

Lea Lampret

Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru

Filozofija umetniškega sloga: kaj nam ima o umetniškem slogu povedati Kendall Walton?

Članek posega na področje filozofije umetnosti in v ospredje postavlja razprave o teorijah sloga. Walton trdi, da je umetniški proces nosilec umetniškega sloga. Za določanje sloga umetnine je torej ključno samo dejanje ustvarjanja in ne umetniško delo kot končni produkt. Članek zastavlja vprašanje, ali je za slogovno opredelitev res dovolj samo vpogled v proces nastajanja umetniškega dela ali pa so za pripis ključne vizualne lastnosti umetnine.

Ključne besede: filozofija umetnosti, teorija sloga, Kendall Walton, umetniški slog, performans

Kendall Walton svojo obravnavo sloga umetniških del izpelje iz vprašanja, ali so umetnostni slogi lastnosti (umetniškega) objekta ali lastnosti dejanj (ustvarjalnega procesa umetnika). Zanima ga, na osnovi česa predmetom sploh pripisujemo slogovne značilnosti. V obravnavo želi zajeti čim širši spekter umetnosti, torej tradicionalne likovne zvrsti (slikarstvo, kiparstvo, risbo, grafiko), arhitekturo in performans; kar pa je tudi odlika njegove teorije. Pred obravnavo Waltonovega teksta, »Style and the Products and Processes of Art« (2008), je najprej potrebno prikazati splošni oris obravnave sloga, tako s področja filozofije kot umetnosti.

Preden so vprašanja o slogu prešla v domeno filozofije umetnosti, so bila dolgo časa izrecna skrb zgodovinarjev in umetnostnih teoretikov. Izhodiščno točko za vključevanje razprav o slogu v filozofijo najdemo v začetku 19. stoletja, ko je pojmovanje sloga dobilo nove razsežnosti. Do konca 18. stoletja v razpravah o umetnosti namreč ne najdemo povezav med slogovnimi značilnostmi in pomenom umetniškega dela, pač pa so do tega časa o slogu govorili le kot o nekakšnem stranskem elementu umetnosti. Pred letom 1800 pravzaprav ni bilo teoretskega razumevanja, da obstajala možnost izbire (individualnega) sloga, pač pa so umetniška dela preprosto sovpadala s sočasnimi slogovnimi lastnostmi, ki sta jih je narekovala doba in okolje. Šele v 19. stoletju je slog postal ključni element v razu-

mevanju umetniškega dela in je zavzel mesto, ki so ga v prejšnjih stoletjih zavzemali tradicionalni elementi umetnosti: antični vzori, naturalizem in racionalizem (Carroll, 2002: 129). V tem času je slog postal ključni vidik umetniškega ustvarjanja, ki ga je mogoče prilagajati individualnim potrebam brez spreminjanja vsebine umetniškega dela. Slog, kot spreminjajoči element umetnikovega ustvarjanja, pa je kmalu postal glavni nosilec pomena umetniškega dela (Carroll, 2002: 129; Dileo, 1995). Gre za kompleksen zbir opisov, sestavljenih iz kombinacije pojavljajočih se lastnosti in značilnosti v umetnosti določene osebe, dobe in/ali kraja (Munro, 1946, 129). V nadaljevanju bomo izpostavili ključne prispevke k razvoju teorije sloga v zgodovini in predstavili prispevek sodobne filozofije umetnosti, skozi besede Kendalla Waltona.¹

Mnogi filozofi so se pri svojih teorijah o slogu nanašali na umetnostne teoretike, predvsem umetnostne zgodovinarje, in v njihovih definicijah iskali gradivo za nadaljnji razmislek. A umetnostna teorija razlikuje med različnimi vrstami slogov: individualni slog, periodični/historični slog, nacionalni/krajevni slog (Menaše, 1971: 2054–2055). Za vsakega izmed naštetih vrst umetniških slogov veljajo drugačne lastnosti in vsak je definiran na drugačen način. Umetnostni zgodovinar Johann J. Winckelmann je prvi uporabil koncept periodičnega sloga, ki ga je utemeljil na podlagi vizualnih lastnosti umetniških del. S pomočjo lastnega modela slogovne analize je na podlagi predhodno razvrščenih umetniških del, določenemu zgodovinskemu obdobju pripisal tudi nesignirana dela in dela brez opredelitve avtorstva (Winckelmann, 2008: 204–244). Iz Winckelmannovega modela je izhajal tudi Heinrich Wölfflin, ki je periodični slog natančneje definiral. Svojo teorijo je zasnoval na slogovni analizi, ki izhaja iz primerjave posameznih umetniških del (Wölfflin, 1917: 6; Munsterberg, 2008-2009a). Na Wölfflinovo teorijo se je v veliki meri navezoval tudi Izidor Cankar, ki je pri slogovni teoriji izhajal iz dveh pozicij: naturalizma in idealizma (Cankar, 1995: 49–50). Veliko pozornosti je v razpravah o slogu doživel tudi koncept individualnega umetnikovega sloga. Razlikovanje med slogovnimi značilnostmi umetnikov je pravzaprav staro kot umetnost sama, na zakonitostih osebnega sloga pa so oblikovane številne sodobne metode slogovne analize umetniških del (Munsterberg, 2008-2009b).

¹ Kendall L. Walton (1939) je upokojen profesor Univerze v Michiganu, kjer je poučeval filozofijo, umetnost in oblikovanje, je pripadnik analitične veje filozofije. Velja za enega najbolj uglednih sodobnih filozofov umetnosti zahodne filozofske tradicije. Njegovi članki o osrednjih vprašanih estetike so podlaga za nastanek vidnejših razprav na področju filozofije umetnosti. V veliki meri se osredotoča na teoretična vprašanja o umetnosti, prepoznaven pa je tudi na področju filozofije duha, metafizike in filozofije jezika. Med drugim je pisal o naravi leposlovja in ontologiji fiktivnih subjektov, zanimal se je za slikovno reprezentacijo, fotografijo, estetske vrednosti, metafore, domišljijo in glasbeno izraznost. Njegova najvidnejša dela so: *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (1990), *Marvelous Images: On Values and the Arts* (2008) in *In Other Shoes: Music, Metaphor, Empathy, Existence* (2015) (Povzeto po Churchill, 2011). V sklopu revije *Analiza* je leta 2007, 11(1-2) Božidar Kante objavil prevod Waltonovega spisa »Kategorije umetnosti«.

Morda naj na tem mestu opozorim še na terminologijo. Poimenovanje »osebni slog« se v starejši literaturi pogosto pojavlja pod nazivom »manira«. Izraz je v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* opredeljen kot »publ.: pogosto se ponavlja-joč način izražanja, zlasti v umetnosti, navada: slikarske manire – način izražanja« (Likar, 2000). Beseda »manira« sicer izhaja iz italijanske besede »*maniera*« in v likovni umetnosti pomeni poseben način izražanja umetnika oz. osebni stil umetnika (Bernik, 1985: 162; Likar, 2000).

Tudi pogledov na umetnostni slog s filozofske perspektive je veliko – pravzaprav vsaka filozofska tradicija prispeva drugačne poglede na teorijo sloga, strinjanja med posameznimi filozofi pa tako rekoč ni. Problem oblikovanja definicije sloga med filozofi se izkaže v razumevanju njegovih ključnih lastnosti in iskanju njegovega izvora, ki ga pripisujemo umetniškim delom. Nekateri slog tako razumejo kot moralni oz. družbeni problem, saj zanje predstavlja neko neestetsko prvino umetniškega dela. Ta sicer omogoča pogled na umetnikovo individualno pojmovanje lepega, v katero nam je omogočen le posredni pogled (preko umetnikove izraznosti v konkretnem). Drugi slogovne značilnosti umetniških del pripisujejo izbiri tehnike, v kateri je neko delo izvedeno (Mueller, 1941: 105–106; Lah, 2015: 215).

Walton izhaja iz predpostavke, da je za razumevanje umetniškega sloga potrebno pogledati v sam proces nastajanja umetnine. Za določanje njenega sloga je torej ključno samo dejanje ustvarjanja in ne umetniško delo kot končni produkt. Pa vendar s tem ne trdi, da sama umetnina ni pomembna; ravno nasprotno. Oba vidika sta med seboj tesno povezana. Svojo izbiro utemelji na podlagi hipoteze, da vsak umetniški produkt predpostavlja dejanje umetnostne kreacije. Ni umetnine brez ustvarjanja in ni ustvarjanja brez človeka. Zanj je pomembno, da o slogu govorimo le v povezavi s tistimi deli, ki jih je ustvarila človeška roka (artefakti); delom, ki pa so bila ustvarjena v procesu masovne produkcije (npr. obleka, pohištvo,...), pa lahko pripisujemo le estetsko, ne pa tudi slogovne vrednosti (torej sodimo o njih le kot o lepih ali grdih) (Walton, 2008: 222). Na primer, baročnemu stolu lahko pripišemo slogovne značilnosti, saj ga je zasnoval in oblikoval človek – izkušen obrtnik, ki je materialu podal novo obliko in namembnost. Na drugi strani pa slogovnih lastnosti ne moremo pripisati slavnemu stolu Rex-u, saj gre za predmet masovne produkcije; nekaj, kar je človek sicer zasnoval, a je materialna izvedba rezultat industrijskih postopkov. Prav tako slogovnih značilnosti ne moremo pripisovati naravnim pojavom (Walton, 2008: 222). Če na primer vidimo sončni vzhod na nebu, ne moremo govoriti o mehkih linijah, nežni konturi ali močnem kontrastiranju kot o lastnostih naravnega. Te lastnosti lahko naravi pripišemo le na podlagi analogije z umetniškim delom.

Umetniška dela torej posedujejo določene lastnosti. Kadar opisujemo umetniško delo, uporabljamo številne predikate, ki se z umetnino povezujejo in služijo za opisovanje umetnikove dejavnosti v procesu ustvarjanja. Zbir predikatov pred-

stavlja lastnosti, ki jih je umetnik v aktivnem procesu ustvarjanja vtisnil v umetnino. Te lastnosti so v umetniškem delu ponotranjene in zato predstavljajo osnovo za izgradnjo slogovnega vidika umetnine. Gre za lastnosti (npr. sentimentalnost, ekspresivnost, morbidnost,...); ki pa še ne pomenijo sloga samega, pač pa so sestavine za izgradnjo slogovne analize umetniškega dela (Walton, 2008: 223).

Walton izpostavlja pomembnost umetniškega dejanja tudi s t.i. trodelnim modelom, ki ga poimenuje »model čevljarja«. Gre za miselni eksperiment, ki v ospredje postavlja razmerje med čevljarjem, čevljem (kot končnim produktom) in kupcem oz. uporabnikom čevljev. Bistvo čevljarjevega dela je, kako dobro se bo končni produkt, torej čevlji, prilegal kupcu (udobje, velikost, estetska pričakovanja, namen uporabe). Kakor hitro se kupec odloči kupiti čevlje, postane razmišljanje o procesu njihove izdelave zanj irelevantno, in to celo takrat, kadar gre za čevlje, ki so artefakt (Walton, 2008: 223). Walton je ta primer apliciral na področje umetnosti.

Če torej predstavljeni model uporabimo za umetnost, potem sledimo razmerju med umetnikom, umetnino in (kritičnim) gledalcem. Vsakdanji gledalec se namreč ne bo kaj prida ukvarjal z umetnikovim ustvarjalnim procesom. Še več, morda celo z umetnino, kaj več kakor v individualno estetskem smislu, ne. A Walton od poznavalca in kritičnega gledalca umetnosti zahteva, da se pri razmišljanju o umetniškem delu ne ustavlja zgolj pri umetnini kot objektu, pač pa mora preudariti tudi sam proces ustvarjanja. Ta je namreč povod za obstoj umetniškega dela, v smislu končnega produkta (Walton, 2008: 223). Če poenostavimo, gledalec, ki želi razmisliti o slogu umetniškega dela, ki ga opazuje, pri slogovni analizi ne bo uspešen, če bo opazoval samo končni produkt, pač pa bo za uspešno identifikacijo sloga moral pogledati v samo dejanje nastanka umetnine in pri tem upoštevati vse dejavnike (individualne, periodične in krajevne vrvine).

Ustavimo se, na primer, pri umetnosti Jacksona Pollocka. Kako bi lahko njegovo umetnost razumeli, če ne skozi sam ustvarjalni proces? Svoje slikarstvo je Pollock dojemal kot nekaj nezavednega, pa vendar je procesu ustvarjanja pripisoval veliko pomembnost, kar nam lepo pokaže njegova izjava:

Ko sem v svojem slikanju, se ne zavedam, kaj počnem. Šele po neke vrste »spoznavnem« obdobju sprevidim, kaj sem pravzaprav počel. Nič se ne bojim spreminjanj, pa tega, da bi pokvaril podobo itd., ker ima slika svoje lastno življenje. Trudim se, da bi presevalo skoznje. Šele kadar izgubim stik s sliko, je končni izid godlja. Sicer pa gre za eno samo harmonijo, za lahkoten, neobremenjen daj-dam, in slika se posreči. (Lyton, 1994: 231)

Iz citata je razvidno, da je za umetnost pomembno, da se zavedamo obeh vidikov, predvsem pa, da je ustvarjalni proces nekaj, kar veliko pove o umetniku kot osebnosti.

Tovrsten princip pripisovanja slogovnih značilnosti pa se ne obnese samo pri tradicionalnih likovnih zvrsteh, pač pa lahko model uporabimo tudi za utemeljevanje performativne umetnosti. Zakaj sploh lahko performanse, ki so se množično pojavili v 20. stoletju, vključujemo v razprave o umetnosti? Če bi na njih gledali iz vidika končnega produkta, v njih ne bi našli nič povednega in umetniškega. Na performativno umetnost moramo tako gledati iz perspektive umetnikove aktivnosti, tj. dejanja, skozi katerega se umetnik izraža. Pri tem nas ne smejo zanimati posamezni gibi, ki jih umetnik opravi, pač pa je treba gledati na dejanje kot celoto (Walton, 2008: 224–225). V tem smislu se performans povezuje tudi z gledališko umetnostjo. Šele ko pogledamo na celoto prizorov, na vse elemente, ki so bili predstavljeni na odru, lahko zajamemo bistvo predstave. Tako je tudi s performansom. Če vam nekdo pokaže zgolj fotografske posnetke performansa z določenim naslovom – npr. fotografije performansa Gašperja Kunšiča z naslovom *Life is Amazing* – iz fotografij ne moremo opredeliti niti sporočila dela, niti slogovnih značilnosti performansa, saj si nismo ogledali celotnega dogajanja, ki ga je v procesu izvajal umetnik. Šele ko bi si performans ogledali v živo, bi po Waltonu lahko govorili o umetnikovem sporočilu in slogovnih značilnostih umetnikovega dejanja.



Gašper Kunšič, Life is Amazing, 2015.

Kendall Walton nas opozarja, da je zmeda pri pripisu sloga še toliko večja, ker umetniki gledalcem pogosto ne sugerirajo, na kaj naj se ob ogledu njihovih umetniških del osredotočajo. Walton umetnikom očita, da pogosto o svojih delih govo-

rijo kot o nekakšnih mojstrskih delih in s tem interesno področje gledalca usmerjajo stran od ustvarjalnega momenta (Walton, 2008: 225). Le redko umetniki v ospredje postavijo sam proces kreiranja, čeprav ni mogoče, da bi kakršnokoli umetniško delo nastalo neodvisno od umetniškega procesa. Dober primer utemeljevanja umetniškega sloga skozi dejanja ustvarjanja je tudi opredeljevanje *ready-made* umetnosti, kjer lahko opazujemo še en zanimiv pojav: simbolika in ekspresija ustvarjanja predmetov je drugačna kakor simbolika in ekspresija razstavljanja predmetov.



Jure Markota, Nakopičenje jeze II, 2014.

Walton torej slogovne lastnosti umetniškega dela išče v dejanju umetnikovega ustvarjanja. Slog razume kot način, kako se preko umetniškega dela izraža ustvarjalni proces, torej umetnikova dejanja, ki jih je izvrševal med kreacijo umetnine (Walton, 2008: 228). A slikarji in kiparji pri svojih delih pogosto tudi spretno zakrivajo proces, v katerem so delo izvedli. Sledi, ki jih je za sabo pustil ustvarjalni proces, pozorni opazovalci sicer lahko zaznajo (npr. grundiranje, poteze čopičev, sledi kiparske obdelave materiala...), a so prepogosto spregledane (Walton, 2008: 231–232). V tem oziru lahko slog povezujemo ne samo z ustvarjalnim procesom, pač pa tudi z izbiro tehnike, v kateri je delo izvedeno.

Slog je Walton povezal tudi z estetskimi lastnostmi umetniških del, saj so le-te odvisne od ustvarjalnega procesa. S tem pa se slogovna teorija iz področja filozofije umetnosti razširja tudi na estetsko področje (Walton, 2008: 233).

Njegovo pojmovanje sloga lahko povežemo z opredelitvijo sloga pri umetnostnem zgodovinarju Ernstu Gombrichu. Zanj je slog vsak razlikovalen in s tem prepoznaven način izvedbe umetniškega dejanja oz. način ustvarjanja in izvedbe artefakta (Gombrich, 2009: 129). Torej tudi on za osnovo slogovne analize vzame umetniško dejanje, ki je vzrok za nastanek umetniškega dela. V umetnini so lastnosti, ki jih je umetnik preko ustvarjalnega in intencionalnega procesa vtisnil v delo, zato ustvarjalnega dejanja in končnega umetniškega dela ne moremo obravnavati ločeno.

James Ackerman, ameriški umetnostni zgodovinar in teoretik umetnosti, nasprotuje Waltonovi teoriji in slog umetniškega dela pojmuje kot zbir atributov umetnostnega objekta (umetnine). Trdi, da so umetniška dela sama na sebi vir primarnih podatkov, ki vplivajo na našo sodbo o tem delu. Ko naredimo zbir teh primarnih podatkov, na njihovi podlagi oblikujemo določene lastnosti umetniškega dela, ki morajo biti stabilne, pa vendar do določene mere fleksibilne za interpretacijo. Te lastnosti pa predstavljajo slog. Zanj je slog (tako individualni kakor periodični) neizogibno zgodovinski pripomoček, saj nam slogovna analiza odpre poti do številnih spoznanj tako o umetnosti sami, kakor tudi o kulturi in času, v katerem je bila ustvarjena (Ackerman, 1962: 227).

Med obe skrajnosti lahko umestimo Meyerja Schapira, umetnostnega zgodovinarja, ki pravi, da je za uspešno slogovno analizo potrebno upoštevati oba vidika: tako vidik umetniškega dejanja kakor vidik končnega dela. Slog zanj predstavlja kompleksno povezavo med formo, likovnimi elementi in umetnostnimi izrazi, ki jih najdemo v umetnosti posameznika ali skupine. Izraz slog pa se nanaša tudi na celotno dejavnost posameznika (ali skupine), in sicer takrat, ko govorimo o »življenjskem slogu« (Schapiro, 1998: 143).

Menim, da je Waltonova težnja po poenotenju metode slogovne analize, s katero bi lahko zajeli vse umetniške zvrsti (likovno umetnost, gledališko umetnost, glasbo in literaturo), nekoliko pretirana. Strinjam se, da je proces umetniškega dejanja osnova za obstoj umetniškega dela, pa naj bo to slika, kip, drama, opera ali sonet. Brez ustvarjalnega procesa umetnosti seveda ne bi bilo. A vsaka izmed umetnostnih zvrsti ima lastno vrsto izražanja in s tem posebne lastnosti. To, kar gledalcu omogoča slogovno opredelitev slikarstva, ni enako temu, kar bralcu omogoča slogovno opredelitev poezije. Čeprav pogosto več umetnostnim zvrstem pripisujemo enak slogovni termin, menim, da ne gre za isti slog. Kriterij, po katerem krajinam Marka Pernharta pripisujemo romantični slog, ni enak kriteriju, po katerem poezijo Franceta Prešerna umeščamo v romantično pesništvo. Kakor hitro ne gre za enak kriterij, pa mislim, da ne moremo govoriti o istem slogu.

Če se osredotočim zgolj na likovno umetnost, lahko izpostavim, da je slog v večji meri značilnost končnega produkta, kakor pa procesa, v katerem nastaja. Ob tem ne trdim, da sta ustvarjalni proces in okoliščine nastanka umetnine za njene slogovne značilnosti nerelevantne, pač pa zgolj to, da je slog v večji meri odvisen od vizualnih lastnosti umetnine. Morda se zdi, da je Walton slog enačil s t.i. umetnostno tradicijo, tj. z načinom, kako je neka umetnina ustvarjena. Če je nek slikar, na primer, slikal v barbizonski tradiciji, to še ni zadosten pogoj za to, da lahko njegovo delo označimo za impresionistično. Pridevnik impresionistično lahko pripišemo samo vizualnemu efektu umetniškega dela, ki je sicer res rezultat umetnikovega ustvarjalnega postopka, a samo dejanje ustvarjanja nima impresionističnih lastnosti. Pravzaprav si ne morem niti zamisliti impresionističnega dejanja. Je pa res, da bi moral pozoren gledalec ob ogledu umetniškega dela razmisliti tudi o postopku njegovega nastanka, saj lahko poznavanje umetnikovega ustvarjalnega procesa veliko pripomore k razumevanju njegove umetnosti. Tako umetnikovo življenje in delo kot tudi odraz časa in kraja nastanka umetniškega dela gotovo vplivata na slogovne značilnosti umetnosti, vendar menim, da je slogovna opredelitev veliko bolj odvisna od vizualnih lastnosti umetniškega dela.

Ob Waltonovi teoriji se lahko sprašujem tudi o slogovni opredelitvi performativne umetnosti. Ali performativna umetnost od gledalca sploh pričakuje, da sodi o slogu performansa? Performans je v celoti odvisen od enkratnega dogajanja, ki ga umetnik izvede pred občinstvom v določenem prostoru in času. Čeprav ima performans veliko sporočilno moč menim, da mu ne moremo pripisovati slogovnih značilnosti, vsaj ne tistih likovno-vizualnega značaja.

Ne glede na drobne pomisleke naj na koncu poudarim, da ima Waltonova teorija izjemen doprinos v razpravah o teorij umetniškega sloga. Njegov pristop je opozoril, da moramo pomemben vidik slogovne analize umetniških del iskati tudi v procesu nastajanja, oz. ustvarjanja umetniškega dela. Razprave o slogu ostajajo aktualne, tako v filozofskih kakor likovnoteoretskih krogih, za seboj pa puščajo mnogo odprtih vprašanj in prostora za nadaljnjo interpretacijo.

Philosophy of Artistic Style – The Contribution of Kendall Walton

This article deals with the philosophy of art, in general, and with the theories of style in particular. Walton claims that the bearer of artistic style is the creative process. In determining the style of an artwork, the key role is played only by the process of creation, and almost no role is assigned to the final product, the artwork itself. We raised the question whether a mere insight into the genesis of artwork is really sufficient, or whether its visual characteristics are indeed the key element for ascribing stylistic characteristics.

Keywords: philosophy of art, theory of style, Kendall Walton, artistic style, performance

Literatura

- Ackerman, J. S. (1962). »A Theory of Style«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20(3), str. 227–273.
- Bernik, S. (1985). *Likovna umetnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Cankar, I. (1995). *Uvod v umevanje likovne umetnosti: Sistematika stila*. Ljubljana: Karantanija.
- Carroll, N. (2002). *Philosophy of Art: A contemporary introduction*. London, New York: Routledge.
- Churchill, S. J. (2011). »Regents Communication«. [9. 10. 2016]
<http://www.regents.umich.edu/meetings/12-11/2011-12-VI-Walton.pdf>.
- Dileo, J. R. (1995). »The Question of Style in Philosophy and the Arts« (recenzija). [9. 10. 2016]
http://muse.jhu.edu/journals/philosophy_and_literature/summary/v021/21.1br_van_eck.html.
- Gombrich, E. (2009). »Style«. V Preziosi, D., *The Art of Art History: A Critical Anthology* (2. izd.), Oxford: Oxford University Press, str. 129–140.
- Kunšič, G. (2015). *Life is Amazing*, performans.
<http://cargocollective.com/gasperkunsic>
- Lah, N. (2015). »How Style Became Famous and Irrelevant at the Same Time«. *Ars & Humanitas*, 2, str. 215–230.
- Likar, V. (ur.) (2000). »manira (1)«. V *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. [9. 10. 2016] http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj_testa&expression=ge=manira.
- Lytton, N. (1994). *Zgodba moderne umetnosti: Pregledi likovne umetnosti 20. stoletja*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Markota, J. (2014). *Nakopičenje jeze II*, instalacija.
<http://www.juremarkota.com/>
- Menaše, L. (1971). *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Mueller, G. E. (1941). »Style«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1(2/3), str. 105–122.
- Munro, T. (1946). »A Method of Stylistic Analysis«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 5(2), str. 128–158.
- Munsterberg, M. (2008-2009a). »Period Style«. [9. 10. 2016]
<http://writingaboutart.org/pages/periodstyle.html>.

Munsterberg, M. (2008-2009b). »Personal Style«. [9. 10. 2016]
<http://writingaboutart.org/pages/personalstyle.html>.

Schapiro, M. (1998). »Style«. V Preziosi, D., *The Art of Art History: A Critical Anthology* (1. izd.), Oxford: Oxford University Press, str. 143–149.

Walton, K. (2008). »Style and the Products and Processes of Art«. V Walton, K., *Marvelous Images: On Values And The Arts*, Oxford: Oxford University Press, str. 221–248.

Winckelmann, J. J. (2008). »Misli o umetnosti«. *Nova revija*, 27(309/311), str. 204–244.

Wölfflin, H. (1917). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Hugo Bruckmann, Verlag. [9. 10. 2016]
<https://archive.org/stream/kunstgeschichtli00wluoft#page/n7/mode/2up>