *Dada Almanach*. Hrsg. von R. Huelsenbeck. Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920, S. 35–41. Sk. arī: *Dada Berlin: Texte, Manifeste, Aktionen*. Hrsg. K. Riha. Stuttgart: Reclam, 1977.



1 Lāokoonts



2 Edvards Munks. "Kliedziens" ("Skrik", 1893)

darbs ir "Domas par grieķu darbu atdarināšanu glezniecībā un tēlniecībā" ("Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst"), ko viņš saraksta 1754./1755. gadā). Vinkelmanis aizsāka Lāokoonta kā mākslas vēstures toposa raksturojumu.

Viņaprāt, forma – formas elementu kā kopuma saskaņotība – un topogrāfija – kā no mākslas darba iegūstamās idejas izpausme – piešķir mākslas darbam pārļaicīgumu, nevis tikai simbolisku atsauci uz kādu paradigmu vai (sub)kultūru. Piemēram, Lāokoonta sāpes kā visu formas elementu mijiedarbība, nevis tikai atvērta mutes kliedziens. Taču tas nenozīmē, ka, piemēram, Edvarda Munka (*Edvard Munch*) "Kliedziens" uzreiz degradējas līdz "smaidiņu" mākslai vai ka gleznā nav nekā vairāk par atvērtu muti kā mākslinieciskās uzskates līdzekli. Neviena māksla, arī vizuālā māksla, nav tikai dabas attēls, tās daļu attēlojums vai tās daļu vai objektu summa. Mākslā nav vietas Dekarta (*René Descartes*) pasaules uzskatiem par ārējo pasauli.

Vinkelmanis izveidoja Lāokoonta toposu kā paragonisko debašu (mākslas sacensību) toposu. Arī Lesinga rakstītais ir daļa no šīm debatēm – pat viņa grāmata (1766) tā saucas: "Lāokoonts: jeb par glezniecības un poēzijas robežām" ("Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie"). Vinkelmanis uzskata, ka tēlotājmāksla ir pielīdzināma dzejai, Lesings – ka nav, viņš saskata atšķirību abu mākslu temporālajā veidošanā: dzejā vārdi seko "viens otram" laikā, tēlotājmākslā – telpu veido "blakus" (krāsas un formas). Jebkurā gadījumā nevar runāt par dzeju un glezniecību vienādi, tās ir pilnīgi atšķirīgas mākslas; arī viņš, tāpat kā visa apgaismības estētika, iebilst pret mākslas kā imitācijas interpretāciju, tā ir par "efektu". Lesings runā par "auglīgo brīdi", kurā stāsts tiek apkopots tā, ka tas ir jēgpilns.

Munka glezna "Kliedziens" (1893) 2 faktiski vārds pa vārdam atbilst Lesinga koncepcijai par mākslas darba radišanu. Pēc viņa domām, gleznā objekts ir jāattēlo tieši darbības brīdī, jo tikai tad tas var būt tik izteiksmīgs, ka no

tā rodas stāsts, kas liek tam parādīties kā kaut kam – citam, kaut ko parādīt no sevis, nosaukt: piemēram, šajā gadījumā Kļiedzienu [[kā tādu], nevis cilvēku, kas iet pa tiltu ar vaļā muti un saķēris galvu rokās – tā parasti izlasa sliktu gleznu]. Izsakot to tradīcijas izteiksmē, tas nozīmē – stāstā (*Geschichte*) tagadne iznēsā sevi to, kas nāks; nākotni var lasīt pagātnē; tālākais ir izteikts tuvākajā (*Die Gegenwart ist schwanger mit dem Kommenden; die Zukunft ließ sich in der Vergangenheit lesen; das Entfernte wird im Nahen ausgedrückt*).⁴

No Šellinga runas “Par tēlotājmākslas saistību ar dabu” pašreiz noder šī doma: dzīvā vidus / aktīvās saiknes starp dvēseli un dabu eksemplārīks paraugs ir plastiskās mākslas veidols, skulptūra. Tēlniecība pie tam ir arī mēmā dzejas māksla, t. i., “tā ir saistīta ar dabu, un tai ir jābūt līdzīgam radošam spēkam”. Vispārinot līdz mākslas definīcijai: māksla tikpat lielā mērā kā daba ir radošs spēks un nav tikai dabas imitācija. [Tas Heidegera izpratnē atbilstu arī Lesinga teikumam par “auglīgo brīdi”.]

Māksla patiešām ir izpausme, bet ne “cildenā rakstura izpausme līdz ar garīgo jēdzienu izpausmi”, kā to saprot Vinkelmanis. Šellinga pamattēze – būtiskais ir darbības princips un formas vienotības atjaunošana mākslas darbā, tādējādi atkārtotot dabas (*physis*) radošo darbību (*poiēsis*). Šellings raksta: “Mums jāpārsniedz forma, lai atgūtu to kā saprotamu, dzīvu un patiesi jūtam. Padomājiet, kas paliek pāri pat no visskaistākajām formām, kad esat no tām izdomājuši iedarbīgo principu (*d*)? Nekas, bet tikai nebūtiskas īpašības, piemēram, pagarinājums un telpiskās attiecības. [...] Formu veido nevis pretstatījums, bet gan tās būtība, bet to var noteikt tikai pozitīvs spēks, kas drīzāk iedarbojas pret ārējo un pakļauj daļu daudzveidību jēdziena vienotībai, sākot no spēka, kas

darbojas kristālā, līdz tam, kas, līdzīgi maigai magnētiskai strāvai, cilvēka radītos veidojumos piešķir matērijas daļām tādu izvietojumu un savstarpējo saistību, ka jēdziens, būtiskā vienotība un skaistums var kļūt redzams.”⁵ Šellings aicina atteikties no atdarināšanas mākslas un aizstāt mākslu, kas ataino dabas un cilvēka “iekšējo dzīvi”.

Būtiski izšķiroša ir uztvere jeb esamība. Konkrēts mākslas darbs vienmēr tiek uztverts šeit un tagad, laikā un vēsturiskajā laikā; turklāt, tā kā pati uztvere ir laiciska, arī glezniecība un tēlniecība ir laiciskas mākslas [– tā Klē]. Forma kopumā tiek uztverta no elementa uz elementu, arī laika ziņā.

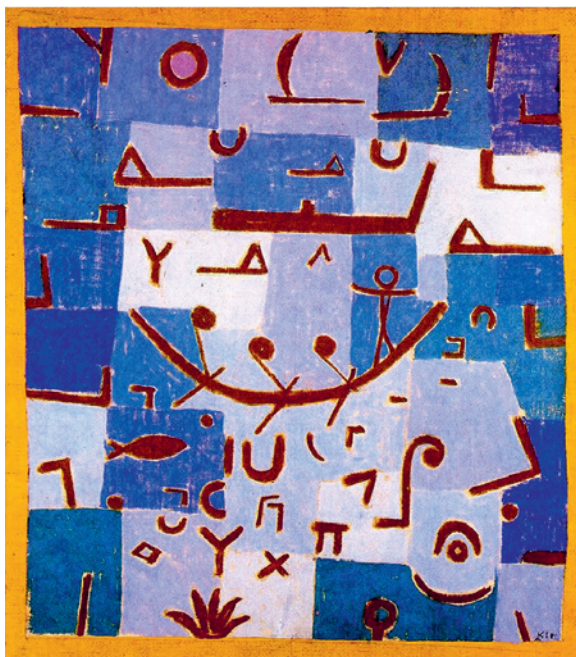
Pastāv dažādas iespējamās mākslas darba formālo elementu vienotības topogrāfijas. Nav universālas izpratnes par skaistumu, kas noteiktu mākslas darba [vispārējo] būtību, kura būtu pakārtota šim jēdzienam kā pielāgotam standartam, piemēram, klasiskajam grieķu skaistumam. “Katrs mākslas darbs ir sava laika bērns, bieži tas ir mūsu jūtu mēte. Tādējādi katrs kultūras periods rada savu mākslu, kas nav atkārtojama,” raksta Kandinskis sava darba “Par garīgo mākslā” ievadā. Ja mākslinieks tikai atkārtotie iepriekšējo laiku principus vai arī imitē kāda attēla formas līnijas vai ja skatītājs nespēj aptvert mākslas darba iekšējo jēgu, tad, kā skaisti izsakās Kandinskis, “Šāds atdarinājums atgādina pērtiķu atdarinājumus. Ārēji pērtiķis kustības ir pilnīgi līdzīgas cilvēka kustībām. Pērtiķis sēž un tur grāmatu deguna priekšā, pāršķirsta to, taisa bailīgu seju, bet iekšējās jēgas šīm kustībām pilnīgi trūkst”⁶.

Katram mākslas darbam piemīt zināma iekšējā kārtība, kas šķiet ornamentāla, bet tā nav matemātiski aprēķināma un nav balstīta uz vienkāršiem principiem, jo vienlaikus tā ir dvēseles izpausme, nevis tikai dabas atdarinājums.

⁴ Leibniz, G. W. Auf Vernunft gegründete Prinzipien der Natur und der Gnade. In: *Monodologie und andere metaphysische Schriften*. Felix Meiner Verlag, 2014.

⁵ Schelling, F. W. J. *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1983, S. 11.

⁶ Kandinsky, W. *Über das Geistige in der Kunst*, S. 3.



3 Pauls Klē. "Lēgenda par Nilu" ("Legende vom Nil", 1937)

Tā kā mākslas darbs tiek radīts un uztverts, tad, lai darbs parādītos it kā pats no sevis, tam ir jābūt iekšējai laika kārtībai, kas to padara iespējamu un attiecīgi vada uztveri. Gan Kandinskis, gan Klē uzskata, ka iekšēja kustība, t. i., temporalitāte, ir raksturīga ikvienam mākslas darbam – pat gleznai, ne tikai dzejolim. Pauls Klē savā "Radošajā grēksūdzē" runā par gleznu temporālo kārtību, glezniecības temporalitāti. "Raksturs: kustība. Bezlaiks ir tikai iekšēji mirušais punkts." Jo mākslas darbs rodas uztverē, kas nav tikai apzināta, bet vienmēr – kustība. Tāpat arī radošā darbība notiek laikā – mākslas darbs ir nevis produkts, bet gan ģenēze. Atšķirība starp temporālo un statistisko jeb telpisko mākslu ir romantismam raksturīga kļūdaina atšķirība, jo "telpa ir temporāls jēdziens",⁷ pat pieņemot, ka mākslas darbs nekad nav apkopojoša ārējās dabas reprodukcija Dekarta izpratnē. Klē raksta: "Sākumā patiesi ir akts, bet pāri tam ir ideja." Un, lūk, viņa mākslas darba topogrāfiskā karte: "Mīrušo punktu pārsniedz pirmais kustības akts (*bewegliche Tat*) (līnija). Pēc neilga laika apstājamies, lai atvilktu elpu (pārtraukta līnija vai līnija, kuru sadala daudzkārtējās apstāšanās reizes). Paskatāmies atpakaļ, lai izzinātu, cik tālu esam tikuši (pretkustība). Prātā jāizsver gan viens, gan cits ceļš (līniju saišķis). Upe grib mūs aizkavēt, bet mēs paņemam laivu (viļņu kustība). Ja būtu sekojuši upei, nonāktu līdz tiltam (likumu rinda)."⁸ 3

Tāpat arī Dada uzskata, ka mākslai piemīt temporalitāte – ideāla, ideju pasaules ārpuslaika temporalitāte Rilkes (*Karl Maria Rilke*) "Nirgends ohne Nicht" izpratnē.⁹ Hugo Balls savā dadaistu manifestā apraksta šādus mākslinieciskā temporālisma veidus:

⁷ Klee, P. *Schöpferische Konfession*, S. 118–122.

⁸ Klee, P. *Schöpferische Konfession*.

⁹ Rilke, R. M. *Duineser Elegien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

Izsacījums no Rilkes 8. Duinas elēģijas. Oriģinālā "nekuriene" bez "ne" lasāma šādā kontekstā: "[...] *Immer ist es Welt/ und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine* [...]."

bruitiskajam elementam ir reālistiski jāatspoguļo aprakstu patiesums, simultāniskajam elementam – uztveres vienlaicīgums, statistiskajam elementam – vārda individualitāte. Dadas mākslas darbu temporalitāte drīzāk ir bēgšana no laika.¹⁰

Alētheia ir grieķu termins, ko Heidegers izmanto, lai jēdzieniski izteiktu būtības patiesību, t. i., esamības principu un reālās realitātes ieraugāmības principu lietiskuma nozīmē. Esamības patiesība ir laiciska – kaut kas sevi parāda kā to, kas tas ir, pateicoties savai iekšējai [laiciskai] struktūrai; to Heidegers sauc par “projektu”, “ieskicējumu”, “uzmetumu” (*Entwurf*), ieraugāmību saistot ar darbību un “auglīgo brīdi”, kad darbība kļūst izlasāma kā vēsture (sk. iepriekš). Ideja (Heidegera valodā drīzāk – priekšnojauta (*Vorhabe-Vorsicht-Vorgriff*)) par to, kas parādīsies vai iespēj parādīties kā realitāte, vai ko iespējams pasniegt kā realitāti, padara īstenību par topogrāfiju jeb pat – topogrāfisku mākslas darbu. Pēc Heidegera domām, arī valodu var uzlūkot kā topogrāfisku mākslas darbu, jo valodai pēc būtības un kā būtiskākā iezīme piemīt spēja nosaukt; Heidegers šo kvalitāti dēvē par dzeju. Bet būtības monolītiskumu – esamību kā veselums – būtnei piešķir darbība.

Darbā “Esamība un laiks” un nedaudz vēlāk priekšlasījumā “Par patiesības būtību”¹¹ teikts, ka patiesība ir brīvība variēt savus priekšstatus par pasauli un tiem pakārtotu iesaisti pasaulē un sevis īstenošanu kādās iespējās.

Patiesība ir atmiņu īstenojums. Patiesība ir uztveres princips, kas padara iespējamu attiecīgā laikmetā uztveramo, patiesība ir notikuma īstenojuma aizmetņu – atmiņu – dispozīcijas.

¹⁰ Sk. iepriekš: Huelsenbeck, R. DADA Manifesto (Berlin, 1918).

¹¹ Heidegger, M. *Vom Wesen der Wahrheit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1967 (1954).

Tas nozīmē, ka ir iespējams tas, ko iespējams priekšstatīties. Reālais ir Ideālais. Esošā esamība ir laiks, esošais savā esamībā – kā esība – ir uztvēruma. “Ekstātiskais laiciskums galīgs un pasaulisks kā cilvēka dzīve – klātesamība; atmiņas (pagātne) aizslīd priekšā tagadniskai pasaulei, liekot to aizmirst un kļūstot par īsto tagadni, ko it kā atceras, veroties nākotnē.”¹²

Līdz ar to *alētheia*, manuprāt, tīri labi varētu būt tas tehniskais princips, pret ko, pēc Šellinga domām, Vinkelmanis izrādījis nolaidību un neatklājis, kāds tas ir.¹³ Mākslas darba uztverei piešķirot *alētheia* raksturu jeb principu un vienlaikus pieņemot, ka mākslas darbs ir triangulatīva norise, tā arī varētu kādu mākslas darbu paglābt no “edle Einfalt, stille Grosse”. Mākslas darbam nav jāpasaka priekšā, kas tas ir vai kā tas jāsaprot, tas to visu glīti vai neglīti parāda pats no sevis atbilstoši sava “laika” izpratnēm un saprotamībām. Kandinskis teiktu, ka mākslas darbā dvēsele runā ar dvēseli. Klē, Kandinskis, Balls un visi daudzie mākslinieki, kas rakstījuši teorijas par savu māksliniecisko darbību, teikuši priekšā Vinkelmanim, kas bija jāsaka: mākslinieks, mākslas darbs un skatītājs ir “sava laika bērni, bieži vien – mūsu jūtu māte” jeb alētheiiski: ontoloģisko iespēju piedāvājums, iespēja izmainīt redzējumu un izjūtamā. Viņi runā par esamību, uztveres laiciskuma topogrāfijām – kartogrāfiskajām vadlīnijām, kam seko uztvere un radišana, nevis saka priekšā, kas mākslas darbā jāsaprata.

¹² Heidegger, M. *Sein und Zeit*. GA 2. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976, § 68.a. 339, S. 448–449.

¹³ Schelling, F. W. J. *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, S. 11. Šellings aicina atteikties no dabas atdarināšanas un veidot mākslu, kas attēlo dabu un cilvēkus no iekšpuses. Šellinga kritika Vinkelmanim.

Avoti un literatūra

- Dada Berlin: Texte, Manifeste, Aktionen.* Hrsg. K. Riha. Stuttgart: Reclam, 1977.
- Heidegger, M. *Sein und Zeit.* GA 2. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976ff.
- Heidegger, M. *Vom Wesen der Wahrheit.* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1967 (1954).
- Huelsenbeck, R. DADA Manifesto (Berlin, 1918). In: *Dada Almanach.* Hrsg. von R. Huelsenbeck. Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920, S. 35–41.
- Kandinsky, W. *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei.* München: R. Piper & Co. Verlag, 1912.
- Klee, P. Schöpferische Konfessio. In: *Schriften, Rezensionen und Aufsätze.* Köln: DuMont Buchverlag, 1976, S. 118–122.
- Leibniz, G. W. Auf Vernunft gegründete Prinzipien der Natur und der Gnade. In: *Monodologie und andere metaphysische Schriften.* Felix Meiner Verlag, 2014.
- Lessing, G. E. *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie.* Stuttgart: Reclam, 2012.
- Rilke, R. M. *Duineser Elegien.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- Schelling, F. W. J. *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur.* Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1983.
- Winckelmann, J. J. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.* Stuttgart: Reclam, 1969.