

Uršula Berlot

Umetnost med naravnim, tehnološkim in mentalnim

Art between the Natural, Technological and Mental

ANTISPEKTIVNA TAKTILNOST – Olafur Eliasson

V kovinskem odsevu: med vidom in dotikom

Nevidna taktilnost optične zaznave je dvosmerna percepcija: pogled se 'dotika' stvari in obenem odpira gledalca nematerialnim podobam stvari, ki vstopajo vanj in se ga dotaknejo nazaj. Izkušnja fluidne, dinamične in interaktivne čutne izmenjave med zaznavajočim subjektom in prostorom, v katerem se ta nahaja, je temeljna razsežnost vizualnih instalacij danskega umetnika Olafurja Eliassona (1967).

Umetnina, ki materializira dispozitiv te recipročne optično-zaznavne izmenjave med gledalcem in gledanim, je *Multiple grotto (Multipla votlina)*, delo, ki je bilo prvič predstavljeno v sklopu razstave *La situatione antispettiva (Antispektivna situacija)* v razstavišču danskega paviljona na Beneškem bienalu leta 2003. *Multipla votlina*¹ je bleščeča kovinska kristalinična prostorska struktura z bodičavo površino, v katero lahko vstopimo in opazujemo zunanji prostor skozi kalejdoskopske odprtine ali pa ostajamo zunaj dela in kukamo v njegovo notranjost. Ko opazujemo prostor v notranjost, vidimo ljudi in svetlobne odseve, ki so pomnoženi v gibljivo zmes kaotičnih odsevov. Gledalec, ki opazuje notranjost Votline skozi izbrano odprtino kalejdoskopa, je v stabilnem perspektivnem položaju, ki mu daje gotovost in občutek, da kaotični konglomerat odsevov optično in v razdalji obvladuje. Vstop obiskovalca v notranjost Votline, kjer se zrcaljenje njegove podobe in drugih ljudi pomnožuje in fragmentira v neskončnih odsevih, pa spremlja občutek nestabilnosti, razblinjenja

telesnih mej in lastne dematerializacije. Prav tako se raztopi tudi materialnost same Votline, ki od zunaj deluje kot masivno kovinsko znanstvenofantastično telo. Pogled skozi kalejdoskop navzven gledalcu ne zagotovi trdnosti, saj se tudi zunanost raztopi v pomnoženih optičnih učinkih. Znajde se v antispektivni situaciji, ki v nasprotju s perspektivno subjektu ne omogoča občutka za lastno koherenco, stabilnost in nadzor nad situacijo. Antispektivni kolaps pogleda v zunanost povzroči zaznavno obrnitev navznoter, kjer se gledalec sreča s samim seboj.

Votlina ni predmet, namenjen opazovanju in kontemplaciji, ampak ustvarja okvir za antispektivno situacijo, kjer se gledalec v srečanju z begajočo realnostjo odsevov obrne sam vase, zagleda sebe, kako gleda in občuti, kako zaznava. Votlina ponudi prostorski okvir za srečanje ljudi z drugačnimi pogoji fizičnega okolja, kot so jih vajeni: 'okvir' ne posnema realnega sveta, ampak ga pomnožuje in sprevrča. Antispektivna situacija spreverne običajno perspektivno opazovanje sveta, kjer subjekt vizualno osrediščeno obvladuje naravo kot objekt. Okvir Votline zmede zaznavno koherenco subjekta v občutku vrtinčenja telesa in zunanjega sveta, ki povzroči, da postaneta poziciji subjekta in objekta izmenljivi in nestabilni.

Antispektivna situacija, ki ustvari okvir za srečanje gledalca in dela, premakne poudarek z umetniškega dela, njegove prezenze in izdelave, na dogodek, situacijo in zaznavo. Situacija v Votlini je izrazito interaktivna, saj delo začne obstajati in se spreminjati z vsakim gledalcem na nov in drugačen način. Gledalec je postavljen v aktivno vlogo soustvarjalca prostora, v katerem se nahaja; v interakciji ni pomembna le fizična in percepcijska izkušnja, ampak predvsem mentalna in kognitivna. Pomembni postanejo gledalčevi odzivi in sposobnost reorganiziranja lastnih predstavnih vzorcev, ki jih ima o svetu:

¹ *Multiple grotto (Multipla votlina)*, 2003, 5×5×15 m; konstrukcija iz poliranega jekla in dvestopetdesetih stožčasto oblikovanih pet- in šeststranskih kalejdoskopov, ki so usmerjeni obenem navzven in navznoter v gigantski kovinski strukturi.



Olafur Eliasson, *Multipla votlina / Multiple grotto*, 2004, nerjaveče jeklo, neraveča jeklena ogledala / stainless steel, stainless steel mirrors, višina / height: 457,2cm; ø 450cm. San Francisco Museum of Modern Art, Accessions Committee Fund purchase, foto / photo: Poul Pedersen, © 2004 Olafur Eliasson

Ko delam predmet ali instalacijo, mislim na to, kako predmet skozi kode in povezave v kulturi vpliva na gledalca ali osebo, ki se z njim ukvarja. Vendar obenem tudi mislim na to, kako oseba dejansko spreminja predmet z že obstoječim znanjem in prepoznavnostjo danega predmeta, instalacije ali situacije. Deluje v obe smeri: vidim, da oseba, ki se ukvarja z mojim projektom, vpliva na projekt, kot tudi izkušnja tega istega projekta vpliva na osebo – zato mislim, da osvetlitev reprezentativne plasti na nek način razjasni izkušnjo in povzroči, da je možno videti nas same, kako vidimo – ali vedeti, da vidimo in videti, da vemo.²

Eliassonovo delo je utemeljeno na fenomenološki kritiki kartezijanskega mišljenja moderne subjektivnosti in epistemološke delitve med subjektom in objektom, ki je značilna za zahodni način razmišljanja o svetu. Umetnik verjame, da stvari in narava ne obstajajo sami zase, ampak so projekcija našega mišljenja in čutenja. Prav zato se ukvarja z zaznavnimi dispozitivi, ki ponudijo priložnost za povečano refleksivnost in samo zavedanje gledalca. To je ustvarjeno v interakciji s svetom in v nenehni zaznavni izmenjavi s situacijskim kontekstom, v katerem se nahaja. Gledalec se ob soočenju z Votlino zave svoje pozicije opazovalca, ki najprej od zunaj opazuje vrtničenje zrcalnih odsevov v notranjosti in nato, ko vstopi v notranjost, postane sam del teh odsevov in odsevan, 'opazovan' od votline, v kateri se nahaja. Ločenost obeh pozicij 'gledati in biti gledan' ponazori dvostopenjskost zaznave, izkušnjo, v kateri se gledalec zave, da ni nikdar le subjekt, ampak tudi objekt v pogledu drugega.

'Kovinska metafora', ki ustrezno opiše zaznavno situacijo, kakršno ponuja bleščeči okvir kovinske Votline, je metafora Lacanove zgodbe o odblesku konzerve sardin, s katero filozof v enem izmed seminarjev o štirih konceptih psihoanalize (1964) ponazori svojo teorijo pogleda. Lacan pripoveduje o dogodku z ribolova, med katerim mu je eden izmed ribičev pokazal ribjo konzervo, ki je plavala na vodni gladini in se zrcalila v soncu. V smehu je Lacanu povedal:

Vidiš to konzervo? Jo vidiš? No, ona pa tebe ne vidi! Njemu se je ta drobna dogodivščina zdela hudo smešna, meni manj. Spraševal sem se, zakaj se prav meni ne zdi tako smešna. [...] Najprej tole: to, da mi Petit-Jean pravi, da me konzerva ne vidi,

ima lahko smisel samo zato, ker me v nekem smislu gleda.³

Lacanu se misel, da ga konzerva gleda nazaj, ni zdela smešna predvsem zaradi občutka, da ne gre za enakovredno izmenjavo pogledov. Gledal je iz ene pozicije, opazovan pa je bil z vseh strani. To mu je vzbudilo občutke brezobličnosti, nestabilnosti in izgube trdnosti identitete. Zdelo se mu je, da se je znašel ulovljen v zanki nedoločljive svetlobne radiacije kovinskega odseva konzerve, ki ga splošči v podobo fluidnega, neulovljivega, bleščečega pogleda. Nemočna pozicija, v katero ga postavi odsevajoči pogled male konzerve in uvid, da ni le on, ki opazuje svet, ampak tudi svet opazuje njega, ga razburi. Lacanu je bila neprijetna zlasti narava te podobe, v katero je bil nenadoma reducirana: podoba ni bila celostna, enotna in stabilna, ampak razdrobljen, dematerializiran delček, raztopljen v svetlobnem odsevu. Počutil se je kot 'madež' v sliki, ki jo je naslikala 'kruta narava':

Skratka, iz slike sem kot madež vsaj malo izstopal [...]. Strukturo tukaj jemljem na ravni subjekta, vendar pa odseva nekaj, kar je že v naravnem odnosu, ki ga oko vpisuje na stran svetlobe. Nisem preprosto to točkoliko bitje, ki se znajde v geometralni točki, od koder je mogoče dojeti perspektivo. Na dnu mojega očesa se gotovo riše slika. Slika je seveda v mojem očesu. Vendar pa sem jaz, jaz sam v sliki. To, kar je svetloba, me gleda, in po zaslugi te svetlobe se na dnu mojega očesa nekaj slika.⁴

Lacanova teorija pogleda⁵, ki jo ilustrira ribiška anekdota, postavi človeški subjekt v presek med gledanjem in biti gledan. Zaznavna situacija v vsakdanjih pogojih gledanja je stabilizirana z delovanjem kulturnih kod in reprezentativnih shem, ki smo jih oblikovali skozi življenje. Reprezentativna mentalna mreža subjektu

³ Jacques LACAN, *štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Analecta, Ljubljana 1996/1980, str. 90–91.

⁴ Ibid., str. 91.

⁵ Lacan pričena teorijo pogleda in temelja zavesti z omembo digresije skopične funkcije, ki se izrazi v (nezavednem) ponavljanju, o katerem piše Freud, in jo vpelje tudi takrat pravkar izšlo delo Mauricea Merleau-Pontyja *Vidno in nevidno / Le Visible et L'invisible*. V okviru teh razmišljanj se sprašuje, kako lahko v perspektivi nezavednega umestimo zavest. Misel mlade Parke iz Valeryjeve pesmi 'videla sem, da se vidim' navede Lacana na idejo, da zaznava 'vidim se, da se vidim' implicira 'enega bistvenih korelatov zavesti v njenem odnosu do predstave' (Lacan, *štirje temeljni koncepti psihoanalize*, str. 78); ob tem se filozof tudi vpraša, kako da je ta misel še zmeraj korelativna s kartezijanskim cogitom, kjer je subjekt dojet kot misel. Lacan ugotavlja, da je bil z nastopom perspektivne reprezentacije v renesansi človeški subjekt vzpostavljen na temelju gotovosti perspektivnega pogleda, ki postane izvir stabilnega razmerja subjekt-objekt, kjer je človek subjekt in svet, narava objekt. Lacanova anekdota opiše obrnjeno situacijo, kjer postane človek objekt in svet subjekt. Ne gre za pogled fizičnega očesa drugih ljudi, ampak za svetlobno odsevanje, nestabilen in neulovljiv pogled, nad katerim ne zmore ustvariti nadzora, ki motri človeka v poziciji objekta. Vseprisoten pogled male konzerve povzroči, da človek ni več opazujoč, ampak je le še opazovan. Lacan ugotavlja, da je tako 'na področju videnja vse past' (Ibid., str. 88).

² Olafur ELIASSON, *Minding the world*, ARoS Aarhus Kunstmuseum Hausstaetter, Berlin 2004, str. 21.

omogoči, da nadzoruje ne-lokaliziran pogled in živi v iluziji, da lahko uspešno obvladuje svet. Eliassonov projekt lahko razumemo kot poskus razbitja te iluzije na ravni vnaprej skonstruiranih predstav, ki jih imamo o svetu, kar sproži zaznavno odprtost in mentalno ustvarjalnost v ustvarjanju novih podob sveta. Lacan meni, da je človeški subjekt določen ravno z nenehnim iskanjem ravnotežja, v pulzirajoči poziciji opazovati in biti opazovan. Eliassonova Votlina pa, nasprotno, ponudi prostorski okvir, v katerem lahko izbiraš med obema pozicijama: ali gledaš ali pa si gledan. Na ta način presežeš Lacanovo nelagodje in nemoč v poziciji objekta 'konzervinega pogleda', postaneš aktiven subjekt sredi dogajanja in ne le pasiven nemočni subjekt na odru igre sveta.

Eliasson v Votlini aktivira obe poziciji pogleda na način, ki omogoči zaznavno koherenco subjekta, kljub zavesti, da je ta opazovan kot objekt. Gledalec, ki od zunaj skozi kalejdoskop opazuje notranjost, zavzame pozicijo vseprisotnega pogleda v svet, ki odseva v pomnoženih podobah svetlobe in ljudi v notranjosti; v notranjosti se njegova zrcalna slika telesa pomnoži v neskončnost drobnih delcev, ki jih opazujejo tudi gledalci skozi kalejdoskope od zunaj. Vendar se subjekt v srečanju z razdrobljenimi podobami lastnega telesa v notranjosti Votline ne počuti razcepljen in nemočen, kot se je Lacan v tistem čolnu, ampak se v antispektivni situaciji sreča sam s seboj, 'vidi se, kako se vidi'. Dvig subjektove zavesti je vzpostavljen v odnosu do lastnega telesa kot fizična zaznava notranje, telesne koherence v nasprotju z zunanjo diskoherenco in ne v dominantnem odnosu do okolja, ki ga obdaja.

Eliassonovo pojmovanje subjekta in narave, ki se prepletata na ravni pogleda, je, kot pravi umetnik, v osnovi fenomenološko.⁶ Telo in svet obravnava kot isti substanci, saj dinamičnost gledalca v interaktivni čutni izkušnji z delom določi smisel in obliko prostoru, ki ga obdaja. Umetnik skuša povečati občutek samo-zavedanja in samo-refleksivnost gledalca, ki ob srečanju z delom usmeri pozornost v nove in nepoznane domene lastne zavesti.

⁶ Fenomenolog Maurice MERLEAU-PONTY (1908–1961, *Vidno in nevidno, Oko in duh*) postavi filozofijo na raven umetnosti, saj obe temeljita na zaznavi kot temelju spoznavanja; filozofija je podobna umetnosti, ki se ukvarja s čutno-zaznavnim in pred-umnim, stanjem pred nastopom razlike med subjektom in objektom. Slikar naredi vidno tisto, kar je za običajen vid nevidno, in nas vpelje v novo izkušnjo, v kateri se videnje izrazi kot dotikanje. Med zaznavajočim in zaznanim ali vidom in tipom ni več razlike v kartezijanskem smislu. Svet ne obstaja sam zase, ampak le v perspektivi opazujočega; podobno tudi opazujoči subjekt ne obstaja v analitični razdalji do sveta, ampak se vzpostavi šele v zaznavni situaciji. Naše zavesti o svetu ne moremo ločevati od zavesti o lastnem telesu, saj sta svet in prostor zaznana z zaznavajočim telesom v gibanju. Prostor ni statičen pojav, ampak vznikne v interakciji z gledalčevim gibanjem. Subjekt se vzpostavi v 'situacijski prostorsosti' v nasprotju s 'pozicijsko prostorsostjo', ki določa subjekt in svet kot dve ločeni in negibni poziciji.

Zdi se, da vidimo, kako se v tem nedokončanem delu oblikuje nekaj kakor iskanje neke neimeno-vane substance, od koder se jaz sam, ki vidim, izvlečem. Iz mrež ali, če hočete, žarkov prelivanja barv, katerega del sem sprva, vzniknem kot oko in se nekako porodim iz tistega, čemur bi lahko rekel funkcija vidstva.⁷

Recipročnost pogleda, ki ga problematizirajo Eliassonova dela, je utemeljena na vizualni izkušnji, ki jo določa telo, ne le oko. Vizualno je obenem taktilno, saj se svet dotika osebe v posredovanju svetlobe in drugih nevidnih ali nezaznanih kvalit (energija, temperatura, vonj). 'Optična taktilnost nas zapelje v ravnino, kjer se objektivni svet in vizualna podoba stapljata.'⁸ Ravnina potopitve subjekta v konkretnost drugosti je nevidna, infra-tanka dimenzija možnih povezav nasprotij, mesto zaznavne prehodnosti, ker so čuti prevajani drug v drugega. Lacan opazi, da samo-zaznava lastnega čutenja izpostavi pomembno diferenco v prostorski dimenziji različnih precepcij:

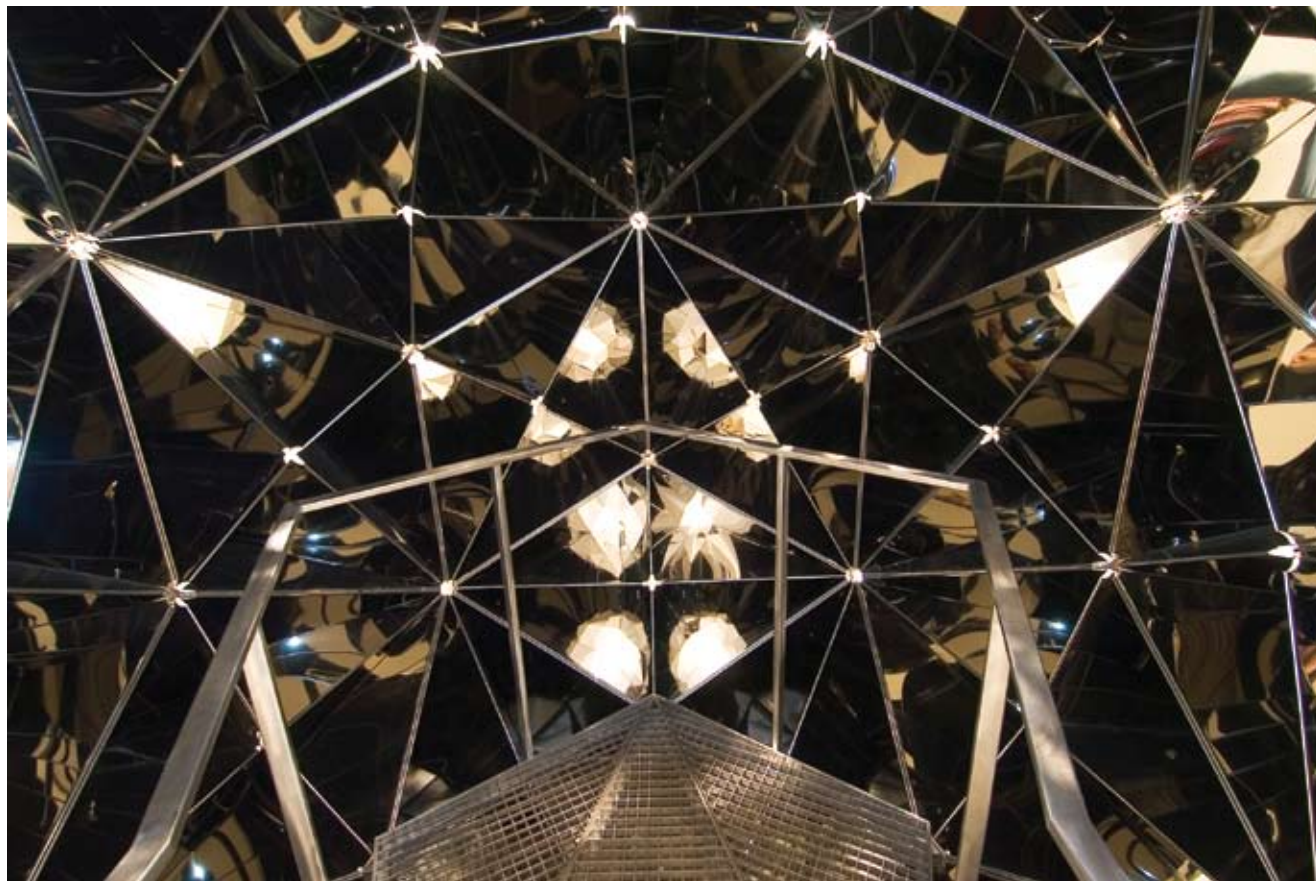
Zakaj pri grejem se, da bi se ogrel, gre pač za referenco na telo kot telo, prežet sem s tem občutkom toplote, ki se širi iz neke poljubne točke v meni in me določa kot telo. V vidim se, da se vidim, pa ni prav nič občutiti, da me analogno prežema videnje. Še več, fenomenologom se je posrečilo natanko in kar najbolj presenetljivo dokazati, da je popolnoma jasno, da vidim zunaj, da zaznava ni v meni, da je na predmetih, ki jih zadeva. In vendar svet dojemam v zaznavi, ki se zdi, da prihaja iz imanen-ce tega vidim se, da se vidim.⁹

Dejstvo, da v vizualni zaznavi ne čutim, da me telesno prežema neko videnje, kot čutim, da me prežema toplota, medtem ko se grejem, izpostavi malo razliko, ki je infra-tanka: vidni dotik je podzaznavna, a vendar integrirana esencialna zaznavna izkušnja, medtem ko je občutek toplote v telesu le bolj ali manj prijetna zavestna zaznava, ki sama po sebi ni infra-tanka. Optična taktilnost vzpostavi vmesnost, razmik med eno zaznavo in drugo, ki omogoča tudi njuno stapljanje in oscilacijo; dotikajoče oko je mesto stika, ki vzpostavi podobnost različnosti.

⁷ LACAN, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, str. 79. S temi besedami Lacan komentira teorijo zaznave Mauricea Merleau-Pontyja; ugotavlja, da se fenomenolog na določeni točki umakne, saj nam predlaga, 'da se vrnemo k virom intuicije, ki zadeva vidno in nevidno, da sežemo nazaj k tistemu, kar je pred sleherni refleksijo, [...] da bi odkrili nastanek samega videnja. Meni, da gre za to, da obnovimo, [...] da spet vzpostavimo pot, po kateri je lahko, nikakor ne iz telesa, pač pa iz nečesa, kar imenuje meso sveta, vzniknila izvorna točka videnja' (Ibid.).

⁸ Michael TAUSSIG, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, Routledge, New York, London 1993, str. 35.

⁹ LACAN, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, str. 78.



Olafur Eliasson, *Multipla votlina / Multiple grotto*, 2004, nerjaveče jeklo, neraveča jeklena ogledala / stainless steel, stainless steel mirrors, višina / height: 457,2 cm; ø 450 cm. San Francisco Museum of Modern Art, Accessions Committee Fund purchase, foto / photo: Poul Pedersen, © 2004 Olafur Eliasson

Ne gre za to, da izbiramo med tem, kar vidimo [...], in tem, kar nas gleda [...], pomembna je vmesnost [l'entre]. Potrebno je le dialektizirati, torej poskušati misliti protislovno oscilacijo v njenem ritmičnem širjenju in krčenju (bitje srca, ki utripa, plimovanje morja, ki valuje). [...] Trenutek, ki ne vzpostavi niti preveč smisla niti cinične odsotnosti smisla. To je trenutek, kjer se odpira vrzel, ki jo izdolbi to, kar nas gleda, v tem, kar vidimo.¹⁰

Eliassonovo Votlino lahko razumemo kot projekt, ki poudarja vmesnost, prehajanje zunanjega v notranjost in vidne v taktilno, telesno izkušnjo. Poskuša določiti imaginaren vmesen prostor, ki prekinja z iluzionizmom ali simbolnim odpiranjem dela v druge svetove. Vidiš le to, da se vidiš, v čutni telesni imanenci, ki je mesto vzgiba zavesti.

¹⁰ Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, Paris 1992, str. 51-52. Poudarek na vmesnosti, kot jo najdemo v Eliassonovem delu, ustrezno interpretira misel Didi-Hubermana (in ne klasična fenomenologija) kot vrzel, prostor 'med-obema'. Avtor v tem delu obravnava zaznavno-prostorsko vmesnost, ki jo aktivirajo določene oblike umetnosti (npr. delo minimalističnih kiparjev T. Smitha, R. Morrisa, C. Andréja).

Narava kot zrcaljena projekcija

Led, voda, mah, veje, svetloba, mavrica, zrak, zrcala in tudi sončni zahodi so materiali Eliassonovih instalacij, ki ne nastopajo kot prezentacija narave, ampak naredijo vidne naravne pojave in sile, ki na nov in unikaten način urejajo univerzum umetnine. Eliassonove instalacije aktivirajo zaznavo in dožemanje ljudi, ki se v intenzivirani pozornosti zavejo lastne prisotnosti v svetu. Ta pozornost ni nevtravno sprejemanje umetniške vsebine; določena je z zavestjo, ki jo prinesemo gledalci s seboj v srečanje z delom, s pričakovanji in kulturnimi vzorci, ki oblikujejo našo percepcijo in orientacijo v svetu. Čutna zaznava je obenem telesen pojav in mentalno dejanje, ki ureja zaznane vsebine v perspektivi predstav, mnenj in vedenja o svetu. Mentalne reprezentativne sheme, določene z izkušnjami, kulturo, vzgojo in izobrazbo, projiciramo v svet, ki nam jih vrača nazaj. Zato mentalna projekcija ni perspektivna, ampak anamorfozna; zrcalo realnosti, ki odseva nazaj, je disimilantno, fluidno in spremenljivo, kot odsevanje vodne gladine. Dloveški subjekt in njegova zavest o lastnem telesu v

svetu sta oblikovana v odsevu in srečanju, ki aktivira pogled kot dejavnik ustvarjanja realnosti. Zaznavna izkušnja Lacana na ribiški ladji je bila telesne, fizične narave: vseprisoten pogled sveta se je nenadoma utelesil v odsevu konzerve sardin, njegovo nedoločljivo motrenje pa je v filozofu ustvarilo občutek telesno-psihičnega razcepa.

V tem, kar se mi kaže kot prostor svetlobe, je pogled vselej neka igra svetlobe in nepresojnosti. Prav to zrcaljenje [...] me vselej na vsaki točki zadrži, ker je zaslon, ker prikazuje svetlobo kakor blesketanje, ki ga preplavlja. Skratka, v točki pogleda je vselej nekaj dvoumnosti dragulja.¹¹

Zrcalne refleksije in projekcije so bistveni elementi Eliassonove umetnosti. Zrcala vključuje konkretno, v obliki materialnih ogledal in podobnih odsevni površin, in metaforično z uporabo vode, stekla, svetlobe in luči. S temi materiali ustvarja zaznavne dispozitive, ki preoblikujejo hkrati realnost in naše predstave o njej. Zrcala dejansko in metaforično vračajo pogled in naše projekcije nazaj in gledalca spodbudijo, da oblikuje nove perspektive na lastno telo in prostor, v katerem se nahaja. Vodo in ogledala uporablja v različnih svetlobnih pogojih in kombinacijah z drugimi materiali v strukturah, ki pogosto sprevačajo naravne fizikalne zakonitosti in jih podreajo tehnološkim. Tako slap po kovinskih kaskadah 'pada' navzgor (*Reversed Waterfall*, 1998), vzhajajoče sonce žari zamrznjeno v času in zaprtem prostoru (*The Weather Project*, 2003), meditativni vrt združuje kamen, veje, ventilator in svetlobno nematerialno barvno sevanje (*The Curious Garden*, 1997), med deli najdemo umetno mavrico (*Beauty*, 1993), antigravitacijske pojave (*Antigravity Cone*, 2003), vizualizacijo kaplje in valovanja vodne gladine v maksimalno povečanem merilu (*Notion Motion*, 2005).

Eliasson poudarja, da 'vidimo naravo s kultiviranimi očmi' in da 'ne obstaja neka resnična narava, obstaja le moj ali tvoj konstrukt kot tak'.¹² Dež, ki pada v zaprtem prostoru, ali mah, ki se razrašča po stenah muzeja, ne 'prezentirata' narave, ampak predstavljata 'reprezentacijsko plast' (layer) naše percepcije. Eliasson ne verjame v obstoj in prezentacijo stvari na sebi, ki bi jih umetnost reprezentirala. Naravo kodirajo kulturne kodifikacije, vrednotenja in tudi vedenje, ki ga imamo o njej skozi znanost. Zato Eliassona uvrščamo med umetnike, ki v praksi združujejo umetnost in znanost. Reprezentacija po Eliassonu ni vezana na objekt (umetniško

delo), ampak subjekt, predstavlja namreč subjektivne mišljenjske reprezentativne sheme, skozi katere pristopa k svetu. Zato narava zanj ni resnična in primordialna kategorija, ampak nasprotno, rezultat mnogih reprezentacijskih plasti, ki konstituirajo našo podobo realnosti:

Brez spomina ni prepoznanja – ni vrednostnega sistema – ni občutka časa – in končno tudi ni pričakovanj. [...] Nekaj takega kot primordialna izkušnja ne obstaja, obstaja le kultura.¹³

Eliasson ne ukinja miselne predstavnosti kot nekakšne plasti, ki bi zakrivala primarni obstoj fizične narave. Njegove instalacije so usmerjene v destabilizacijo ustaljenih predstavni mentalnih shem z namenom, da ustvarimo nove in da v povišani pozornosti razvijamo zavedanje o tem, kako zaznavamo, izkušamo in čutimo. Gre za zavedanje, ki ni usmerjeno navzven, ampak navznoter, kot samo-zavedanje. Temelji zavesti, ki se vzpostavijo skozi zaznavo, so ustvarjeni na podlagi ideje, da pojav in zavest – objekt in subjekt – ne moreta biti zamišljena ločeno. Prav zato ima koncept reprezentacije v nasprotju z modernistično in postmodernistično tendenco po izbrisu reprezentacije v prid prezentaciji za Eliassona bistveno težo. Reprezentacija ne le da ni ukinjena, ampak je ključna za naš način zaznavanja, saj po Eliassonu označuje kognitivni – zaznavni proces ustvarjanja mentalnih podob in ne predstavljanja realnih predmetov. Reprezentacija je zanj zgolj predstava in ne predstava nečesa; nastane kot vsota serije filtrov – zaznav, izkušenj in znanja –, imanentna zaznava pa je odvisna od transparentnosti te plasti, torej njene prehodnosti ali mehkoše.

Narava kot taka nima resnične esence – nobenih resničnih skrivnosti, ki bi jih odkrivali. Približal se nisem ničemu bolj bistvenemu, razen samemu sebi, in poleg tega ali ni narava tako in tako sama kulturno stanje? Bolje sem spoznal le moj lasten odnos do tako imenovane narave (lastno sposobnost, da se orientiram v tem posebnem prostoru), lastno sposobnost, da vidim, čutim in se gibljem skozi pokrajino, ki me obdaja.¹⁴

V Eliassonovem delu je narava prisotna zato, da zrahlja utečene predstave, ki jih imamo o njej. Nenaavadna uporaba in transpozicija naravnih procesov in materialov v njegovih instalacijah nas opomni, da se naše dojetje sveta oblikuje kulturno in ne na osnovi neposredne zaznave neke predobstoječe materije. Prav

¹¹ LACAN, štiri temeljni koncepti psihoanalize, str. 91–92.

¹² Olafur ELIASSON, *Minding the World*, str. 22.

¹³ Ibid., str. 22.

¹⁴ ELIASSON, *Minding the World*, str. 26.

zato se ideja narave oblikuje v interaktivni izkušnji: predstavná projekcija, ki konstituira naš pogled na Eliassonovo 'umetno naravo', je vrnjena nazaj na način nepodobne podobnosti vsebinam, ki jih projiciramo. Virtualna, mentalna narava nastane v intersekciji projekcije in zrcaljenja pogleda in naša zaznava se nenehno pozibava sem in tja med tema dvema oblikama mentalno-zaznavnih izkušenj.

ZAZNAVNE OSCILACIJE IN ZAVEST – Carsten Nicolai

Med slušnim in vidnim

Umetniško raziskovanje Carstena Nicolaija (1965) se usmerja v področja vedenja, s katerimi se sicer ukvarja znanost: vizualizacija nevidnih in podzaznavnih naravnih pojavov, energetskih oscilacij in nevidnih zvočnih ali svetlobnih valovanj, koncipiranje vprašanj o kaosu in redu v naravi, fizikalnih silah magnetizma, gravitacije, kristalizacije. Nicolai uporablja znanstveni pristop in laboratorijske metode, vendar z njimi intuitivno raziskuje možnosti estetske, konceptualne in zaznavne razširitve polja umetnosti. V tem je izrazito intuitiven in subtilen, njegova umetnost gledalca popelje na rob zaznavnega tako s pomočjo znanstvene tehnologije in novih vizualnih imaginarijev, ki jo ta omogoča, kot z aktiviranjem gledalčeve zaznavne pozornosti in samozavedanja v razširitvi njegove zavesti.

Nicolai vizualizira nevidno in nezaznavno, zvočne pojave, kot so frekvenca, ritmi, cikli in vibracije. Te elemente prevaja iz slušnega v vidno polje v različnih postopkih plastenja in prehajanjih med vizualnimi ter zvočnimi dogodki v prostoru. Inspiriranje v naravnih pojavih je ključnega pomena, vendar ne na način romantične kontemplacije ali estetskega vživetja, ampak v preciznem opazovanju njenih najbolj drobnih oblik in nezaznavnih kvalitet, ki se jim lahko približamo le z uporabo laboratorijskih instrumentov ali znanstvenih koncepcij. Oblikovne principe svojih del pogosto izpelje iz Fibonacijevga zaporedja, spiral, algoritmov in podobnih nenavadno urejenih naravnih vzorcev. Ko prevaja zvok v vizualne oblike, sproža zaznavne sinestezije med zmožnostmi videnja in poslušanja ter povezuje ponavljanja in interakcije v delovanju naravnih pojavov s cikli, vibracijami in oscilacijami, ki vzniknejo v gledalcu.

Čeprav deluje na robu vidnega in slišnega, se

njegova umetnost ne realizira v smeri dematerializacije umetniškega objekta, ampak operira na nasproten način, z materializacijo vizualnih oblik in zvokov pojavov, ki so sicer nezaznavni, neslišni in nevidni. Njegovo ustvarjanje se ne osredotoča na koncepte praznine, tišine ali avratičnosti v umetniškem delu, ampak izhaja iz obstoječih naravnih pojavov, ki jih obravnava na način, da naredi vidno nekaj, kar je drobno, tanko, efemerno ali tako počasno, da oko ne more zaznati njegove pojavnosti. Ustrezno sredstvo in zorni kot opazovanja Nicolaijeve subtilne, fine in kompleksne umetnosti je Duchampov koncept *infra-tanko*.¹⁵ Njegova umetnost ne temelji v negaciji, odsotnosti in praznini, ampak na viziji sveta, ki potrebuje majhen poudarek, konceptualno in zaznavno fino *nianso*, *drobni odtenek*, v katerem lahko zaznamo infra-tanko razsežnost realnega.

V vsebino njegovega dela je nujno vpleteno mesto gledalca; to doseže na način fizične interaktivnosti s pomočjo senzorjev in drugih tehnologij, ki se odzivajo na njegovo telesno prisotnost, ali z deli, v katerih lahko obiskovalec ustvarjalno sodeluje. Pri tem ni pomembno delo v smislu zunanjega okvira ali dispozitiva opazovanja, ampak ponotranjenje zaznavne izkušnje v kognitivno sfero. Pomembna je nematerialna, spreminjajoča razsežnost zaznave, povezana z zunajčutno izkušnjo telesa in duha. Gledalec je vpleten v samo jedro dela, pogosto na način čutne sinhronizacije z njim; prav zato so Nicolaijeva dela primer odprte umetniške forme, saj njegova aktivna udeležba vnese ali spodbudi nepričakovane, subjektivne, nepredvidljive elemente, ki jih ustvarjalec ne more nadzorovati ali zanikati, ampak jih lahko le usmerja.

Metodološki postopki Nicolaijevih umetniških vizualizacij so obenem metaforični, konkretni in abstraktni, vedno minimalistični, znanstveno jasni in omejeni na bistveno. Naravne materiale združuje z umetnimi, z različnimi tehnologijami manipulira vodo, led in svetlobo, digitalno vizualizira procese kristalizacije, gravitacije, pospeškov in oscilacij. Steklo in transparentni materiali vnašajo metaforiko transcendentnega in lucidnega, abstraktni zvoki in šumi nas povezujejo

¹⁵ O konceptu *infra-tanko* beri: Marcel DUCHAMP, *Notes, Infraince*, Champs-Flammarion, Pariz 1980. V šestindesetih zapiskih o *infra-tankem* Duchamp opisuje subtilne senzorične izkušnje, ki čutno zaznavo prevesijo v inteligibilno (štiridimenzionalno) izkušnjo. Z *infra-tankim* je Duchamp iznašel pojem za opis subtilne zaznave prisotnosti odsotnega ali, na primer, da je opisal neskončno majhno širino nečesa, kar je brez debeline, oziroma izmeril nekaj, kar je brez definicije, oblike ali fizične esence. Gre za poskus prepoznanja finih, neznatnih trenutkov zaznave, kjer se, po mnenju interpretov (D. Semin, G. Didi-Huberman), abstrakcija četrte dimenzije prikaže na konkreten in vendar izjemno lebdeč način. Zapiski o *infra-tankem* opisujejo čutne sledi četrte dimenzije v našem tridimenzionalnem prostoru, ki se pojavijo kot *infra-tanke*, torej v obliki, ki je neskončno majhna, drobna ali tanka.



Carsten Nicolai, Hrup snežink / *Snow Noise*, 2001, akrilne tube, škatle iz polistirena z bakrenimi tubami, suh led, povečevalna stekla, akril in kobinske mize, par rokavic, stenska risba, zvok, generatorji naključnega zvoka, navodila / acrylic tubes, polystyrene boxes with copper tubes, dry ice, magnifying lamps, acrylic and steel tables, pairs of gloves, wall drawing, random noise generators, instructions, foto / photo: Photography: Jenny Carter, Sydney; Brenton Mc Geachie, Sydney z dovoljenjem / courtesy Galerie EIGEN+ART, Berlin and PaceWildenstein
© VG Bildkunst Bonn

s prvobitnimi silami in nevidnimi valovanji v naravnih okoljih. Vizualizacija nezaznavnih zvočnih in svetlobnih valovanj ni namenjena le estetski kontemplaciji, ampak predvsem odpiranju tistih vidikov sveta, ki jih pogosto spregledamo, in ozaveščanju tistih vmesnih prostorov naše zaznave, ki jih v vsakdanjem življenju zapostavljamo.

Instalaciji *Kerne* (1998) in *Atem* (2000) govorita o prostorskih in snovnih soodvisnostih: poljubno razporejene trebušaste steklenice, napolnjene z vodo, so izpostavljene oddajanju različno-frekvenčnih zvokov, ki povzročijo, da gladina vode vzvalovi. Drobna valovanja tekočin, ki jih oblikujejo zvočne vibracije, pozivajo k razmisleku o vseprisotnih nevidnih valovanjih

v širšem merilu zemeljske biosfere. Instalacijo *Atem*¹⁶ sestavlja devet zvočnikov, ki so nameščeni v tleh razstavnega prostora in oddajajo neslišne fizične vibracije zvoka; te delujejo tako na ljudi kot na predmete v sobi. Nizkofrekvenčni zvok se prevaja skozi tla ter niha materiale talne obloge in vodo v dveh okroglih steklenicah, ki sta postavljeni na tla sobe.

Obenem gibanje in položaj gledalcev dodatno spreminjata resonanco tal in vplivata na rahlo valovanje tekočine in neslišno oblikovanje gladine. Na steni v

¹⁶ Tehnološki in materialni elementi instalacije *Atem*, 2000 (bienale Liverpool): les, oscilatorji, ojačevalnik, devet zvočnikov, dve stekleni trebušasti (okrogli) steklenici, voda in diptih dveh likovnih del iz olja na poliestrski podlagi z aluminijevim okvirjem v velikosti 114×156 cm.

sobi sta pripeta dva panoja; ustvarjata diptih, ki s svojo statično namestitvijo deluje kot protielement prostorskim tresljajem in gibanjem, zato uravnotežita celoto kot stabilno ozadje. Jukstapozicija stabilnih in nestabilnih elementov medsebojno ustvarja utripajoče snovno nihanje, ki ga v intenzivnejši zaznavi ozavestimo in doživimo na drugačen, subtilnejši način.¹⁷

Plastenja in izmenjave vidnega in slišnega v delih Carstena Nicolaija vzpostavljajo 'vmesno' dimenzijo zaznavnega prostora in nam omogočijo, da razumemo in doživljamo svet na nov način. Njegovo delo se usmerja k fizičnemu in ne metafizičnemu ali transcendentnemu svetu; izhaja iz natančnega opazovanja okolja v njegovem najbolj konkretnem stanju, opazuje neznanne, drobne vidike naravnih in fizioloških pojavov.

Nisem religiozen. Verjamem v matematične modele, geometrijske sisteme in posebne logike. Verjamem, da ima narava glavni načrt, vendar ta ni en sam, ampak je kompleksen vzorec več prepletenih ravnin. Kot organizem je narava sposobna organizirati in reorganizirati samo sebe. Simultano se razvija v več smereh in deluje bolj kot mreža. Nima hierarhične strukture.¹⁸

Nicolai se nanaša na naravo, zanimajo ga predvsem njeni kratkotrajni in nezaznavni vidiki. Opazuje spreminjanja svetlobe ob stiku z različnimi materiali in oblikami v prostoru ter preučuje prostorske manifestacije različnih valovanj in njihovih vibracijskih frekvenc. Nicolaijevo delo deluje kot povečevalno steklo, 'lupa za dotikanje infra-tankega'¹⁹ in videnje neznatnih razsežnosti realnega.

Povečevalno steklo konkretno uporabi v delu *Hrup snežink* (*Snow Noise*, 2002),²⁰ kjer lahko neposredno

17 Podobna konstelacija elementov sestavlja tudi delo *Zmrznjena voda* (*Frozen water*), 2000, (materiali: sestavljive mize, dve trebušasti steklenici različnih velikosti, destilirana voda, ojačevalnik, modularni sistem, mešalna miza). Na veliki podlagi mize se nahajata dva cevasto oblikovana zvočnika in dve različno veliki okrogli steklenici. Zvočnika oddajata nizkofrekvenčne zvočne vibracije, ki se prevajajo do steklenic in oblikujejo vzorec sinusoidnih valujočih oblik. Tekočine v različno velikih steklenicah se na isto intenzivnost zvoka odzovejo z drugačnimi vzorci valovanja gladine, v majhni posodi so valovanja intenzivna in kaotična, v veliki skoraj neopazna. Podobno kot delo *Atem* nas tudi *Frozen Water* postavi v situacijo hipersenzibilnega zaznavanja, v katerem se zavemo globljih zakonitosti naravnega sveta, ki ga urejujejo zakoni kaosa in reda, gibanja in mirovanja, vidnega in nevidnega.

18 Carsten NICOLAI, *Anti Reflex*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, ur. Max Hollein, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2005, str. 28.

19 Marcel DUCHAMP, *Notes, Inframince*, Champs-Flammarion, Pariz 1980, (n. 32r), str. 30.

20 *Hrup snežink* (*Snow Noise*, 2002); akrilne tube, škatle iz polistirena z bakrenimi tubami, led, luč s povečevalnim steklom, stenska risba, zvok, generatorji naključnega zvoka. V sobi, ki spominja na laboratorij, se nahajajo majhne hladilne enote, ki hladijo posebej v ta namen pripravljene steklene cevaste posode na temperaturo - 25 C. Gledalci, ki vstopijo v sobo (prek senzorjev), sprotijo proces nastajanja snežnih kristalov in subtilen zvok. Kristalizacija se ne more zgoditi brez nečistoč v zraku, ki posreduje med kristali. Opazovanje raznolikih oblik kristalov omogočajo povečevalna stekla in luč. Diagram na

opazujemo nastajanje drobnih snežink in ledenih kristalov v posebej za to pripravljenih hladilnih napravah. Kompleksne strukture snežnih kristalov so si podobne, a nobena ni enaka. Gledalec je soočen z neskončno raznolikostjo kristalnih struktur in priložnostjo, da se meditativno prepusti pozornemu opazovanju drobnih, infra-tankih razlik v podobnem. Instalacija vključuje tudi pozorno oblikovanje svetlobe in zvočnega ozadja, ki prispeva h kontemplativnemu vzdušju. Hladna in magična lepota 'zimske pokrajine' v mikro merilu na subtilen, a učinkovit način razširja zaznavno občutljivost.

Samodejno nastajanje kristalov je neposreden izraz samo-reprodukcijskega sistema, delovanje katerega preučuje sistemska teorija o nelinearnih in dinamičnih procesih. Nicolaija je navdušilo delo japonskega znanstvenika Takashija Ikegamija,²¹ najbolj njegova ugotovitev, da se 'samo-reprodukcija zgodi [...] neodvisno od namenov.'²² Ideja samo-organizacije in samo-podvojevanja predpostavlja nevidno in nepredvidljivo delovanje med elementi, ki ga ne moremo nadzorovati in je neskončno raznoliko, a vendar urejeno. V samo-reprodukciji snežink najde Nicolai ustrezno metaforo za ustvarjalno mišljenje, intuicijo in duhovno razsežnost mentalnih procesov zavesti. *Hrup snežink* je predvsem metafora napake kot izvora ustvarjalnosti, saj temelji na znanstveni ugotovitvi, da ponavljajoče ciklične strukture ustvarjajo napake in nove vzorce, ki jih potem vključijo v nove ponavljajoče sisteme. Na ta način se lahko tudi umetnost in znanost povezujeta v raziskovanju načinov, kako lahko moteči elementi, torej motnje in napake, ustvarijo nepredvidljive vzorce in spremembe, ki omogočajo inovacije.

Rad delam v zelo preciznih pogojih in v tem smislu sta umetniški proces in znanstvena raziskava bolj ali manj ista. Če slediš le obstoječi logiki, deluješ kot stroj. Samo takrat, ko prelomiš zakone ali narediš kaj nepredvidenega, stopiš na nova tla. Mnoga izmed najbolj znanih znanstvenih

steni, ki prikazuje znanstveno shematizacijo različnih snežnih kristalov, pomaga obiskovalcu pri identifikaciji individualnih kristalnih struktur, torej pri iskanju različnosti v podobnem.

21 Takashi Ikegami in Takashi HASHIMOTO, *Active Mutations of Self-reproducing Networks, Machines and Tapes*. Ikegami razlaga vzrok življenja s pravili sistemske teorije o delovanju in avto-reprodukciji kompleksnih sistemov. Znanstvenik meni, da 'sistemska teorija prinaša dvomnosti o interakcijah, saj interakcija različnih elementov ne more biti določena eno-značno' (Carsten NICOLAI, *Anti reflex*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2005, str. 45). Ikegami opisuje delovanje ponavljajočih se cikličnih struktur, način, kako te ustvarjajo nove vzorce in napake in kako so te napake kasneje integrirane v nove ponavljajoče se sisteme. Opraviti imamo z nevračajočim se vračanjem. Nicolai je Ikegamija spoznal leta 1998, sodelovala pa sta pri ustvarjanju serije del, ki se ukvarjajo s snežnimi kristali. Ikegamijeva sistemska teorija je tudi pomembno vplivala na Nicolaijevo razumevanje povezav med vizualnostjo in glasbo.

22 Intervju, Hans Ulrich OBRIST, C. NICOLAI, *Anti Reflex*, str. 45.

odkritij so povezana z naključji in pogosto so prav nepričakovani trenutki tisti, ki sprožijo odkritja.²³

Kristal lahko razumemo kot znak izjemno počasnega in urejenega naravnega procesa kristalizacije, ki kondenzira čas v pravilni geometrijski naravni obliki.²⁴ Nicolai z uporabo kristalov problematizira tudi proces počasne kristalizacije in se posredno nanaša na nekatere znanstvene eksperimente upočasnitve svetlobnega žarka ob prehajanju skozi plin. Upočasnitev in shranjevanje svetlobne hitrosti bo pomembno vplivala na načine prenašanja podatkov, zvoka in podob v prihodnosti. Mnoga Nicolaijeva dela časovno razpotegejo naravne ali umetno simulirane procese v počasna, ponavljajoča trajanja, ki posledično upočasnijo zaznavo na skoraj nič. V 'super-počasnosti' se razvija kristalizacija, zvočno plastenje naključnih posnetkov šumov iz okolja²⁵ ali komaj zaznavna, vendar vztrajna sprememba svetlobnih pogojev, ki spremeni telo zvoka v mikroskopski instrument, za opazovanje fluidne narave materiala. 'Kar se zdi isto, ni nikdar točna ponovitev tega, kar je bilo prej. V preučevanju posameznega se zgodi razpršitev linearnega časa in linije postanejo točke.'²⁶ V razumevanju tega temelji Nicolaijevo delo na intuitivni metodi, v kateri sodelujejo ključne napake in vnaprej zamišljena pravila.

Nicolai ustvarja multi-senzorična dela, ki usmerjajo tako gledalčevo čutno zaznavo kot razumsko dojetanje in s tem širijo polje zavesti. Vibracije nevidnih impulzov v zunanjem svetu oscilirajo, se preoblikujejo in prevajajo skozi čutne sisteme človeškega telesa; mesto estetskega doživljanja Nicolaijevih del je zato nujno notranji prostor telesnega, cerebralno-visceralnega izkustva. Prav zato številni interpreti poiščejo ključ za

²³ Ibid., str. 28.

²⁴ Kristalinični obliki del *Anti* (2004) in *Reflex* (2004) sta neposredno inspirirani s podobo kristala, ki se nahaja v Dürerjevi sliki *Melanholija*: 'Predmet v Dürerjevi grafiki, zaznan kot kristal. Je trden predmet z odsevajočo površino, vendar ni bil izdelan. Rasel je kot snežni kristal, sledeč svojim notranjim pravilom. Predmet je kot zamrznjen posnetek iz filma' (C. Nicolai, *Anti Reflex*, str. 31). Dürerjeva slika *Melanholija 1514* prikazuje angela, ki zatopljeno in otožno premišljuje na terasi, obdan z vrsto predmetov in podob znanstvenega imaginarija; med ostalimi predmeti se na levi nahaja večja oktagonalna struktura, ki deluje kot skrivnosten vhod v skrito realnost. Prav ta predmet je navdušil Nicolaija, da ga je preoblikoval v tridimenzionalno telo. Ne gre za nostalgično ponovitev znane umetnine, niti ni prisotna ironija, značilna za postmoderna citiranja. Nicolai je razmišljal predvsem o povezavi časovnosti, melanholije, odnosu znanosti do umetnosti. 'Melanholijo sem preučeval deset let; osredotoča se na procese ustvarjalnosti in vprašanje, kaj nas naredi moralna bitja [...]'. Delo se nanaša na trenutke žalosti, ki nastopi, ko se soočimo z omejenostjo naše vednosti glede univerzuma' (Ibid.).

²⁵ Npr. skoraj metafizično delo *Realistic* (1998); snemanje z visoko občutljivimi mikrofoni je ambientalni hrup (šuma) neposrednega okolja, sneman na magnetofonski trak kasete. Magnetni trak je kratak in snema ponavljajoče in naključno v zanki (loop), plast na plast – zvoke, ki so zunaj domena slinosti. Posnetek ni narejen zato, da bi bil kasneje poslušan; je metafora našega spomina, ki poskuša zapisati vse informacije, vendar je tega nezmožen; prav zaradi procesa 'pozabe' dobi napaka, ki se pojavi v ponovitvi, veliko intelektualno in ustvarjalno vrednost.

²⁶ Magnus HAGLUND, *Zrak med planeti*, Carsten Nicolai, *Anti Reflex*, str. 34.

opis njegovega dela zunaj estetskih, likovno-teoretskih kategorij in osvetlijo dognanja, ki jih razlaga sodobna nevrobiološka znanost ali kognitivna znanost o zavesti.

Pojav oscilacije, kot ga opisuje možganska nevrobiologija, na zanimiv način osvetli naravo oscilacije v Nicolaijevem delu. Nevrobiološko odkritje oscilacije je razjasnilo vlogo povezovanj, torej vprašanje, kako so lahko delne informacije o pojavih, kot so oblika, barva in gibanje, ki jih posredujejo individualne nevronske povezave, sestavljene v celovitejše informacije in kako so dejanski impulzi predstavljeni. Nevroznanstveniki so opazovali ciklične recipročne aktivnosti v skupini nevronov, ki se funkcionalno povezujejo, ko se začne proces učenja; periodično ponavljajoč pojav, ki povezuje zaznavne impulze v razpoznavne vzorce in izkušnje, je znan kot oscilacija ali vibracija. Oscilacija utemeljuje tudi sinestezijo povezovanja ali preoblikovanja zvočnih in vizualnih impulzov, nastane torej kot interakcija aktivnih nevronov v oblikovanju novih povezav in asociacij. Osnova zavesti in zavedanja je utemeljena v senzorično-cerebralnih povezavah, ki omogočijo povezovanje sedanjih izkušenj s preteklimi:

Zavest je posledično strogo relacijski fenomen: vznikne iz interakcije med različnimi množicami možganskih aktivnosti (med sedanjim inputom in shranjenimi spomini relevantnih preteklih izkušenj); ta relacijskost podeli duševnim procesom »navidezno nesubstancialnost«.²⁷

Sodobne znanstvene teorije opisujejo model zavesti kot relacijski fenomen: zavestna vsebina vznikne z 'uporabljanjem preteklosti za zapolnjevanje sedanosti'.²⁸ Sedanje izkušnje – zaznavni inputi – dobijo zavestno vsebino v dinamičnem procesu interakcije (oscilacije) s spominskimi strukturami (predstavami iz preteklosti). Ključno vlogo odigrajo mehurčki aktivnosti, ki nastanejo zaradi povratne zanke nevronske aktivnosti.²⁹ Žižek povzema, da zavest nastane kot rezultat edinstvenega kratkega stika med sedanostjo (inputom) in preteklostjo (delovnim spominom), pri čemer je pomembno,

²⁷ Slavoj ŽIŽEK, *Kako biti nihče*, Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2005, str. 105. Žižek v tem delu poda filozofski razmislek o vlogi nevroznanosti v sodobnih razlagah konstitucije subjekta, zavesti in inteligence.

²⁸ ŽIŽEK, *Kako biti nihče*, str. 103. Žižek navaja nevroznanstveno razlago zavesti po teoriji Johna G. Taylorja, *The Race for Consciousness*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2001.

²⁹ Ibid., str. 105. Žižek navaja Taylorja: 'Ko je input aktiviral nevron, ta nevron sproži aktivnost v povratni zanki, v kateri so on in sosednji nevroni, tako da ostanejo vsi aktivni. Mehurčke sproži majhen input, ti mehurčki pa funkcionirajo kot ojačevalci tega inputa. [...] Da se ne bi mehurček razširil in razkropil preko celotne možganske skorje, mora obstajati tudi inhibicija na daljši doseg' (Ibid.). Ta teorija namesto razlage, da sedanja obdelava zaznavnega retroaktivno vzpostavi pomen preteklih spominskih izkušenj, poudari, da je sedanja izkušnja tista, ki se konstituira po ovinku v preteklost.



Carsten Nicolai, Hrup snežink / *Snow Noise*, detajl / detail, 2001, akrilne tube, škatle iz polistirena z bakrenimi tubami, suh led, povečevalna stekla, akril in kobinske mize, par rokavic, stenska risba, zvok, generatorji naključnega zvoka, navodila / acrylic tubes, polystyrene boxes with copper tubes, dry ice, magnifying lamps, acrylic and steel tables, pairs of gloves, wall drawing, random noise generators, instructions, foto / photo: Photography: Jenny Carter, Sydney; Brenton Mc Geachie, Sydney z dovoljenjem / courtesy Galerie EIGEN+ART, Berlin and PaceWildenstein
© VG Bildkunst Bonn

da mora »ta interakcija med sedanostjo in preteklostjo doseči točko avtoreference, v kateri preteklost in sedanost nista zgolj v interakciji ali v medsebojnem odnosu, temveč se precej bolj intimno prepletata: v referiranju na preteklost se sedanje izkustvo referira nase, postane to, kar je.«³⁰

Danes ne moremo razmišljati o zavesti v terminih pred dobrim stoletjem utemeljene psihologije in

introspektivnih analizah samo-zavedanja, zato pa se s konceptom zavesti uspešneje sooča cerebralna neurologija.³¹ Redefinicija zavesti je neločljiva od iskanja

³⁰ ŽIŽEK, *Kako biti nihče*, str. 105, 106: 'Na tej točki nastopi metafora »mehurčkov«, kakor tudi čudovita metafora o drsanju: ko se zgodi kratki stik avtoreferenčnosti, nevronska aktivnost »ni več suženjsko priklenjena na input, ki jo proizvaja, temveč steče na drsališče in se zasučje v piruetah, čudežno osvobodena vezi, ki so jo prej vklepale. Ta proces se sprosti s pomočjo mehurčkov aktivnosti v zunanjih plasteh možganske skorje« (Taylor). Prag je prekoračen, ko se zgodi čudežni skok v »avtonomijo« nevronske avtoreference, torej ko nevronska aktivnost začne »drseti naokoli, kakor da bi bila zunaj nadzora oblasti trdne zemlje« (Taylor). [...] Ta kratki stik porodi učinek »neposrednosti«, značilen za kvalij; skozenj je »presežena« kompleksna dinamična mreža nevronske posredovanj v enostavno neposrednost direktne zaznave' (Ibid.).

³¹ ŽIŽEK v formulacijah subjekta in zavesti v *Kako biti nihče* izhaja iz zanimive predpostavke, da je Platonova paradigma Votline ustrezna sodobna metafora ontoloških in spoznavnih diferenc, s to razliko oziroma z dodatkom, da ni nikogar (nobenega opazujočega subjekta) v votlini: Votlina projicira samo sebe (svoj celotni ustroj) na zaslon: teater senc deluje kot avto-representacija (model jaza) votline. Z drugimi besedami, opazujoči subjekt je sam senca, rezultat mehanizma reprezentacije: »Jaz« pomeni način, kako človeški organizem izkusi samega sebe, kako se kaže samemu sebi, in nihče, nobena substancialna realnost, ne stoji za zastorom samo-prikazovanja' (ŽIŽEK, *Kako biti nihče*, str. 9–10). Za ponazoritev te ideje navaja Paula Broksa (Into the Silent Land, *Travels in Neuropsychology*, Grove/Atlantic 2004): 'Tej iluziji se ne da upreti. Za vsakim obrazom je jaz. Znamenje zavesti vidimo v lesku očesa in si zamišljamo nekakšen eterični prostor za lobanjskim svodom, ki ga razsvetljujejo premikajoči se vzorci občutkov in misli, nabiti z intencijo. Neko bistvo. A kaj najdemo v tem prostoru za obrazom, ko pogledamo vanj? Kruto dejstvo je, da tam ni ničesar razen materialne substance: kri in meso in kosti in možgani. [...] Pogledaš v odprto glavo, gledaš, kako možgani utripajo, gledaš, kako kirurg povleče s skalpelom in sondira, ter z absolutno gotovostjo dojameš, da ni ničesar več razen tega. Tam ni nikogar.' S to kognitivistično naturalizacijo človeškega duha in uvidom absolutnega 'ničja' pod odprto lobanjo doseže 'proces, ki ga je Freud opisal kot vrsto ponižanj človeka v modernih znanostih, svoj

novoga senzorijska in tu so povezave nevroznanosti in umetnosti izjemno učinkovite. V tej luči tudi Nicolaijevo delo odkriva in vzpostavlja *nov senzorijski*, raziskuje možnosti drugačnih subtilnih zaznavnih povezav znotraj čutnega sistema in s tem ustvarja pogoje novih načinov zavedanja.

Pomemben del Nicolaijeve umetnosti in metodologije predstavljajo diagrami, kode in grafične vizualizacije različnih izrazov pulza, vibracij in oscilacij. Vnovična uporaba teh shematizacij ali poustvarjanje ponavljajočih procesov (zank) v drugih vizualnih ali zvočnih medijih temelji na novih še neznanih oscilatornih povezovanjih. Pojave oscilacij in njihove vloge v vzpostavitvi zavedanja, kot jih opisuje možganska nevroznanost, lahko razlagamo v Nicolaijevem delu predvsem na ravni zaznave:

Medtem ko je struktura (zavesti) primarno določena z nevroni, so oscilacija, koherenca in resonanca, povzročene z zunanjo stimulacijo, bistveni elementi funkcionalnosti. Na primer reko lahko razumemo kot eno obliko substance vode. Na podoben način lahko določimo zavest kot eno obliko nevronske substance. Delo umetnika odseva zavest umetnika v določeni obliki. Gledalec, ki vidi delo, jo zazna in prejme impulz od nje. Ta proces lahko razumemo kot oscilacijo ene zavesti (kot oblike) z drugo.³²

Bistvena razsežnost Nicolaijevih del je fizikalne in podsenzorijske narave; dimenzija, ki temelji v ravnini sovpadanja zavesti z materialnim, je primerljiva delovanju magnetnega polja, ki združi fizično in čutno izkušnjo z višjimi ravnimi zavesti v procesu zaznavanja in odzivanja na oscilacije. Ta interakcija zaznavnega s podzaznavnimi vibracijami je bistvena v Nicolaijevih zvočno-vizualnih delih, kjer umetnik uporablja komaj slišne ali nezaznavne zvočne vibracije, s katerimi gradi svoje prostorske, večdimenzionalne 'zvočne skulpture'³³.

Japonski nevroznanstvenik poišče metaforo o delovanju zavesti v naravi: 'Oblaki nimajo jasno določljivih mej. Zavest jim je podobna. Razlika je v tem, da je oblak agregatna snov, medtem ko je zavest agregatno znanje.'³⁴ Nicolaijeva serija fotografij z

naslovom *Oblak*³⁵ (2002) se metaforično dotika teh vprašanj. Oblaki so nelinearni sistemi, ki so bili (poleg matematičnih ekonomskih analiz cenovnih fluktuacij v svetovnem merilu) tudi glavni raziskovalni predmet vremenoslovnih raziskav v okviru razvoja teorije kaosa. Oblaki, ki nastajajo s kondenzacijo in akumulacijo drobnih kapljic vode in ledenih kristalov, lahko v različnih vremenskih pogojih in medsebojnih interakcijah zavzamejo neskončno različnih nestabilnih, razpršenih ali trdnih oblik. Nicolai jih je fotografiral na način, ki zamegli možnost jasnega razpoznavanja motiva, ki lahko spominja tudi na mikrostrukture kože, teksture površin ali vodne gladine. S tem izrazi osnovno misel o urejenosti nelinearnih naravnih pojavov, ki razkriva podobnosti ponavljajočih vzorcev, elementov in procesov v naravi na mikro in makro ravni opazovanja.

Tudi fotografije svetlobnih sledi isker v seriji *Iskra*³⁶ (2003) raziskujejo nevidne urejenosti naravnih pojavov. Svetlobne sledi isker prikazujejo naključna gibanja, odklone in trke svetlobnih pojavov, ki spominjajo na rastlinske vzorce vejic, drevesnih struktur, cvetja ali na abstrahirane organske povečave. Nicolai vizualizira nevidni red v naključnem potovanju in fragmentaciji svetlobnih delcev v zraku.

Med dela, ki natančno preiskujejo na videz banalne površine, strukture in oblike naravnih pojavov, spada tudi delo *Mleko*³⁷ (2000), ki prikazuje urejene vzorce valovanja površine mleka, sprožane z vibracijami zvočkov različnih frekvenc. Projekt spada v sklop eksperimentov, ki vizualizirajo slišne ali neslišne vibracije zvoka z uporabo tekočin. Zvok se 'utelesi' kot premikajoča vidna struktura interferenčnega valovanja, ki v na videz kaotičnem pojavu izrazi tudi dinamičen red. Izkušnja vibracij, ki jih vizualizira površina, je tudi podlaga vizualnim 'vibracijam', torej impulzom, ki prevajajo opazovano podobo gledalcu. Sinestezija vidnega povzroči, da se zavemo prisotnosti nevidnega zvoka in valovanj, ki smo jim nenehno izpostavljeni, in da neslišni zvok skozi vidno tudi 'slišimo'.

Razsežnost nevidnih povezav med elementi in situacijami v naravi in družbi je stoletja pripadala področju

vrhunec' (Ibid., str. 10).

32 Yuko HASEGAWA, *Snow – a Letter From Skies*, C. NICOLAI, *Anti reflex*, str. 43.

33 Marcel DUCHAMP: *Duchamp du signe*, Champs – Flammarion, Pariz 1975/1994, str. 47: 'Zvočna skulptura/Trajajoč zvok, ki izhaja iz različnih točk v prostoru in oblikuje zvočno skulpturo v trajanju.'

34 Yoshia SHINAGAWA, C. Nicolai, *Anti Reflex*, str. 43–44. 'Informacija je element zavesti. Sama zavest je ena izmed informacijskih struktur univerzuma, informacijska struktura, ki se zaveda univerzuma. Če gremo proti nemu eks-

tremu, lahko rečemo, da je zavest edinstvena za človeka, medtem ko lahko v drugem ekstremu rečemo, da je zavest prisotna v vseh substancah. Z vidika informacije sta zavest in informacija kontinuirani' (Ibid., str. 43).

35 *Oblak*, 2002, lambda print na aluminij, dim: 71×52 cm; fotografije so slikane z višine 9000 m nadmorske višine.

36 *Iskra* (2003) lambda print fotografije na aluminij, dim: 100×80 cm.

37 *Mleko* (2000), lambda print fotografije na aluminij, dim: 60×50 cm. Serija fotografij prikazuje različne strukture valovanja površine mleka, povzročene z valovi zvoka v razponu 10 do 150 herca. Podobne zvočne figure je ustvarjal Ernst F. Friedrich Chladni, ki je v 18. stoletju transformiral zvočne valove v podobe ornamentov.

magije in različnim obrednim ritualom izdelovanja podob kot 'dvojnikov nevidnega', ki so 'vplivali na druge podobe [...] in povratno delovali na realnost, katere videz so bili'.³⁸ Sodobna tehnologija in znanost sta v preiskovanju, testiranju in eksperimentiranju z realnostjo razširili meje vidnega v makro in mikro merilu. Razkritje principov nekdanj skrivnostnih nevidnih učinkovanj, ki so jih ljudje razumevali s pomočjo analogij in naravnih ustrežanj, je proizvedlo desakraliziran, manipulativen in ciničen odnos do naravnega okolja.

Podobe, ki jih ustvarja Carsten Nicolai, sodelujejo v znanstvenem projektu prodiranja v nezaznano in nevidno, vendar na način, ki ne odčara magičnosti razkritega. Nasprotno magična mimesis, ki materializira podobe nevidnih vibracij na površini tekočih snovi ali mikroskopskega preiskovanja kristalov snežink v optiki povečevalnega stekla, deluje sofisticirano in spoštljivo do narave razkritega. Neposredna in taktilna mimetičnost, ki jo vzpostavljajo postopki Nicolaijeve umetnosti na način uporabe sledi in nevidnega stika zvočnih in vidnih vibracij, znova razkriva 'magično moč označevalca (podobe), da deluje, kot da bi bil dejansko realen'.³⁹ Vizualizacija nevidnih, vendar latentno prisotnih nematerialnih povezav, na kateri temeljijo njegova dela, razširja tako dimenzije zaznave in zavesti kot razsežnosti učinkovanja, moč reprezentiranja in posredovanja umetniških podob.

VONJ NATURE IN OKUS KULTURE – Michel Blazy

Med živim in neživim

V nasprotju z visokotehnološko, 'laboratorijsko' umetnostjo Carstena Nicolaija se francoski umetnik Michel Blazy (1966) nanaša na naravo povsem drugače: plesen, razpadanje organskih snovi in s tem povezan neprijeten kiselkast vonj, ki nas spremlja, ko se sprehajamo po njegovih meditativnih 'vrtovih', kot umetnik imenuje svoje konstelacije špagetov, gob, kalečih semenk, pasjih krocketov, krompirjevih kosmičev in druge počasi propadajoče hrane, ne delujejo sterilno, znanstveno

ali sofisticirano. Vendar je res, da fotogenično lepoto struktur plesnivih površin, gledano zelo od blizu, lahko primerjamo s sublimnostjo drobnih ledenih kristalov: mikro pogled na plesnive površine razkrije čudovite pejsaže abstraktnih oblik in neverjetno pestrih barvnih odtenkov. Plesen se, tako kot kristali, minerali ali rastlinske oblike, razrašča fraktalno in tako razkriva skrit univerzalni red naravnega sveta.

Plesen, ki spremlja razpadanje organskih materialov, je prepoznaven in aktiven element Blazyjeve umetnosti. Ima presenetljiv likovni izrazni potencial, ustvarja variacije tekstur, barv in oblik glede na kemijsko zgradbo podlage ter klimatske, atmosferske pogoje, v katerih se razvija. Obenem je živ organizem, simboličen in likoven material, barva, volumen in oblika. Blazy uporablja plesen kot barvo: naravne barve ali umetna barvila, ki se nahajajo v različnih prehrabnih izdelkih, ki jih plesen razjeda, oblikujejo paleta izbranih odtenkov, ob katerih se človek zave, da je tudi to, kar se zdi danes naravno (paradižniki, koruza in druga zelenjava ali sadje, testenine, zrna ipd.), v veliki meri umeten izdelek:

Uporabljam grah in paradižnike. To so stvari, ki jih konzumiramo. So izdelki, ki se lahko zdijo naravni, vendar to v resnici sploh niso. Dejansko so proizvodi naše kulture. Glede paradižnika na primer obstajajo oblikovalci, ki preučujejo debelino kože, sijaj, dejstvo, da lahko gnije navznoter. Ne vidimo drugega kot eno plat stvari.⁴⁰

Blazy razvija umetniške sisteme z zavestjo, da med naravnimi in kulturnimi – umetnimi proizvodi danes težko postavimo jasno mejo. Plesen, organizem nekje med zooplanktonom in fitoplanktonom, je kar najlepši primer te dvoumnosti. Blazy na podobno dvoumen način gradi tudi hibridne strukture iz umetnih, industrijskih materialov – sojini špageti, pasja hrana, kosmiči, plastične vrečke – ki spominjajo na živa bitja (pes iz testenin, kokoš iz čokolade). Spreminjanje kontekstov, simbolnih in praktičnih vrednosti, ki jih imajo predmeti ali materiali v vsakdanjem življenju, izpostavi njihov v osnovi umeten, kulturno določen značaj. Tudi najbolj osnovne 'naravne' elemente in procese, kot sta pokvarljivost in razpad snovi, vrednotimo v skladu z vzpostavljenimi simbolnimi merili, ki jim dajo negativen ali pozitiven predznak. Narava ne obstaja kot neokrnjen izvorni ekosistem, ampak je določena industrijsko, politično in kulturno. Narava je skonstruiran objekt moderne znanosti in tehnološko spremenjene realnosti.

³⁸ Michael TAUSSIG, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, Routledge, New York, London 1993, str. 254.

³⁹ Ibid., str. 254.

⁴⁰ Michel BLAZY, *Un observateur du vivant*, intervju ob razstavi Cinq Miliard d'Années v Palais de Tokyo, 2006–07; <http://www.evene.fr/arts/actualite/interview-michel-blazy/>.



Michel Blazy, *Stene prbljaja / The walls of dandruff*, 2002, jedilna želatina (Agar-Agar) in prehrabena barvila / edible gelatine (Agar-Agar) and food colourings, različne dimenzije / various dimensions, z dovoljenjem / courtesy of Art: Concept, Paris

Blazy uporablja organske in umetne, sintetične materiale, vsakdanje gospodinske predmete, odpadno ali užitno hrano, čistila, živali in rastline; sestavlja različna agregatna stanja snovi, eksperimentira s kemičnimi reakcijami in naključji, ki jih vključi v osebni umetniški sistem. Prostorska razporeditev elementov ohranja topologijo naravnega ali umetnega pejzaža, ki ni enovito, formalno dokončno ali estetsko popolno biološko okolje, ampak se spreminja z vsakim dnem in prihodom obiskovalca. Konglomerat raznolikih snovi, ki izhajajo iz prehranske ali rastlinske sfere, zatemnjuje kategorije razločevanj med živimi in mrtvimi proizvodi ter na ta način izumi povsem novo vrsto umetniške narave.

Plesen je del procesov transformacije. Prilagaja se vsaki obliki in materiji ter prispeva k njenemu propadu in možnosti preoblikovanja; ker se razvija v skoraj vseh podnebnih pogojih, je model prilagoditve in preživetja. Kulturno je povezana z minevanjem, razgradnjo, staranjem, razpadom, ki so v družbenem kontekstu zahodne kulture in njenih vrednot, kot so puritanstvo, napredek in higiena, obravnavani negativno, podobno kot procesi izrabe, neproduktivno sanjarjenje ali počasnost. Plesen in insekti, ki spremljajo Blazyjeve instalacije, so časovni indikatorji organizmov, govorijo o njihovi biološki razvojni stopnji, odpornosti in prilagojenosti. S spreminjanjem videza del v času projekta Blazy razvija zavest o času, njegovi periodičnosti in nelinearnosti, ki opozori na idejo neskončnosti. Časovnost, ki jo izpostavi, gre v smeri zamude, počasnih, komaj zaznavnih sprememb, drobnih infra-tankih sprememb in staranja ter je torej v nasprotju z idejo hitrosti kot zaznave prostora-časa. Počasnost se umešča na stran bolezn, neprilagojenosti, zapravljenega časa, torej entropičnih sil nazadovanja in odpora, ki dobijo v umetniškem kontekstu formalno, semantično in estetsko zmožnost ustvarjalnosti.

Smrad trohnenja in pokvarjene hrane, ki v obiskovalcu vzbuja nelagodje, postavi estetiko na svoje mesto. Nakazuje biološko surovost, izvorno arhaično zaznavo okolja, ki je močno povezana z afektivnim spominom. Derrida v analizi Kantove sistematike zaznavnega navaja, da spada vonj, tako kot okus, med neposredne zaznave, saj se snov, ki jo zaznavamo direktno, pomeša z organom, najsi gre tu za kemično razgradnjo slin v primeru okusa ali eteričnih snovi v zraku, ki jih zaznavamo z organom za vonj.⁴¹ V nasprotju s tem sta vid in sluh objektivna čuta, ki posredujeta posredno zaznavo predmeta in nas postavita v odnos z zunanostjo prek vmesnika, na primer zraka in njegovih vibracij v primeru

sluha ali svetlobe v primeru vida. Dotik je objektivni in obenem neposreden. Vonj in okus sta subjektivna okusa, ki temeljita na kemični interakciji, v nasprotju z mehanskimi čuti, kakršni so dotik, vid in sluh:

Čuta okusa in vonja sta bolj subjektivna kot objektivna: prvi se zgodi v stiku organa jezika, požiranja in okušanja zunanjih objektov, drugi v vdihavanju tujih snovi, ki so primešane zraku in ki lahko izhajajo iz telesa, oddaljenega od organa. Oba sta si sorodna [...], oba sta vzdružena s trdnimi ali hlapnimi solmi – ene morajo biti raztopljene v slini v ustih, druge so v zraku. Te soli morajo prodreti v organ, da lahko ta zazna določen občutek. Splošna ugotovitev glede zunanjih čutov: zaznave zunanjih čutov lahko delimo na tiste, ki izhajajo iz mehanskega vpliva, in tiste, ki izhajajo iz kemičnega. Prvi trije izhajajo iz mehanskega delovanja, druga dva iz kemičnega. Prvi so čuti percepcije [perception] (na površini) in drugi čuti užitka [jussance] (najbolj notranje použite).⁴²

Derrida poudarja, da obstaja bolj neokusno, kot je neokusno, in da kemija vonja presega tautologijo okusa in neokusa. To ugotovitev lahko navežemo na Blazyjeve vonjave, ki ne govorijo le o tem, da sta neokus in smrad le simetrično nasprotje okusa in dišave, ampak predvsem sprevačajo negativnost samega sistema zaznavne kategorizacije. Smrad, neprijetni indic pokvarljivega, dobi v polju umetnosti povsem druge kulturne konotacije kot le funkcijo zaznavne sodbe prijetnega ali neprijetnega občutka. Smrad in plesen sta skrita stran sodobnega pejzaža, stran neuspeha v sterilizirani produkciji dobrin ali vrednot, nekaj, kar od znotraj ogroža higienični red in vztraja na strani smrti, nujni za transformacijo stvari.

Delam z idejo življenja, smrti, in s tem, kako sta oba procesa povezana. [...] Paradižnik preprosto pustim, da gnije, in od blizu opazujem, kaj se dogaja. To je zelo lepo; v tem ni nič odvratnega. Je preprosto smrt, ki sreča življenje, se pravi paradižnik, ki trohni, glive, ki ga naselijo, insekti, ki jih vse to dogajanje privabi. Govorim o živem skozi temo, od katere se nenehno poskušamo oddaljiti.⁴³

Blazy uporablja hrano in njeno razpadanje, da bi osvetlil tabuizirane teme v naši družbi. Procesni propadanja in entropije postavljajo vprašanja o smrti in končnosti bivajočega, pa tudi vprašanja o razvoju ali

⁴¹ Jacques DERRIDA, *Economimesis*, v: *Mimesis des articulations, La philosophie en effet*, Éditions Flammarion, Pariz 1975, str. 84.

⁴² *Ibid.*, str. 91–92. Derrida navaja Kanta.

⁴³ Michel BLAZY, *Un observateur du vivant*, 2006.

definicijah življenja. Smrt ni le druga, senčna plat življenja, ampak gibalo možnih transformacij in sprememb. Blazy je alkemist pejzaža in njegove razgradnje, deluje na ravni energetskih povezav, organskih preoblikovanj in vitalnih nevidnih sil, ki usmerjajo in določajo pojavnost stvarnega. Blazyjeve instalacije nas soočajo s povezanostjo življenja in smrti, živo izkušnjo biološkega in anorganskega sveta ter kemičnimi metamorfozami snovi, ki porajajo nove oblike umetnosti narave. Gledalec, ki prisostvuje tej 'učni uri' biologije, je usmerjen v pozorno opazovanje mikroorganizmov in njihove organizacije na različnih stopnjah razvoja, razmnoževanja in rasti. Hibridne oblike združujejo hrano s čistilnimi sredstvi, rastline z živalskimi oblikami, in tako oblikujejo nove, še neznane vrste živih organizmov kot umetniških del.

Blazy eksperimentira tako z materiali – naravnimi in umetnimi –, s prostorom, v katerega kot v botanično-zooloških vrtovih razmešča svoje predmete, rastline in živali, predvsem pa s percepcijo gledalca. Ta ni usmerjena v inteligibilne, subtilne zaznavne sfere, ampak v poudarjanje manj prefinjenih, na neki način bolj animaličnih zaznav vonja, okusa in telesnega v najbolj materialnem, fizičnem smislu. Zaznava okusa je spodbujena sinestetično v smislu 'priokusa', kot recimo grenak, kisel ali osladen priokus, ki ga ustvarijo kompleksnejše povezave zaznavno-mentalnih odzivov. (Grenak priokus se pojavi ob opazovanju čokoladnih madežev ali celo ob neslani šali, kisel ob gledanju citrusov ali vohanju razpadajočih snovi, osladen ob opazovanju roza, pastelnih umetnih barvil ali mehkih oblik umetne pene.) Priokus lahko razumemo kot infra-tanko obliko okusa, kot 'odtenek' okusa oziroma rahlo nakazano, lebdečo dimenzijo okusa, ki ni povzročena kemično in telesno, ampak nastane s cerebralnimi povezavami in mentalnimi procesi. Okus je spodbujen tudi asociativno; Blazyjeve asemblaže prehrabnih izdelkov sestavlja vrsta kulinaričnih dobrot – limone, fižol, leča, grah, testenine, moka, krompirjevi in sojini kosmiči –, zaradi katerih je njegova umetnost podobna kulinariki, njegovi postopki in tehnične intervencije pa receptom in navodilom za uporabo.⁴⁴

Recepti za kaljenje semenk, razraščanje gobic in plesni, razmnoževanje mikroorganizmov so napotki za



Michel Blazy, Pokrajina s pticami / *Landscape with Birds*, 2009, čokoladna in vanilijeva desertna krema, jajčni beljak, kondenzirano mleko in kruhova sredica ogrizena od miši na leseni deski / chocolate and vanilla cream, egg yolk, condensed milk, breadcrumbs nibbled by mice on a wooden panel, 60×80 cm, z dovoljenjem / courtesy of Art: Concept, Paris, foto / photo: Fabrice Gousset

oblikovanje del, ki začnejo 'živeti' šele na razstavi in se med njenim trajanjem razvijajo, rastejo in propadajo. Pomembno je odvijanje dogodka in dobesedna 'živost' umetnine. Čeprav njegove umetnine umirajo, minevajo in propadajo pred našimi očmi, so manj mrtve kot končne, fosilom podobne umetnine v klasičnih reprezentativnih medijih. Na ta način se Blazy izogne občutku zamrznjenosti, negibnosti in mrtvosti, ki ga pogosto zbuja umetnine, razstavljene v muzejskem kontekstu. Umetnik s kratkotrajnimi in neobstoječimi instalacijami problematizira osnovne parametre shranjevanja, prezentacije in ekonomskega vrednotenja umetniškega dela v institucionaliziranih sistemih umetnosti. Obenem delo, ki se samoproizvaja in razvija po lastnih zakonitostih, problematizira vprašanje avtorstva. Minimalna intervencija umetnika, ki je v vlogi nedejavnega, pasivnega opazovalca maksimalno izbrisan kot subjekt in avtor dela, se umika aktivnemu delovanju naravnih procesov razgradnje in rasti.

Navodila za uporabo in pripravo del so recepti, ki obstajajo v latentnem, potencialnem in konceptualnem stanju kot zapis v beležki za možno realizacijo dela v umetniški obliki. Navodila so potencialno delo, kot je zrno neke vrste potencialna rastlina in življenje:

Metafora, ki jo imam rad, je zrno. Zrno lahko ostaja neskončno časa v stanju mirovanja; zrno lokvanja lahko v tem stanju ostane tisoč let, in všeč mi je ta oblika eksistence v minimumu. Moje delo se v knjižnici nahaja na eni strani papirja,

⁴⁴ Vključevanje hrane v umetniško delo odpira tudi vprašanje prehrabne proizvodnje, distribucije in živilske industrije v širšem smislu, ki v sodobni kulturi zaseda vse pomembnejše mesto in ga problematizirajo tudi v drugih oblikah umetnosti, kot sta biotehnoška ali genetska umetnost

vendar lahko realno zavzame tudi petsto kvadratnih metrov površine.⁴⁵

Navodila so lahko izpeljana in aktivirana ne glede na prisotnost avtorja in neodvisno od značilnosti razstavnega prostora. Konceptualni vidik Blazyjeve prakse je utemeljen v določitvi pogojev in navodil za realizacijo dela, pri čemer sta estetski in formalni vidik nastale oblike sekundarnega pomena, ustrezno in pravilno je namreč vse, kar nastane ob njihovi izvedbi. Recepti so preprosti in vključujejo uporabo osnovnih sestavin, cenjenih in minljivih materialov, ki se zlahka pomnožujejo. Kljub temu da so tehnično dela vnaprej določena, ostajajo neprogramirana v smislu predobstojećih estetskih ali moralnih sodb. V tem je njegov pristop ne le konceptualen, ampak tudi intuitiven, saj odpira nestalno, neopredeljivo razsežnost umetnine v njeni formalni in strukturni odprtosti, ki vključuje učinke časa, samoorganizacije in opazovanja.

Blazy eksperimentira z materiali, oblikami in prostorom; pusti, da se stvari zgodijo, prepletejo, medsebojno pomešajo, okužijo in zastrupijo, ter opazuje mikroreakcije in mehanizme, s katerimi vsak element oblikuje lasten sistem. Odzivnost organizmov na temperaturne, svetlobne in vlažnostne pogoje prostora pokaže, da so biološki sistemi, ki oblikujejo lasten red, določeni z okoljem, v katerem se nahajajo in so kot taki interaktivni: oblikujejo prostor, v katerem so, in prostor oblikuje njih. Tako se mikrosvetovi zlivajo in odražajo v večjih ekosistemih in pejsajih, pa čeprav so ti umetni, umetniški in ne zares naravni. Blazy obravnava razstveni prostor kot izhodiščni biotop (dela v zaprtih in v odprtih prostorih) in specifično vrsto laboratorija, v katerem zastavi metodologijo, organizacijo in izvedbo dela na znanstveno-hipotetičen način, čeprav v povsem nesterilnih in nehygieničnih pogojih. Kombinacijo posameznih del obravnava individualno, preučuje mikrosisteme dinamike samoorganizacije in možnosti hibridizacije različnih bioloških vrst ter znanstveno in obenem kontemplativno opazuje kemično-fizikalne reakcije, ki jih ti postopki sprožijo.

Blazy razlaga, da ga zanimata dve gibanji: gibanje rasti, ki gre v smeri navzgor, in gibanje propada in degeneracije, ki gre nasprotno navzdol.⁴⁶ Ob tem daje prednost procesom propada in razkroja, ne v negativnem smislu destrukcije, ampak v njihovi moči, da vodijo v

transformacijo. Njegovo delo se razvija v nenehni homeostazi, s katero živa bitja stabilizirajo lastno fiziološko in materialno trdnost. Homeostaza ureja tudi uravnoteženost ekosistema v večjem merilu, ki je naravna enota, sestavljena z negibnimi deli in živimi organizmi, ki delujejo drug na drugega tako, da oblikujejo stabilen sistem.

Homeostaza je aktivno formalno oblikovala Blazyjevo instalacijo *špageti-Meduze (Spaghetti-Méduses)*⁴⁷. Umetniško delo je v analogiji z delovanjem živega organizma nastajalo v procesih kontaminacije in interakcije različnih elementov instalacije. Skupki špagetov so bili kot šopki rož z lepilom pritrjeni na tla, med njimi so bile razpostavljene transparentne plastične vrečke, napolnjene z vodo, ki so spominjale na meduze, ležeče na suhem; ali pa na mehke, okrogle 'kristale'. Med trajanjem razstave se je nekaj vrečk predrlo, razlitje vode pa je zmehčalo oziroma 'okužilo' šop špagetov, da so se sesedli in nagubali po tleh kot uvelo cvetje ali zmehčana resasta krpa za čiščenje tal. Na ta način sta se dve avtonomni enoti pomešali in delovali ena na drugo, ne da bi pri tem izgubili svoji identiteti. Njunjo medsebojno delovanje je ustvarilo nov 'organizem' kot obliko umetniškega dela.

Narava tu ni reprezentirana, ampak je delujoča in ustvarjalna; ne posnema, ampak s kemičnimi in fizikalnimi reakcijami preoblikuje realnost. Efemerni teritoriji, ki so ustvarjeni na tak način, ohranijo vizualno in simbolno strukturo pejsaja, ki je konstruiran umetno. Blazyjevi umetni biotopi ali pokrajine iz organskih in anorganskih snovi pogosto izhajajo iz istih navodil izdelave, vendar v različnih prostorskih kontekstih oblikujejo vsakič drugačne umetniške oblike. Njegove instalacije so hipersenzibilne v odnosu do prostora; odzivajo in prilagajajo se razmeram v okolju, kot so veter ali prepri, kakovost zraka, vlažnost prostora, videz in topologija površin materialov in sten ali arhitektura prostorov. Kvalitete prostora aktivno vplivajo na oblikovni razvoj umetniškega dela: oranžni korenčkovi ometi se v ustrezno vlažnih prostorih odluščijo od sten in spominjajo na organsko luščenje kože; krompirjevi kosmiči, raztreseni po tleh, v stiku z vodo in umetnimi barvili ustvarijo čudovite barvne pejsaje; rdeča pesa, pritrjena z maso iz moke in detergenta, deluje na steni kot ogaben povečan mozolj; v zraku obešene bule iz bombaža, po katerih se v ustrezni temperaturi, svetlobi in vlagi razrastejo kalčki semenk, spominjajo na nenavadne kosmate meteorite z oddaljenega planeta.

⁴⁵ Michel BLAZY, intervju s François Pironom, *Lignes de travail et points de detail*, v katalogu: *Michel Blazy*, coéditions: Cimaise et Portique, CCAC Wattis Institute, Galerie Art:Concept, Les Abbatoirs, Pariz 2002, str. 7.

⁴⁶ Michel BLAZY, François PIRON; *Lignes de travail et points de detail*, str. 6.

⁴⁷ Delo *Spaghetti-méduses* v instalaciji *Paysage sec*, Centre National d'art contemporain George Pompidou, Pariz 2000; združuje dve deli, nastali v časovnem razmiku petih let.



Michel Blazy, *Nice to meet you*, 2007, MAMAC, Nice (kurator / curator : J.M. Réol & G. Perlin) 2007, od 9. marca do 3. junija 2007 / between 9th March and 3rd June 2007

Zanima me živo, ne narava [...]. Moja dela niso nikdar definitivne oblike, ampak predlogi v določenem trenutku. Zamislil si jih v pomajšanem merilu, v obliki navodil za uporabo, ki jih preizkušam doma, na svojem vrtu ali v ateljeju. [...] So le načini, da povečam detajle. Delam z obstoječimi procesi, kot so plesni, madeži, potem na preprost in učinkovit način interveniram tako, da predimenzioniram ali pospešim določene pojave.⁴⁸

Vprašljivo je, ali lahko problematiko živega tudi z razvojem sodobne znanosti in tehnologije obravnavamo ločeno od vprašanja narave. Tudi sodobna znanost, ki preučuje nastajanje in organizacijo živega stanja in možnosti uporabe principov življenja v umetnih sistemih (bionika, prostetika, biotehnologije,

znanosti o umetnem življenju), se ukvarja prvenstveno s preučevanjem naravnih organizmov in organskih sistemov. Vsekakor Blazyjevo osredotočanje na življenje deluje na tej dimenziji od znotraj; življenje je resnični generator njegovega dela, oblike nastajajo v dinamikah samoorganiziranja in medsebojnih delovanjih elementov in prostora, v procesih simbioze in homeostaze.

Samoorganizacija uvede obliko odsotnosti avtorja in negira pomen umetniškega dejanja; zato ne moremo govoriti o reprezentaciji narave v klasičnem pomenu te besede, ampak o naravi, ki prezentira, producira in reproducira samo sebe. Delo se vzpostavi skozi povezovalna med elementi znotraj enote in v odnosih enote do njenega okolja. Umetnik se poenoti z gesto ustvarjanja in opazovanja transformacij, saj v dinamičnih sistemih 'ni potrebe po hierarhiji ali dirigentu, ki bi

⁴⁸ Ibid., str. 7.

koordiniral stvari; dinamika sama ureja stvari'.⁴⁹ Samozbris umetnika ali dirigenta orkestra ni znak zanikanja individualnosti; kar zgineva, je centralno mesto avtorja kot subjekta, ki bi prilagajal okolje svojim potrebam in idejam, s katerimi bi želel vplivati, prepričati, usmerjati ali si podrežati gledalca. Na njegovo mesto stopi neposreden odnos med naravo, ki deluje in ustvarja oblike po lastnih zakonih, in gledalcem, ki to dogajanje opazuje in zaznava po svoje.

Blazyjeve instalacije uklinjajo osrediščeno pozicijo subjekta in objekta, značilno za zahodno moderno mišljenje. V nasprotju s tem se razlikovanje med zaznavajočim subjektom in njegovim okoljem organsko pomeša, kot se na ravni zaznave kemično pomešajo eterične snovi v zraku ali raztapljajo snovi v slini in osmotsko prehajajo v kapilarne in celične sisteme živega organizma. Ideja je skladna z opažanji znanstvenika F. J. Varela, ki je na podlagi povezovanj izsledkov iz nevrobiologije in raziskav vsakodnevnega obnašanja na predzavedni ravni ugotovil, da pojmov subjektivnega in objektivnega ne moremo razmejiti na dve ločeni entiteti, saj sta obe domeni medsebojno prepleteni in se vzpostavljata skozi mreže povezav in interakcij v določenem kontekstu. Zavest se ne vzpostavlja s poenotujočim pogledom neodvisno od realnosti, ampak skozi dinamične relacije, situacije in izmenjave med organizmi v določenem prostoru. Disolucija subjekta in njegovega osrediščenega pogleda je predpogoj učinkovite izmenjave med individuom in njegovim okoljem. Varela predlaga razmislek o avtonomnih dinamikah in genezi živega stanja v okviru sistemske teorije o dinamični samoorganizaciji življenja.⁵⁰

S tega vidika Blazyjevo delo ni preprosto kuharsko poigravanje s pripravki iz zelenjave, z lupinami agrumov ali gojenjem kalčkov, niti ni estetizacija procesov razpada, gnitja in plesnenja. Domet njegovega projekta seže v delikatne sfere nerazlikovanja med naravnim in umetnim, osvetljuje tanke meje in polja vmesnosti med živim in neživim, zaznavnim in podzaznavnim. Njegovi umetno-živi organizmi, hibridna združevanja sintetičnih, umetnih izdelkov in naravnih snovi realizirajo presežanje dihotomije med naravnim in umetnim. Ustvarja umetne živali (pes iz sojinih špagetov, kokoš iz čokolade) ter sodeluje z živimi insekti in živalmi, ki jih vključuje tudi kot formalne elemente instalacij. Črvi in muhe, ki se gostijo s skulpturami in povzročajo, da te iz dneva v dan spreminjajo obliko, barvo in teksturo; ali

pa ptički, ki se spreletavajo okrog semenk 'meteoritov', so živa bitja, ki dajejo umetnini 'življenje'.

Vendar življenja umetnine ne določa preprosta vključitev živih organizmov v delo; a vendar umetnine ne moremo enostavno umestiti na drugo stran mrtvega. Definicijo živega, ki je prešla skozi teorije vitalizma, spontanega nastajanja in zakone relativnosti ter tudi danes ostaja do neke mere nepojasnjena, na prepričljiv način podaja teorija avtopoiesis, ki sta jo utemeljila F. J. Varela in H. Maturana.⁵¹ Znanstvena perspektiva, ki sta jo odprla s to teorijo,⁵² raziskuje zmožnost nekega sistema, da ustvari svojo identiteto v razlikovanju do neposrednega okolja. Avtopoetičen sistem ustvarja, transformira in ohranja lastno vsebino in identiteto s svojo lastno organizacijo. Organiziran je kot mreža produkcijskih procesov, ki nenehno obnavljajo celoto, ustvarjeno s transformacijo in medsebojnim učinkovanjem. Na ta način mreža povezav notranjih elementov sama ustvarja sistem kot konkretno prostorsko enoto. Avtopoiesis je nujen in zadosten pogoj, da lahko neki sistem živi in se organizira skozi avtonomijo, individualnost in enotnost; osvetli 'sposobnost živih sistemov, da nenehno vzdržujejo lastno organizacijo skozi dinamiko zunanjih in notranjih motenj in izravnjav'.⁵³ Sistemska teorija avtopoiesis poda alternativni pogled na biološko življenje kot 'organizacijo živega', ki ustreza dominantni paradigmi molekularne genetike, nevrobiologije ali klasične imunologije. Avtopoetična znanost 'namesto poudarka na genih ponudi poudarek na medsebojnem delovanju med molekulami. Namesto poudarka na stvarih izpostavi razmerja. Namesto poudarka na snovnosti ponudi omrežja in poti obnašanja'.⁵⁴

Raziskava, ki je utemeljena na biomolekularnih in celičnih procesih, poda zanimive ugotovitve o delitvi med živimi in neživimi oziroma biološkimi in nebiološkimi organizmi, torej stroji, saj so slednji sposobni izvajati kopiranja, podvojevanja in pomnoževanja,

⁵¹ Humberto MATURANA (biologija, kognitivna znanost) in Francisco VARELA (nevrobiologija, kognitivna znanost, filozofija) sta utemeljila sistemsko biologijo na osnovi teorije avtopoiesis, ki se je razvila iz biološke teorije o organizaciji življenja v živih sistemih. Osrednja ideja njune teorije izhaja iz predpostavke, da je spoznanje neločljivo povezano z biološkimi procesi (glej: *Autopoiesis and cognition*, 1972, *Principles of Biological Autonomy*, 1979, *The Tree of Knowledge*, 1987).

⁵² Pojem *avtopoiesis* se ukvarja z določitvijo narave živih sistemov v mikromerilu (celica, mikroorganizmi) ali makromerilu na ravni kompleksnega delovanja razvitejših živih sistemov (živali, človek). Beseda *avtopoiesis* pomeni samoustvarjanje (samoprodukcija) in razlaga odnose med strukturo in funkcijo organizma. *Autopoiesis* je pogosto v uporabi kot sinonim za samoorganizacijo, čeprav je avtopoetičen sistem zaprta enota, ki jo oblikujejo notranji procesi in je zato operativno avtonomen sistem. (O sodobnih idejah sistemske teorije glej: W. RASCH and C. WOLFE, *Observing complexity: Systems theory and Postmodernity*, 2000; in F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The embodied mind*, 2000).

⁵³ Eugene THACKER, *Biomedica* (Electronic Mediations Volume 11), University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2004, str. 172.

⁵⁴ *Ibid.*, str. 173.

⁴⁹ Francisco J. VARELA, intervju s Hervéjem Kempfom, *La Recherche*, april n° 308, Pariz 1998, str. 109–112.

⁵⁰ Francisco J. VARELA, *Autonomie et connaissance, Essai sur le vivant*, Éditions du Seuil, Pariz 1989, (orig.: *Principles of Biological Autonomy*, 1979).

ne zmorejo pa se samoustvariti. Ta lastnost živega, ki umanjka neživemu, se imenuje 'biološka avtonomija'. V tem kontekstu se zdi zanimiva tudi biofenomenologija (Varela), ki sovпада z nekaterimi perspektivami fenomenologije Merleau-Pontyja in preučuje polje interakcij, ki jih je živ avtopoetičen sistem sposoben izvajati v odnosu do okolja. šele posebni načini čutne izmenjave organizma s svetom ustvarjajo zbirko kognitivnih operacij, ki določajo živ organizem v poziciji dinamičnega prehajanja. Dinamična izmenjava med živim sistemom in okoljem zamegli zmožnost jasne razločitve notranjosti in zunanosti, opazujočega subjekta in opazovanega objekta. Naše biološke strukture in načini čutnega povezovanja s svetom ustvarjajo kognitivne operacije na način, da je določeno delovanje vedno tudi spoznavanje. Določene kognicije se namreč vzpostavljajo tudi nezavedno, neodvisno od 'subjekta'. Kot navaja Thacker, 'ne vidimo, da ne vidimo [...] prostora našega sveta; živimo naše polje videnja'.⁵⁵

Če osvetlimo Blazyjevo delo skozi idejo o biološki avtonomiji in avtopoetični samoorganizaciji živega sistema, se najdemo v polju ujemanj in analogij, ki določene vidike njegove umetnosti konceptualno povežejo z znanstvenimi razlagami. Blazy ustvarja avtopoetično delo, zlasti ko poudari, da je bistvena razsežnost dela njegov lasten avtonomni obstoj. Blazy se ne nanaša na naravo simbolno ali estetsko, ampak razširja eksperimentalno polje umetniške geste, ki v združevanju pojma umetniškega dela in biološkega življenja ustvari nove umetniške vsebine; njegova umetnost, povezana z biološkimi procesi, razširja pojem 'živega' iz polja biologije⁵⁶ in filozofije narave na raven vprašanj o umetniški obliki in vsebini v njunem odnosu do spoznanja in zavesti. ■

Uršula Berlot (Ljubljana, 1973) je po dvoletnem študiju filozofije študirala slikarstvo na Akademiji za likovno umetnost Univerze v Ljubljani ter na Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts v Parizu. Trenutno končuje doktorski študij na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani, kjer je od leta 2009 dalje zaposlena kot docentka. Deluje kot vizualna umetnica, predavateljica in umetnostna teoretičarka.

Uršula Berlot (Ljubljana, 1973). After two years of studying philosophy she switched to studying painting at the Academy of Fine Arts at the University of Ljubljana and Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris. She is currently bringing to the end her Ph.D. at the Academy of Fine Arts and Design in Ljubljana, where she has been employed as an assistant professor since 2009. She is a visual artist, lecturer and art theoretician.

Povzetek

V pričujočem besedilu obravnavam dela treh sodobnih umetnikov, ki v referenci na naravne pojave, procese in nevidne naravne zakonitosti izpostavijo pomen optične-taktilnosti in vlogo nevizualne, telesno senzorične percepcije podob. Interpretacije narave v umetniških delih Carstena Nicolaija, Olafurja Eliassona in Michela Blazyja se razlikujejo tako v formalnih kot konceptualnih pristopih, povezujejo pa jih specifične opredelitve določenih vidikov telesnega (biološkega, fiziološkega ali organskega) v odnosu do zaznave in njene vloge pri konstituiranju zavednih in nezavednih mentalnih sfer. Optična taktilnost (Eliasson), nevidne, magične povezave med vidnim in slišnim (Nicolai) in pomen olfaktorne dimenzije ali dvoumnega nerazlikovanja med živim in neživim (Blazy) označuje tudi določen duchampovski 'infraizem' v subtilnem preučevanju in vzpostavljanju inteligibilne, subsenzorične dimenzije v umetninah. Ti umetniki delujejo v polju nevidne zaznavno-imaginarnosti, v prostoru čutnih, cerebralnih in nematerialnih simbolnih povezav v umetniškem delu in estetskem doživljanju pri gledalcu, ter širijo meje zaznavanja, zavedanja in zavesti.

Abstract:

This article treats the works of three contemporary artists. In reference to natural phenomena, processes and invisible natural laws all three of them show optical tactility and expose the role of the non-visual, bodily sensory perception of images. The interpretation of nature in the artwork of Carsten Nicolai, Olafur Eliasson and Michel Blazy differ in their formal and conceptual approaches. However, they are all linked by their specific definitions of the bodily (biological, physiological or organic) in relation to perception and its role at constituting conscious and subconscious mental spheres. The optical tactility (Eliasson), the invisible, magic connections between the visible and the audible (Nicolai) and the meaning of the olfactorious dimension or the ambiguous undifferentiating between the animate and inanimate (Blazy) marks a certain Duchampian 'infraism' in the subtle study and establishment of an intelligible, sub-sensory dimension of the artwork. These artists operate in the field of invisible sensory-imaginary similitude, in a space of sensory, cerebral and non-material symbolic connections within artworks that create an aesthetic experience within the viewer, and broaden their borders of perception, realisation and consciousness.

⁵⁵ THACKER, *Biomedia*, str. 168.

⁵⁶ Kot poudarja Varela, bi skrajšanje vprašanj o živem na domeno biologije pomenilo, da zgrešimo samo bistvo tega koncepta; na ravni molekularne biologije in kemije so si naravni in umetni sistemi podobni.