

Ideja narave v sodobni umetnosti

The Idea of Nature in Contemporary Art

Ob poskusu postaviti »umetnost« in »naravo« v medsebojno razmerje se ujame v zanko. Iskanje polja sovpadanja, možnih povezav, analogij ali metafor narave v umetnosti pomeni usmeritev njunih gibljivih linij v črto skupnega horizonta, ki pa deluje povratno: osvetli, izpostavi namreč »tisto nekaj«, kar ju loči.

Sodobna umetnost, ki si postavi za predmet, temo naravo, jo na neki način transformira in se tako odkrije kot njen presežek in dopolnitev. V spoštljivem procesu njene uporabe jo pravzaprav negira. Ljubezen umetnosti do narave je kontroverzna. Bolj ko umetnost naravi pritrudi, se sporazumeva in se poskuša zblížati z njo, bolj se od nje oddalji.

Sodobna umetnost ni naivno posnemanje, mimetičnost ali tekmovanje z naravo (antika, renesansa, klasicizem), tudi ne povečevanje ali idealiziranje (romantika). Ona ni »druga«, ni zgolj odsev njenih videzov kot zrcalna podoba ali posnetek in ni »izven«. Umetnik se ne zadovolji samo z opazovanjem naravnih pojavov in procesov ter z materializacijo te vizije z likovnimi sredstvi, ampak gleda skozi njo, ustvarja direktno z njo in deluje v njej.

‘Umetnost od začetka šestdesetih let se je razvijala v procesu dematerializacije umetniškega objekta ne toliko, da bi nadomestila umetnino s konceptom dela, temveč zato, da bi proizvedla bolj fino, izbrano, subtilnejšo diferenciacijo naših zaznav in občutij. Drugačni, novi umetniški pristopi so pogosto usmerjeni v elementarno (veter, voda, zemlja, ogenj kot dejavniki produkcije umetniškega dela) in so intervencije v naravi (land art, earth art). Interes za elementarno iztrgano banalnosti vsakdanjika in vpeljano v kontekst umetnosti je odprlo nove refleksije o naravi umetnosti in njenih mej.’¹

Senzibilnost za naravo se v kontekstu sodobne umetnosti (v zadnjih desetletjih) kaže skozi več vidikov, odvisno od načina, kako pojem narave definiramo oziroma kaj nam »narava« pomeni:

1. Narava kot fizična realnost, predmetnost določenih

¹ Gilles A. Tiberghien: *Nature, Art, Paysage*, Actes sud, Ecole nationale supérieure du paysage/ Centre du paysage, Paris, 2001, str.7.

oblik in materialnosti, objektnost, ki se navezuje na pojem »physis« starih Grkov. Izpostavi jo interes umetnikov za elementarno, materialno v naravi, za procese gibanja, entropije, metamorfoze...

2. Narava kot pejzaž, krajina ali prostor, v prostorskem smislu torej kot okolje ali v vizualnem kot panorama. Lahko je topografsko urejena narava, znamenje vpisa in urejanja človeka v naravnem okolju (vrtovi, parki), ali divjina. Sodobna topična koncepcija pejzaža ima določene korenine v 19. stoletju, vendar ne toliko v smislu romantičnega sublimnega kot v nostalgiji po izvoru in avtentičnosti, ki nastopi kot posledica zavedanja degradacije, uničevanja in postopnega propadanja naravnega sveta. Na ta način je umetniška dejavnost povezana tudi z globljo ekološko zavestjo, izpostavlja torej tudi svojo socialno in etično razsežnost.

3. Narava kot »umetna narava« je proizvod srečanja umetnosti in znanosti (tehnologije, industrije). Nastaja kot modificirana razširjena realnost, ki vpeljuje problematiko materialnega-nematerialnega v umetnosti ali poudarja mentalne, duhovne sestavine kot bistvene nosilce umetnine, kar vpliva na novo vlogo subjekta doživljanja kot soavtorja umetnine.

Pojem narave skozi zgodovino

»Physis« je starogrški termin za naravo in označuje vse, kar je objektivno realno, stvarnost v širšem smislu, neživo in živo materialnost (organsko, anorgansko). Vključuje tudi zavest, ne kot substanco, ampak kot modaliteto, lastnost, prisotno v bitjih na različnih stopnjah. Aristotelova klasifikacija (najbolj v delu *Fizika*) določi materijo (snov, *hyle*) in formo (oblika, videz, *eidos*) za bistveni kategoriji realnosti. To nista entiteti, ki bi obstajali ločeno sami na sebi. Forma je potopljena v snov, njuna združitev je substanca.² Aristotelov primer je nazoren: »Kot je bron vsebovan v kipu, tako je tudi materija v substanci.« Bistvene značilnosti materije so njena spremenljivost, večna gibljivost ter razpoložljivost, da sprejme determinacijo, formo. Obstajata dva koncepta,

² Po M. Espinoza, *Les quatre causes*, v *La Nature, Vrin, Intégrale*, Pariz 1991.

nivoja materije: primarna ali absolutna, ki je najbolj abstraktna sestavina narave, ter sekundarna ali relativna materija, ki je snov neke določene stvari (na primer abstrahirana skupna snov vseh ljudi). V splošnem mnenju tistega časa je prevladovala ideja o materiji kot motni, lepljivi, amorfni substanci. Po Aristotelu je primarna materija nevidna, brezbarvna, tekoča snov sveta, vsebovana v zemlji, vodi, zraku in ognju ter pomaga razumeti prehod iz enega elementa v drugega. Je absolutno brez forme in neposredno nespoznavana.

Forma je stabilna struktura in obenem notranja narava stvari. Kot struktura stvari določa njen videz, obliko kot »eidos«, izgled, obris. V primeru celote kipa je npr. bron materija, obris postave pa forma. Pri človeku je materija telo in duša forma. Natančneje je torej forma notranja struktura, pojmovno bistvo stvari, ki določa tudi njen izgled.³

Naravni red deluje kot celota naravnih zakonov, principov, geneze, metamorfoze..., velik sistem vzrokov, po katerih razumemo fenomene. Vzročnost in inteligibilnost narave omogočata pojmovno, teoretsko razumevanje principov delovanja narave. Doumevanje naravne inteligibilnosti pomeni razumevanje njenih pojavov ter vzrokov stvari (njihovega kako in zakaj).

Narava kot »physis« zajema vse stvari, ki same po sebi vsebujejo načelo gibanja in mirovanja ter so vključene v nenehnem procesu prehajanja, metamorfoze. V kategorizaciji narave ima odločujočo vlogo tudi izvor, nastanek stvari. »V naravo sodijo živali, rastline in človek, saj se tudi on porodi iz lastnega zarodka. Zato pa deli pobištva, postelje ali oblačila niso iz narave, kajti po svoji lastni zamisli sta jih izdelala mizar in krojač.«⁴ Realnost, ki jo ustvari človek, ki je proizvod njegovega dela (torej tudi umetnost), nekako ni naravna, vsaj po izvoru ne. Z drugimi besedami: izraz narava ima dvojen pomen: označuje proces nastajanja, spreminjanja in (nevidne) sile, ki oblikujejo in ustvarjajo svet, ter obenem skupino vidnih stvari, proizvode, otipljivo realnost.

Ta dvojnost, delitev razumevanja narave se je v različnih interpretacijah ohranjala skozi zgodovino.

3 Ta prevladujoča antična ideja o fizičnem ostaja tudi podlaga nekaterim sodobnim teorijam narave. Mario Bunge, predstavnik znanstvenega realizma, meni, da le znanost in nič njej superiornega lahko posredujejo vedenje o naravi. Znanost nam pove, iz česa je sestavljena realnost. Zavzema se za dialog med dvema vrstama realizma, znanstvenim in metafizičnim. Gre za realizme, ker prepoznavajo obstoj realnosti, neodvisne od naših spoznavnih zmoglosti, katere lastnosti pa so vendarle spoznavne. Nasprotna teorija je idealistična, ki ne verjame v pred-obstoj samostojne, ločene, objektivne in spoznavne realnosti in če obstaja inteligibilen svet, prihaja njegova inteligibilnost iz človeškega duha (svet odseva subjektu njegovo lastno resnico).

Metafizičen realizem se inspirira pri Aristotelu:

-inteligibilnost (razumljivost, jasnost, pojmljivost) je bistvena lastnost narave, -vsako spoznanje je zavesten izraz inteligibilnosti, ki je vpisana v naravi, -vsi vzroki (formalni in finalni, materialni in učinkovni) so razumsko pojmljivi, -filozofija je raziskovanje inteligibilnosti.

4 Władysław Tatarkiewicz, *Zgodovina šestih pojmov*, Literatura, zbirka Labirinti, Ljubljana 2000, str. 234.

Srednji vek je ločil med *natura naturans* ter *natura naturata*, torej med ustvarjalno in ustvarjeno naravo. Prva je stvarnik - Bog, druga pa je ustvarjeni svet. Novoveška razporeditev priznava Boga kot stvarnika narave, ki pa ni njen del. Loči naravo (naturata) kot vidno skupino stvari ter silo, ki to daje. Ta druga nevidna narava, ki jo lahko dojamemo le z umom, je izvor, bistvo, vzrok prve narave. Stvarnost je podvržena mehničnim, fizikalno-matematičnim, empiričnim, nespremenljivim zakonom in razmerjem.⁵

Sodoben pojem narave na neki način ohranja (vsaj) v širši uporabi zgoraj opisano dvoznačnost: z »naravo« imenujemo viden, čutno-empiričen svet in sile, umsko dojemljive pojave.⁶

Vendar pa se kompleksnost in širina razumevanja pojma »narava« danes izražata v številnosti kontekstov, v katerih se ta termin pojavlja, kot na primer skozi uporabo v dvojnosti narava/kultura, naravno/umetno, naravno/nadnaravno...

1. del Narava kot "Physis" v sodobni umetnosti

V sodobni umetnosti se ideja narave manifestira na več načinov in z določenega vidika jo lahko primerjamo z antičnim, arhaičnim pojmovanjem narave kot *physis*. To se kaže v usmerjenosti umetnikov k elementarnemu in bolj materialnemu (materija, objekt- predmet), v zanimanju za naravne fenomene in procese ter njihov prenos v polje umetnosti, pogosto s kar najpreprostejšimi sredstvi, z uporabo naravnih materialov in vključevanjem naravnih, organskih form v umetniška dela (Arte povera). Res je, da je zanimanje umetnikov za interpretiranje narave stalno, vendar je poseben interes umetnikov za fizikalne pojave, zakone in sile, ki prevladujejo v naravi, za procese metamorfoze ali konstitutivno nestabilnost in efemernost njenih elementov relativno nov v polju umetnosti.⁷

5 Narava je urejena, inteligibilna (in inteligentna). Naravni red, zakon je zapisan v naravi, matematične strukture so vsebovane v naravnih fenomenih (npr: vitalne, nezavedne funkcije živali - orientacija, seksualni instinkti-so vpisane v njihove živčne sisteme), matematika kot znanost izraža naravni red. Narava je spoznavna, ker je racionalna. Po M. Espinoza, *Les quatre causes*, La Nature.

6 Władysław Tatarkiewicz: *Zgodovina šestih pojmov*; Literatura, zbirka Labirinti, Ljubljana, 2000.

7 Umetnica Gloria Friedmann, v 80-ih letih znana po delih, vezanih na idejo narave, nekeje zapiše: 'Narava in jaz. V naravi, izven mene same, me ne pravlčijo panoramske krajine. Iščem direktno elementarno: nenavadno manifestacijo indiferentnosti (ravnodušnosti, hladnosti) nasproti meni. To elementarno srečujem v neskončni razsežnosti morja, gorski tišini... in vendar to z mano nima nič opraviti. Narava ni enotna, ampak je kaos podobna..., vsaka intimnost je izključena. Morje, nebo... niso pejsaži, prej posredujejo izkustvo nič (d'un neant), praznine. Čutim kontemplativen zanos očesa za ciklične, minljive manifestacije v naravi: za megle, žarke, dež, noč, oblake... V pestrosti neobstoječih oblik narave obstaja konstanten princip, ki ga poskušam izraziti. Ne posnemam narave, jo poustvarim, evociram z materiali, ki so ji kar najmanj podobni.' Gloria Friedmann, 1984.

V tem lahko vidimo navezavo tudi na Aristotelovo koncepcijo narave in forme, ki ni samo zunanja oblika stvari, ampak tudi njen notranji princip, sila, po kateri je strukturirana in ki je izvor njenega nastanka.

Formalizem v umetnosti

V antiki je bila umetnost rokodelska spretnost in se je naravi posvečala v arhaični navezanosti na vidno, v funkciji mimetičnega posnemanja videza stvari, torej osredotočanja na formo.

Razlikovanje med idealistično Platonovo in materialistično Aristotelovo filozofijo temelji (med drugim) na njunem razumevanju forme, vendar sta oba v skladu s svojim časom pojmovala umetnost kot posnemanje oblik. Po Platonu forma obstaja ontološko ločena od materije, kot ideja biva v svetu idej, kamor umetnost kot mimesis in rokodelska spretnost žal ne seže (je privilegij umnega spoznanja). Aristotel drugače formo spoznava kot vsebovano, potopljeno v snovi, ki ločeno ne obstaja. Po Aristotelu je forma aktualizirana, vpisana v individuum ali objekt kot moč, notranja sila. Zato hkrati določa in je določena, medtem ko je materija substrat brez forme, razpoložljiva za njeno prejetje. Umetnost kot mimetična je sicer vezana na formo, vendar ne le na njen empiričen del, videz (*eidos*) pojava, ki ga posnema, temveč posnema tudi njeno moč ustvarjanja, kot kreacija posnema primarno gibanje, sodeluje v metamorfozi oblik. Njena vloga je dopolniti nezadostnost narave, popraviti njene napake, odklone, doseči torej popolnost.

Teorija obeh je bila formalistična v smislu privilegiranja forme nad materijo, ki ji je služila kot sredstvo podrejanja. Klasičen model je določil vso zahodno tradicijo umetnosti. Razumevanje forme se sicer pojavlja v različnih interpretacijah, vendar je njena prednost pred materijo stalna. Formalizem v umetnosti je odvisen od razumevanja narave in njenih oblik.

Osredotočanje na naravo je pomenilo enkrat navezovanje na vidno realnost (realizem kot mimetično posnemanje, impresionizem...) ali pa so se umetniki trudili izraziti bistvo stvari, njenih struktur, slediti ali razumeti notranji princip narave ter mu poiskati ustrezno obliko, torej ustrezno formalno ureditev (npr. Cezanne).

Drugače rečeno, umetnost lahko izhaja iz naravno obstoječih form (npr. mimesis) ali tistih, ki obstajajo idejno, kot zamisli v umetnikovem duhu, ki tej ideji poišče tip materializacije. To drugo lahko imenujemo »konceptualna«, v smislu idejnih, miselnih, abstraktnih pristopov (iskanj analogij, metafor...) in njihovih konkretnih formalnih (materializiranih) rešitev.

Čeprav je za moderno umetnost (20. stol.) značilna vpeljava in uporaba zelo različnih, v umetnosti novih materialov, in so določena gibanja bolj ali manj izpostavljala uporabljene materiale, so ti ostajali v službi

izraza forme. Forme kot nosilke oblike (konstruktivizem) ali kot ideje, nove koncepcije, ki so zahtevale drugačne materiale in njihovo predstavitev (koncepti »realnega« prostora (Gabo, Pevsner), podstavka (Brancusi)... v kiparstvu).

Material in antiformalizem

Ključne spremembe, ki jih je vpeljala sodobna umetnost (v šestdesetih in sedemdesetih letih), so se najeksplicitneje razvile znotraj kiparstva, v pojmovanju razmerja skulpture in njenega okolja (njenim »znotraj« in »zunaj«), v iskanju njenih mej v interakciji z okoljem ter drugačno obravnavo materiala, ki ni bila več pojmovana kot zgolj neka podlaga, podrejena oblikovalni spretnosti kiparja. Forma je prenehala biti cilj, namen sam zase in material ji ni bil več samoumevno podrejen.

Robert Morris v svojem besedilu »Anti Form« iz leta 1968 ugotavlja, da tudi nedavna umetnost »objektnega tipa«, posebej minimalistična umetnost, nima notranjega odnosa z materialnostjo konstitutivnih elementov. Meni, da je bil proces »samostojnega nastajanja« (*the process of making itself*) premalo preučevan. Omejen je bil ali na akcijo (abstraktni ekspresionizem) ali na konceptualizem (minimalizem). Dodaja, da je bil Pollock edini med abstraktnimi ekspresionisti, ki je zares premislil o materialu in upošteval proces, gibanje materiala, torej barve, v končni obliki dela, prepoznal je »fluidno naravo« slikarstva.⁸

Manifestacije prednosti materije pred formo v umetniških praksah imenujemo tendence »l'Antiforme« (»Antiform«, »anti-oblika«) ali »l'Informe« (Formless, »brez oblike«).⁹ Zanje je značilna uporaba slabo obstojnih in nevrednih (revnih) materialov ter pomen procesualnega dela, ki kot del končne forme umetnine obsega proces njenega nastanka, kar sovпада z določenimi težnjami gibanj, kot so arte povera, process art, earth art, land art...

Primeri so številni: uporaba platna, natlačenega s krpa mi ali papirjem, pripetih, padajočih vrvi na deske, skulpture iz krp blaga, razpostavljenih po tleh (Barry Flanagan, Eva Hesse, Barry Le Va), Beuysova dela iz strjene maščobe, razlivanje asfalta in lepila (Robert Smithson), uporaba zemlje in drugih organskih snovi (Robert Morris, Mario Mertz, Giuseppe Penone). Sorodna tem je procesualna umetnost, ki se zanima za preoblikovanje najprimernejših naravnih elementov in pojavov, gibanj svetlobe, vode... (Charles Ross, Hans Haacke).

⁸ Robert Morris, 'Antiform', *Artforum* 6, april 1968, ponovno navedeno v *The writings of Robert Morris*, MIT press, Cambridge Mass 1993; navajam po G. A. Tiberghien: *Nature, Art, Paysage*, 2001.

⁹ Glej katalog razstave *L'informe: mode d'emploi*, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Centre Georges Pompidou, Pariz, 1996. Termin 'l'Informe' je povzel po Georgesu Bataillu in njegovem stališču do umetnosti, kot ga poda v zgodnjih besedilih v reviji *Documents* iz let 1929-31.

Germano Celant, teoretični vodja gibanja arte povera, izpostavi pomen vloge uporabljenih materialov, tradicionalna umetnost pa po njegovem blokira dihanje materiala.

Umetniki se v praksi zavejo pomena sile gravitacije, ki nasprotuje vzponu, časovnega trajanja in minevanja obstoja v primerjavi z večnostjo¹⁰, obenem procesov entropije in vloge naključja. Efemernost, metamorfoza in degradacija so ključni procesi, ki jih umetniki, vezani na idejo narave, prevajajo v svojih delih. Zgovoren primer, ne brez humorja, je Anselmovo soočenje trajnega in »pokvarljivega« v obliki solate, postavljene na klesan kamen (1968). Podobno učinkuje Penonejev kup krompirja s petimi elementi iz bron (1977).

Tudi **procesualna umetnost** (process art) se osredotoča na metamorfozo in transformacijo najbolj elementarnih snovi in pojavov v naravi ter se zanima bolj za kinetični vidik fenomenov: Charles Ross je na desko z lečo vžgal gibanje, sled sonca. Hans Haacke se je ukvarjal s premiki vode v škatlah iz pleksi stekla, v katerih voda ciklično izhlapeva, kondenzira in kaplja. Tako v umetniški gesti izpostavi značilno labilnost naravnih fenomenov. Pravi, da poskuša: »...*napraviti nekaj, kar bi preizkušalo okolje ali kar bi reagiralo nanj, nekaj, kar se spreminja in ni stabilno. Nekaj nedoločenega, ki se zdi vedno znova drugačno, čemur ne moremo natančno opredeliti, predvideti forme... Narediti nekaj, kar reagira na spremembe svetlobe in temperature, kar je podrejeno zračnim tokovom ali je v svojem delovanju podrejeno sili gravitacije... nekaj, kar živi v času in daje gledalcu občutek časovnosti... izraziti torej nekaj naravnega.*«¹¹

Metamorfozni in efemerni pojavi naravnih gibanj so entropični in naključni. Robert Smithson razloži entropijo s primerom fanta, ki v peskovniku, napolnjenem z belim peskom na eni polovici in s črnim na drugi, začne krožiti v smeri urinega kazalca. Pesek se pomeša in čeprav deček prične krožiti v drugo smer, se pesek ne razmeša, ampak se proces nadaljuje. Entropija je nepovratnost gibanj v naravi, kot je na primer staranje človeka, življenje, ki se izteka v smrt. Iz smrti ni povratka. Entropija je stalna degradacija in ireverzibilnost energije v vsakem sistemu, je poraščajoč nered materije v univerzumu. Znanstveno je formulirana v drugem zakonu termodinamike. Umetnost jo izraža na različne načine, v projektih ne nujno vezanih na naravo. V degradaciji (pogorišča - Raoul Ubac, Gordon Matta-Clark), redondanci (odtisi - Bruce Nauman, H. Arp,

¹⁰ Poudarjanje časovnega trajanja in ne večnosti je ključna značilnost teh praks, ki jih loči od modernizma (Greenberg, Fried). Modernizem je poskušal posredovati skozi umetnost tisti polni trenutek, trenutek vstopa v večnost, torej brezčasnost v zapopadenju totalitete, enosti celote umetnine.

¹¹ Povzeto po C. Garraud: *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Pariz 1994.

Picasso), z akumulacijo (Arman, Oldenburg), z inverzijo (Manzoni, Smithsonova obrnjena drevesa), z izrabo (fotografije oljnih madežev na parkiriščih -E. Ruscha), tudi neuporaba ali neizmenjava delujeta entropično (fotografije urbanih »no man's lands«).

Smithson se osredotoča na postindustrijske predele, rezultate degradiranega okolja, posledice nekontroliranega tehnološkega izkoriščanja (Entropične pokrajine - risbe). Njegova razlivanja asfalta po bregu navzdol (Rim 1969) ali lepila (Vancouver 1969), betona (Chicago) so neke vrste skulpture: poleg procesa entropije izpostavijo napetost forme in brezobličnega, mase, snovi ter strukture, sile inercije proti vzgonu. Drevesa, zakopana z vejami v zemljo in koreninami proti nebu, problematizirajo omejene zmožnosti naše vizije, podobno izkušnjo perceptivnih zamikov doseže z uporabo ogledal nameščenih v naravi. Ogledala povzročijo tudi premike naših pogledov, tvorijo imaginarne (fiktivne) iluzivne pokrajine gibljivih odsevov stvari, ki postavijo naše »razumevanje« sveta v delikaten položaj.

Soočenje z naravo proizvede zavest o implicitni nedoločenosti in naključnosti naravnih procesov. Področje, s katerim se umetnost sooča, je domena nedoločenosti materije, ki si ji prizadeva dati obliko in zaradi te nedoločenosti domena umetnosti sovpada s področjem naključja.¹²

Umetniški pristop ni le tehnika, znanje, aplicirano na naravo, ampak jo na neki način popravi in dopolni. Umetnik ne posnema le naravnih pojavov, proizvodov, ampak njeno moč ustvarjanja, proizvajanja (process art), obenem mu služi kot umetniški material ali kot notranji prostor umetnine (arte povera, earth art, land art). To odpira ponovne refleksije o času v umetnosti, trajanju in tudi o vključitvi fizičnega, telesnega, neposrednejšega umetnikovega posega. »*Sodobni umetnik, ki se ukvarja z naravo, je ne pojmuje kot gospodar in lastnik, ampak kot gospodar in zaščitnik. Zaveda se, da je obdarjena z neracionalnimi močmi, ki uhajajo znanju, s silami, ki jih spoštuje zaradi njih samih. Tehnike, ki jih uporablja, so načini njenega ujetja, metode, da jo ujame v zanke. Zato mora biti zvit, razviti mora tisto posebno spretnost (metis) in občutek, kakršnega potrebuje med letenjem pilot, ker ne more poznati in predvideti, na kakšne nevarnosti in vetrove bo naletel.*«¹³

¹² Kot piše Aristotel v *Nikomahovi etiki* (po G. A. Tiberghien: *Art, Nature, Paysage*).

¹³ G. A. Tiberghien: *Nature, Art, Paysage*, Actes sudes, Centre du paysage, 2001, str. 42.

2. del Narava kot pokrajina (pejsaž, krajina)

O pokrajini govorimo, kadar mislimo na naravo v panoramskem smislu, kot na naravno, topografsko okolje, ki nas obdaja. Prostor okoli nas, ki ga gledamo ali po katerem se gibljemo in ki je lahko urejen, organiziran rezultat človeških intervencij (parki, naseljena, obdelana, tudi industrijska področja) ali divja, neokrnjena, »naravna« narava.

Vrt – divjina

Opazovanje človeškega odnosa do naravnega okolja odkriva zanimive razlike v senzibiliteti do narave v določenih časovnih obdobjih. Krajši vpogled v različne načine urejanja vrtov ali parkov, pa tudi v pojmovanje človeškega odnosa do divje pokrajine, ki ga odpira literarna ali likovna umetnost, bo pomagal osvetliti možna razumevanja naravnega okolja danes in odraza le-tega v nekaterih »podvigih« sodobne umetnosti.

Prvi vrtovi, opisani v zgodovinskih virih (npr. babilonski vrt) so nastali kot izraz potrebe po ogradi, po zaprtem in ločenem notranjem prostoru, ki je kultiviran in urejen tako, da nudi človeku ugodje in počitek od utilitarnih dejavnosti. Narava ostaja območje nereda, praznine in strahu, »njena kontemplacija vodi v tisoče nevarnih misli.«¹⁴ Vendar lahko v tem divjem prostoru ogradimo vrt, neke vrste sveti prostor (templum), ki se tako oddvoji od vse naravne entropije in kaosa. Je torej paradigma paradiza. Biblični opis vrta Eden je podoben: idealen kraj neopisljive blaženosti in radosti, po Heglu »turobno stanje nedolžnosti brez interesa«, iz katerega je bil Adam zaradi svoje »felix culpa«, hvala bogu, izključen.

Koran govori o afrodizični oazi, potokih bistre vode, nepokvarljivega mleka, slastnega vina in medu ter lepih ženskah, ki poležavajo v gaju gostih senc... Islamski vrtovi, priključeni palačam, so replike opisanega paradiza. Ograjen, fertil, bohoten vrt je nasprotje suhi, sterilni puščavi. Prav take nasladne vrtove, ločene od neprijazne, krute narave, opisujejo Odisej v antični Grčiji, kasneje tudi srednjeveški spisi ali podobno Marco Polo v potovanjih po Orientu.

Posebna je tradicija japonskega vrta kot harmonično-asketsko urejenega prostora posebnih razmerij in simbolnih elementov, namenjenega meditaciji.

Zahodna tradicija urejanja parkov (najbolj 18. in 19. stol.) izpostavi dve paradigmi urejene narave: francoski

in angleški vrt, ki ustrežata različnim pojmovanjem lepote narave.

Francoski vrt, geometričen, porezan in pravilnih razmerij, izhaja iz prepričanja, da lepota narave postane razvidna šele, ko se prek njene neurejene, empirične divjosti z racionalizacijo prebijemo do njenega bistva, kar je dejansko vzporedno novoveškemu racionalizmu (Descartes: do resnice narave pridemo šele prek racionalne predelave, matematizacije). »Princip francoskega vrta je, da je narava narave vidna šele po predelavi. Zakaj je torej narava lepa? Zato (in šele takrat!), ker jo je mogoče pripeljati iz te neurejene divjosti v oblikovanost po razumu, njena lepota je v potenci prehoda od neizoblikovanosti, grdosti, divjosti do oblike, torej v njeni »ubogljivosti«. Če je narava za klasiciste lepa, je lepa prav v tem potencialu. Divje Alpe prezirajo in se jim gnusijo.«¹⁵

Nasprotna paradigma angleškega vrta, zaraščenih potk, visoke trave in divjih vrtnic ponuja občutek, da smo v divji, neokrnjeni naravi. Narava je lepa v svoji sublimni divjosti, ki prebujajo v nas estetska občutja zaradi svoje vzvišenosti in neukročenosti - če jo opazujemo z varnega, bi dodali (kot Emma, ki v svojem steklenem paviljonu srka čaj in opazuje divje rastje naokoli, ali nekdo, ki uživa na toplem v svoji koči in gleda divjanje nevihte skozi okno). Ta moment je romantičen.

»Na videz je francoski vrt za razliko od angleškega konceptualen, umeten, namenski. Toda po drugi strani angleški vrt ni nič boljši, v svoji »naravnosti« je prav tako umeten kot »petje škranca, ki ga na skrivaj uprizarja krčmar v svojem vrtu, da bi očaral goste – in ki seveda, če je razkrito, izgubi ves čar (primera je Kantova).«¹⁶

Vendar pravo romantično doživljanje narave, torej spremembo sublimnega občutja prinese šele 18. in 19. stoletje, ki dvojnost obeh vrtov posploši v nasprotje vrt – divjina in prenese poudarek na drugo.

Gre za občutenje lepote narave prek vživljanja, za intimno doživetje kot potopitev, popolno, mistično vživetje v naravo. To ni več prevzetost, čudenje in gajenost ob njej - estetsko občutje narave kot lepega objekta, ampak je razmerje subjekt-objekt ukinjeno; je fuzija, potopitev subjekta v naravo. Obenem se v stapljanju z naravo subjekt pogloblja sam vase, skozi čutnost torej duh dojema samega sebe (Hegel).

Krajinska umetnost v slikarstvu razkriva in posreduje človekov odnos do narave, povezano z občutjem sublimnega. Do 17. stoletja je človek ohranjal do narave distanco opazovalca (urejene ali divje). Naravo je doživljal kot referenco razsežnosti objektivno absolutnega (Boga), sam je bil priča njegove prisotnosti, ki jo razkrivajo

¹⁴ Alain Roger: *Court traite du paysage*, Editions Gallimard, Pariz, 1997, str. 32.

¹⁵ Luka Omladič: *Zakaj je narava lepa?* Neobjavljen esej, 1999.

¹⁶ *Ibid.*, Luka Omladič.

naravne moči. Razcep med opazujočim subjektom in presegajočo, zato veličastno ter obenem strašno naravo je šele omogočil občutje vzvišenega ugodja. Slikarstvo N. Poussina ali C. Lorraina nudi panoramski pogled sprehajalca ali opazovalca pokrajine. Tanka bariera vode ali potke v prvem planu nakazuje mejo gledalca, ki krajino opazuje na »drugem bregu«. Tudi v slikah Casparja Davida Friedricha, čeprav je že slikar romantične tradicije, najdemo v ospredju človeško figurico, ki nam kaže hrbet. Razlika je v pogledu gibljivega sprehajalca pri Poussinu ter statičnega, kontemplativnega pri Friedrichu; ter seveda v vsebinskem smislu: Poussinove pomirjujoče panorame svetlobnih presevanj in meglic zbujajo povsem drugačne občutke od Friedrichovih »lunatičnih«, dramatičnih, psihološko napetih kompozicij, ki ga zavezujejo romantični tradiciji.

Romantičnemu subjektu zunanji svet odraža le njegovo lastno notranjo resnico, krajina je metafora njegove duše. Ko se pogloblja vanjo, se pogloblja v samega sebe, stik z naravo je torej združitev, potopitev.

Ključno izkušnjo romantičnega vživetja, stapljanja individuma (gledalca) v naravi posreduje angleško krajinsko slikarstvo (prehod iz 18. stol. v začetek 19. stoletja) William Turner in John Constable v svetlobnih in barvnih kompozicijah dosežata vzvišen občutek zlivanja gledalca z naravo. Še močnejša so zadnja dela C. Moneta (*Les Nymphes* v pariški l'Orangerie), ki v centrifugalnih gibanjih barvnih potez, razsežnih formatih »brez roba« povlečejo gledalca v vodne globine in brezmejnost, vzbudijo torej značilen »oceanski občutek«.

Na tem mestu naredimo korak v moderno in sodobno umetnost, ki v slikarski praksi ni odprla posebno novih perspektiv pejzaža (vsaj tako radikalnih sprememb, kot jih razvija kiparstvo, ne). Posredovanje čustva, zgoraj opisanega sublimnega doživetja, ki je bilo včasih vezano na krajino, se sicer ohrani v abstraktnem slikarstvu M. Rothka ali B. Newmana, vendar njuno delo ni bilo vezano na koncept narave. Iluzionistična prostorskost in zračnost pri Rothku, sorodna določenim atmosferskim učinkom Turnerja ali Monetovim občutjem brezmejnega, neskončnega, zares nima aluzije na naravo.

Mnogi umetnostni teoretiki¹⁷ danes sprašujejo, »Ali lahko še slikamo pokrajino?« oziroma ali ni fotografija, sredstvo, primerljivo in vzporedno slikarstvu, primernejši medij današnjega časa. Ali slikarstvo res ni medij današnjega časa in ni sposobno utelesiti sodobnih misli, občutij ali recepcij, vezanih na naravo? Tej ideji neustreznosti slikarstva lahko postavimo nasproti dela dramatičnih krajin Kieferja ali patetičnih krajin Baselitza iz sedemdesetih let, pa tudi druge, sicer zelo heterogene in med seboj neskladne slikarske prakse: Cuecove risbe

¹⁷ Glej C. Garraud: *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Pariz, 1994.

iz trave, zadnja Aillaudova dela, vedre pejzaže Samuela Burrija, abstraktne krajine Joan Mitchell ali Olivierja Debréja ali Asgerja Jorna...

Ključna referenca je zagotovo delo danskega umetnika Pera Kirkebyja. Karakteristika njegovega dela je nenavadna in zelo svobodna postavitev abstraktnih in figurativnih motivov v isti plan. Ne gre za abstrahiranje naravnih form, ampak za nenehno, spontano oscilacijo dveh pikturalnih svetov (sicer znanih kot med seboj nezdružljivih). V slikah lahko razločimo prepoznavno topografijo: kaos kamenja, del neba ali vode in tudi naslovi jo včasih posredujejo: Drevo, Kristal, Jesen... Kirkebyja privlačijo svetlobni fenomeni in globine zemlje (kristal), njegove slike so zanimivi prepleti svetlobno dematerializiranih, gracilnih, prosojnih zastorov v dialogu s polji gostih sivih, zelenkastih ali vijoličastih barvnih pokravnih nanosov.

Umetnost v naravi

V središču odnosa umetnosti in narave¹⁸ najdemo nenehno temeljno izkušnjo nihanja med vživljanjem v naravo, stapljanjem z njo ter zavestjo o neizbežni ločenosti človeka in narave. Umetnost posreduje občutek »biti v«, »hoditi po« naravi ali užitek ob pogledu nanjo. Praksa sodobnih umetnikov ohranja tradicijo obeh doživljanj in jim poišče nove izrazne možnosti.

Prvo, torej doživetje »biti v naravi«, je bilo motivacija gibanj land art in earth art, užitek pogleda na naravo pa posredujejo kiparska dela, pogosto umeščena »in situ« in zlita v celoto s pokrajino. Izrazit in hkrati poseben primer so observatoriji (opazovalnice), ki kot objekti sami zase niti niso posebno zanimivi, pomembnejši je njihov namen: observatorij deluje kot nekakšen podaljšek očesa statičnega gledalca, s tem da širi zmožnosti njegove percepcije, kar obenem povratno učinkuje nanj z zavestjo o popolni ločenosti od narave.

Land art, earth art

Načeloma uporabljamo termin earth art za umetnost ameriških umetnikov, vezanih na naravo, land art pa bolj za angleške. Vendar razlikovanje ni zelo jasno, tako da ni narobe, če imenujemo z drugim izrazom pretežno vso umetnost, vezano na krajino s posegi »in situ«, na izbranem kraju v naravi ob koncu šestdesetih in v sedemdesetih letih. Dejansko obstajajo določene značilne razlike: projekti ameriških umetnikov so monumentalni in pretencioznejši, kritiki jih označijo za prometejske. Poudarek je na zemlji, ki je uporabljena hkrati kot podlaga in material. Za izvedbo umetniških

¹⁸ Protislovno občutje opiše Holderlin: 'Biti Eno z vsem živim, v pozabi samega sebe v celoti Narave...', ki mu v premiku boleče lucidnosti sledi zavedanje ločenosti: 'Natančno sem zaznal svojo ločenost od vsega, kar me obdaja: in spet sem tu izoliran sredi lepote sveta.' (V: *L'idée de nature dans l'art contemporain*, str. 39).

del kot intervencij »in situ«, v naravnem prostoru, so umetniki izbirali ponavadi samotne, oddaljene in težko dostopne predele puščav (Nevada, Utah..) ali tudi industrijsko opustošene kraje. Realizacije v galerijskih prostorih in notranjščinah (razstava *Earth Art* 1969, ZDA) so izpostavile zemljo kot osnovni material v manjših količinah (Robert Morris) ali tudi v nekaj tonah, prepeljanih v galerijo (Walter de Maria). Zgledna primera umetniškega projekta v naravi generacije Earthwork sta *Dvojni negativ* Michaela Heizerja iz dveh orjaških izkopanih jarkov ali *Spiralni pomol* na obali mrtvega slanega jezera umetnika Roberta Smithsona. Za uresničitev teh in podobnih del so bili potrebni dragi in zahtevni strojni posegi, vendar že po fotografijah sodeč dosejajo močan, ekspresiven in dialektičen učinek preproste forme v dialogu z okoljem.

Bolj izbrano delujejo fotografije *The lightning field* (Walter de Maria) ali bolj »landartistični« (ne vezani na materijo zemlje) posegi v naravo Dennisa Oppenheima. Dela v zasneženih poljih ponujajo »podlago belega papirja, na katero umetnik prej riše, kot pa konstruira z maso«. ¹⁹

Lahko poenostavimo in rečemo, da je ameriška umetnost delala bolj »z naravo«, evropska tradicija pa je predvsem umetnost »v naravi«. Prakse angleških umetnikov land arta so bili diskretnejši in blažji posegi v naravo. Richard Long in Hamish Fulton ²⁰ sta skrbneje iskala komplementarnost med umetnino in naravo. Bistven element njune umetnosti je bila hoja, sprehod po naravi in fotografirana dokumentacija s teh izletov, opremljena z besednimi komentarji. Fulton praktično ni posredoval neposredno v naravo, ohranjal je le predstavitev fotografij in besedila o izletu, zanimive pa so tudi njegove enostavne skice ali grafične risbe, na primer variabilna linija horizonta na steni galerije.

Eksistencialna izkušnja hoje je potopitev v pokrajino in v tem smislu je angleška umetnost narave zavezana romantični tradiciji, metafori umetnika - poeta.

Skulptura v naravi / skulptura kot narava

Podobne zgoraj opisanim razlikam ohranjajo tudi kiparska dela z idejo narave. Ameriški umetniki (Smithson, De Maria, Andre, Heizer, Oppenheim, Huebler...) so se osredotočali predvsem na umeščanje umetniškega dela v določen kraj in oblikovanje njegovih razmerij do okolja ter ustvarjanje željenih pogojev njegovega doživljanja.

V Angliji se razvija in nadaljuje drugačna tradicija pojmovanja kipa. Predhodnik Henry Moore je skulpturo doživljal kot metaforo osebnega odnosa do narave, manifestacijo lastnih občutij, obenem pa je bila umetnina kot metafora tudi »transport': prenos krajine v skulpturo.

¹⁹ Po C. Garraud: *L'idée de nature dans l'art contemporain*, poglavje *Dessiner avec la nature*, str. 51.

Razumevanje kipa kot prostora (kraja) nadaljuje Anthony Caro, ki poudarja horizontalno ekstenzijo ter neposreden odnos do tal. Njegovi učenci (Barry Flanagan, Fulton, Long...) so dediči koncepta »umetniškega dela, ki ujame, zajame svoje okolje v svojo notranjost in ne pripada nobenemu točno določenemu mestu.« ²¹ Skulptura, ki je »kraj,« zahteva perspektivo gibljivega gledalca, ki se z več zornih kotov umetnini prilagodi.

Andy Goldsworthy, Richard Harris ali David Nash so bili manj nomadski od Fultona ali Longa. Vsi trije so veliko ustvarjali v gozdu Grizedale, v območju jezer. Ohranjali so organske strukture kipov in njihovo »osmozo« z okoljem.

Pogled na naravo - observatorij in fenomeni percepcije

Odločitev nekaterih umetnikov v šestdesetih letih za umetniške posege v naravi (*en pleine nature*), podobno kot so sto let pred njimi delali »na prostem« (*sur le motif, en plain air*) impresionisti, prvotno ni bilo zanimanje za pokrajino. Njihova motivacija je izvirala prej iz želje po preizkušanju ter vključevanju novih prostorov in materialov, ki so omogočili drugačen pogled na umetnost, torej iz želje po širjenju polja umetnosti in odpiranju njenega prostora ²².

Pejsaž je imel v tem smislu bolj funkcijo vključenega in sodelujočega elementa pri nastanku umetniškega dela in ni bil osrednji motiv, objekt raziskovanja. Še najbolj so se takemu pristopu k naravi približali umetniki, ki so se zanimali za fenomene percepcije, kot na primer James Turrell, Nancy Holt, Mary Miss ali Robert Irwin.

Observatorij, opazovalnica je naprava za gledanje, konceptualizacijo naravnih pojavov in ciklov. Aktualizira željo »ne proizvesti objekt, ampak dati formo prostoru.« (Robert Morris) Odpira pogled razsežnosti neba, efemernost vremenskih atmosferskih pojavov in kozmičnih gibanj. *Roden Crater* Jamesa Turrella je observatorij svetlobe, »sensing space«, ogromen senzoričen sprejemnik svetlobnih pojavov. »Obenem skuša s tem delom doseči pozabljen stik, ki ga je zahodni človek zapravil z nebo in naravo nad sabo in ob sebi. Ponovno gre za omogočanje opazovalcu, da izkuša nenavaden proces zaznavanja, ki ne bo le animiran z naravnimi pojavi, temveč predvsem z načinom predstavitve, torej s Turrellovimi otipljivimi svetlobno-prostorskiimi intervencijami.« ²³

²⁰ Nobeden od njiju ni najbolj občudoval ameriških kolegov: Richard Long je označil Smithsona za 'urbanega kavboja' in R. Serraja za 'Rambota umetnosti'. Fulton je bil prizanesljivejši, vendar je menil, da 'uporabljajo pejsaž brez vsakega spoštovanja.'

²¹ Po G. A. Tiberghien: *Nature, Art, Paysage*, str. 98.

²² Obenem ta dela pomenijo odgovor (takrat) aktualnemu vprašanju statusa muzeja, institucionaliziranosti umetnosti in upor proti vplivu komercialnega galerijskega sistema na kvaliteto umetnin.

²³ Nataša Petrešin, *Zavest in doživljanje nematerialnega v sodobni umetnosti*, diplomatska naloga, FF, 2001.

Podobno učinkujejo *Sun Tunnels* (1976) v puščavi Utah, ki jih je postavila Nancy Holt. Štiri betonske tube z odprtini za opazovanje in kadriranje sončnih vzhodov ali zahodov. V notranjosti se dan spremeni v noč in zvezde so projicirane na zemljo. Vendar je to, kar jo prvotno zanima, bolj način, s katerim spremembe svetlobe vplivajo na zaznavo form.

Vsem observatorijem je skupno, da omogočajo operacijo fokusiranja in rekadriranja naravnih pojavov v kontemplaciji. Kot meni Sylvie Blocher pa je teleskop (ali observatorij) nevaren objekt. Omogoča najlepši pogled s kraljevskega mesta in razkritje vseh skrivnosti. Vendar zares gledalcu ni nikoli nič dano in opazovalec se v svojem osamljenem položaju vrača sam k sebi, k svojemu zavedanju lastne nepremostljive ločenosti.

3. del Umetna narava

Umetnost danes nastaja v polju sprememb, ki jih proizvaja znanstveni tehnološki napredek. Vpliv relativnostne teorije, informacijske tehnologije (novi mediji) in industrijskih proizvodov (novi materiali) vzporedno implicira tendenco umetnosti po kreiranju drugačnih prostorov in razširjeni realnosti ter uporabi novih tehnologij ali materialov. Obenem poudarja pomen subjektivne zaznave in odprto doživljanje umetnin.²⁴

Pejsaž kot relati ven prostor

Znanstvenotehnološki razvoj je vplival na spremembo človeške percepcije okolja. Tehnične pridobitve so človeku kot orodja omogočale uspešno spreminjanje in obvladovanje okolja, po drugi strani pa je nova tehnologija povratno vplivala na spremembo naših čutnozaznavnih aparatov. Raznolikost prevoznih sredstev omogoči drugačne pogoje doživljanja narave. Panorama (ki jo odpirajo npr. že različna prevozna sredstva) je danes vsota fragmentiranih pogledov, ki jih sestavita vizija in spomin gledalca (prvi plan in globina se izgubljata), realen prostor je torej zanikan v prid sintetično ponovno sestavljenemu času subjekta.

Tehnološke pridobitve in novi mediji odpirajo nove prostore in poglede (podvodne, zračne, virtualne...), ki oblikujejo neke vrste sodobne nove pejsaže. Mnoge teorije govorijo o današnjem »palimpsest«²⁵ pejsažu, preobremenjeni zloženci neskončnega števila plasti in globin (haptične, optične, kinestetične, plasti spomina, domišljivega...), nekakšni »polisenzorialni kondenzaciji«²⁵ ali platenju sfer, ki prevzame mesto renesančnega panoramskega prostora.

²⁴ V tem poglavju izpuščam obravnavo posameznih primerov umetnikov.

²⁵ Alain Roger: *Court traité du paysage*, str. 117.

Teorije znanstvenega realizma o relativnosti časa in prostora podpirajo perspektivo realnosti kot celote nestabilnih fenomenov in utemeljujejo disolucijo kvazienotnega univerzuma v fragmentirano realnost in relativni prostor, ki ga v nenehnem gibanju oblikujejo in prečkajo nestalni fizikalni pojavi svetlobe in snovi. Umetnost, ki nastaja, odpira medprostore in razširjena polja realnega ter vključuje nematerialne elemente, kjer na primer svetloba prehiteva formo in postaja njen prvi material ali kjer mentalni, konceptualni procesi predstavljajo bistveno vsebino in formo umetnine.

Umetnost preoblikuje in dopopolnjuje kompleksnost stvarnosti objektov v svetu, kjer odločajo, štejejo posamezne optike in stališča (gledišča)²⁶. Relativizira merila opazovanega realnega, vpeljuje **dogodek** kot kriterij in **subjektivno perspektivo** v doživljanju umetnine. V tej izpostavitvi individualnega doživljanja umetnosti, subjekta, ki umetnino dopolni s svežimi perspektivami, ter njegovo »notranjo izkušnjo«²⁷ umetniškega dela lahko vidimo določen romantičen moment.²⁷

Umetnine danes v splošnem kategoriziramo na konceptualne, pri katerih fizična predstavitev (objekt, forma) ni odločujoč dejavnik njenega razumevanja (video, elektronika, računalniški, multimedialni projekti...), in tiste, ki poudarjajo čutno zaznavo umetniškega dela ter participacijo, vlogo telesnega. Umetnine, ki z oblikovanjem materialnosti širijo senzibilnost in zaznavne zmožnosti človeka, spodbujajo dovzetnost za nematerialne (zvočne, svetlobne) ali taktilne elemente in na ta način reaktivirajo sposobnost bolj celostnega doživljanja realnosti in poleg miselnih ali domišljivskih mentalnih plasti spodbujajo tudi druge dimenzije zavesti: občutkov, čustev, intuicije...

Umetna narava kot subtilna materialnost

Umetnost ob srečanju znanosti, tehnologije in industrije omogoči najrazličnejše možne realizacije del, ki lahko vključujejo tudi nematerialne elemente: uporabo novih medijev (telekomunikacijskih sistemov) in njihovih nevidnih nosilcev - signalov, ter uporabo nevidnih, neotipljivih fizikalnih pojavov - svetlobe, sevanja, žarčenja, ionizacije, tudi zvoka ali zraka... - kot konstitutivnih elementov umetnine.

Umetniška dela, ki temeljijo na ideji narave kot fizične realnosti v njenih materialnih in nematerialnih vidikih, pogosto uvajajo poleg naravnih elementov (voda, zrak ...)

²⁶ Po Umberto Ecu, ki je v svojih teorijah o umetnosti (npr.: *The Open work*, 1989) upošteval Einsteinovo teorijo relativnosti, katere posledica je opazovalčeva nedostopnost do dokončnega vedenja o sistemu. Predlaga 'polje različnih možnosti', variabilnost doživljanja in možnih gledišč ter odprto strukturo umetniškega dela kot soustvarjanja avtorja in sprejemnika.

²⁷ Izraz 'romantičen' ni najprimernejši, saj poleg individualnega, subjektivnega, notranjega doživljanja realnosti lahko označuje tudi stanja pretirane čustvenosti, svetololje, melanholije ali odmika in nesprejemanja realnosti ter še kaj drugega, kar nasprotuje tendencam sodobne umetnosti.

tudi različne industrijske, umetne materiale in nove tehnološke zmožnosti predstavitve nematerialnih elementov. Umetnine, ki kot ustvarjena »umetna narava« vključujejo izbrano uporabo materialov ali nematerialnih elementov, močneje delujejo na senzualni ravni (slušni, vidni, tipni...) in obenem na dopolnitvi, podaljšanju estetsko-čutnega učinkovanja, delovanja umetniškega dela v cerebralno. Na ta način lahko vodijo v duševne procese, ki niso omejeni niti zgolj na razumsko ali na estetsko-čutno niti ne le na notranji dialog gledalca. Umetnine, ki oblikujejo finejše fizično-estetske dialoge v razmerju z gledalcem, učinkujejo prej na ravni subtilnosti (in senzibilnosti) kot sublimnosti. Vpeljujejo preseganje navajenega, običajnega doživljanja in razumevanja pojavov, odpirajo nove zaznave in drugačne izkustvene pogoje realnega ter tako širijo gledalčevo zavest.

4. del **Umetnost med naravo in znanostjo**

Vprašanje narave in koncept mimetičnosti se v aktualnih umetniških produkcijah pojavlja po eni strani v danes prevladujočih oblikah digitalne tehnologije in po drugi v umetniških formah, ki ohranjajo določen analogizem v odnosu do narave. Instanca subjekta v tehnoloških umetninah je poudarjena v različnih interaktivnih formah umetnosti.

Reprezentativen mimetičen model, ki ga uvajajo sodobne umetniške prakse, je radikalno drugačen od klasičnih (modernističnih) modelov posnemanja. Predstavna analiza se ne pričinja v linearni redukciji realno-naravnega, ki pripelje do abstraktne podobe (klasični modeli), ampak nasprotno: dogodek in ključen proces mimetizma se prične in zgodi v abstraktnejših in konceptualnejših definicijah polja med umetnostjo in naravo in raznovrstne oblike, materije ali vsebine umetnine s tega vidika lahko označimo kot derivativne vrednosti teh procesov.

Prakse, ki se na neki način inspirirajo v znanstvenih modelih, kot so genetska umetnost (genetical art), umetnost in biotehnologija (art and biotechnology), živalsko-rastlinske reprezentacije, imaginariji DNA in celičnih struktur, ecofeminist art, artificial art, land art, ecological art..., označuje materializem naravoslovnega tipa.

Znanstven pristop, ki definira omenjene prakse, ni prisoten le v uporabi sofisticirane tehnologije, marveč tudi v sami konceptiji narave. Vzemimo za primer eno najaktualnejših gibanj *Artificial life art* sodobne umetnosti (npr. Christa Sommerer in Laurent Mignonneau), ki vključuje tehnike umetnega življenja z uporabo elektronske, digitalne tehnologije. »Artificial life« tehnike se formalno

uporabljajo v širokem polju medijev: virtualni svetovi, generativni sistemi, animacije, robotske instalacije.

Artificial life umetnost idejno temelji v znanstveno-materialistični konceptiji organizma:

teorija organizma, kot jo vpeljuje npr. Langtonova znanost umetnega življenja, je nastala pod vplivom evolucionizma, molekularne biologije in teorije o kompleksnih biosistemih. V naravnem svetu vidi zbir dinamičnih materialnih procesov, ki usmerjajo vse oblike žive materije. Ti procesi so osnova življenja. Nedoločljiva vitalna esenca ne obstaja: življenje je lastnost organizacije snovi. To dejstvo omogoča centralno delo Artificial life raziskav: analiziranje in formaliziranje te materialne organizacije in njenih procesov ter reprodukcija te organizacije v umetnem mediju, najpogosteje v računalniškem, digitalnem. Žive stvari so le materija, organizirana na določen način, so torej nekakšni kompleksni biokemični mehanizmi, ki jim različne kvalitete živih stvari določa njihova dinamična organizacija. Analogno velja za Artificial life: struktura v računalniku z isto dinamično organizacijo ustvarja umetno obliko življenja.

Mimetičnost v tem kontekstu je vezana na ustvarjalni naravni notranji princip, zmožnost geneze. Koncept narave dobi v tem smislu poseben vitalistično obarvan pomen; narava je prisotna kot kreativen princip, element geneze »življenja« v kreaciji oblik. Vitalizem tega tipa je v osnovi materialističen in temelji na mehanicističnem razumevanju narave in življenja.

Nedigitalni sistemi generiranja oblik v sodobni umetnosti, ki se inspirirajo v znanstvenih modelih narave, temeljijo v abstraktnih in konceptualnih pristopih.

Analogno abstraktno razmišljanje predpostavlja pojmovni vmesni »interprostor«, horizontalno abstraktno polje dialektičnih odnosov, prehajanj in analogij. Sovpadanje različnih sistemov vednosti (znanosti in umetnosti) na tem nivoju zarisuje »infratanko« polje, ki določa konture in robove delovanja mimezis. Mimetična operacija v dimenziji abstraktnega polja odkriva notranjo infrastrukturo umetnine, ki se zarisuje kot finosnovno telo specifičnih prostorsko-časovnih kvalitete.

Pogled v te medprostore umetnine na infraelementarni ravni označujejo parametri, ki se lahko analogno prevajajo v druge sisteme, na primer znanstvene. Mimezis se v iskanju analogij na nivoju mikroprocesov, fluidnih dinamik... povezuje in inspirira z modeli, ki jih podaja znanost.

Na določenem abstraktnem nivoju lahko razmišljamo kot v fiziologiji²⁸, na primer o procesih morfogeneze,

²⁸ Fiziologija: področje biologije, veda o življenjskih procesih. Proučuje zakonitosti pri različnih procesih (npr. pri transportu snovi, presnovi, razvoju, gibanju, zaznavanju dražljajev, prenosu vzburjenj...), uporablja pretežno kemične in fizikalne metode, posebno v biokemiji, biofiziki, elektrofiziologiji, nefrofiziologiji.

fotolize ali permeabilnosti (vrsta osmoze)..., kot na primer o splošnih univerzalnih principih, ki določajo produkcijo fenomenov - določajo lahko konstitucijo umetnine ali pa delovanje bioloških sistemov.

Organicizem: telo in prostor umetnine

Paracelsus (1493-1541) je menil, da v organizmih, zlasti v njihovi obliki, lahko vidimo utelešenje skritega namena stvarnika. Cilj raziskovanja je bil odkriti ta namen, in sicer s študijem analogij oziroma različnih znakov. Skozi ugotavljanje analogij nevidno postane vidno, razodene se nam notranja arhitektonika stvarstva. Skriti namen naj bi živa bitja tudi povezoval s preostalo naravo. Posebne razlike med živim in neživim v renesansi še niso videli, saj je bila v določenem smislu vsa narava živa (hilozionizem). Znamenje življenja je bila toplota, duša pa njegovo gibalno načelo. Na vesolje, svet in naravo so gledali kot na dele kozmične celote, dele stkanega skrivnega omrežja. Vse je bilo kontinuirano, a hierarhično urejeno. Pri organizmih je bila poudarjena vidna struktura kot znamenje notranje ideje, namena; vse, kar je namensko, pa izraža univerzalno inteligenco.

Organicistična teorija, ki temelji na analogiji med umetnino in organizmom, predpostavi telo umetnine kot dimenzijo posebnih časovno-prostorskih kvalitet, ki ima zaradi določenega načina zgradbe in delovanja lastnosti organizma. Izpeljava temelji na transpoziciji osnovnih splošnih principov bioloških sistemov v polje umetnosti. Nekaj ključnih univerzalnih pogojev, ki določajo organizem oziroma produkcijo fenomenov, povzemam v treh parametrih:

Prvič, razmerje celote in delov v organizmu; implicira določitev notranjega prostora: (oblika - določitev mej, materija).

Drugič, vprašanje razmerij med organizmi; implicira določitev prostora (teritorija) in stabilnosti.

Tretjič, disjunkcija živega in neživega ter vprašanje vitalnosti.

a) Celota in del

Razumevanje načina produkcije fenomenov ter pojmovanje odnosov med delom in celoto se je v zgodovini in se še danes razporeja v dva prevladujoča vzporedna, različna miselna tokova, širše označena kot organicizem in mehanicizem.²⁹

²⁹ Zаметke redukcionizma vsebuje že Demokritov atomizem: gibanje celote je vodeno s stičnimi silami med delci. Novi vek je zlata doba mehanicizma: Galileo Galilej je na celotno naravo (živo in neživo) gledal kot na nekaj mehničnega. Tudi živa bitja vodi mehanska sila (učinkujoč vzrok); med kalitvijo semena ali delovanjem ure ni videl nobene bistvene razlike. Opis delovanja delov razloži delovanje celotnega organizma. Po renesansi je mehanicizem ostal bolj ali manj prevladujoča znanstvena teorija o naravi. Razcvet je doživela v

Mehanicizem zreducira celoto organizma na mehanično urejen sklop delov; organizem je mehanski seštevek odnosov med deli, brez povratnega principa, ki bi vplival ali usmerjal delovanje sestavnih delov. Organicizem izpostavi avtonomijo celote organizma in njenega smisla, ki je formirana z odnosi med sestavnimi deli. Notranja organizacija organizma je urejen sistem odnosov med deli, odgovoren tudi za zunanjo strukturo celote; poudarjena je avtonomija celote organizma in njene funkcije³⁰, ki jo določa njen poseben namen, cilj.

Sodobni redukcionistični mehanicizem temelji na predpostavki, da biološke pojave določajo fizikalno-kemijske zakonitosti, ki urejajo odnose elementarnih delcev - molekul. Organizem je zapleten molekularni agregat. Kompleksna, pretanjena notranja organizacija bioloških procesov določa tudi zunanjo strukturo organizmov. Za notranjo organizacijo je odgovorna informacija, osredotočena v celoti organizmovih genov, v genomu. Gen (del DNK) določa vse bistvene poteze organizma.

Gen je sebičen: vsak skrbi za svojo ohranitev, evolucijsko preživetje ter čimvečjo razmnožitev po prostoru in času. Tekmuje z drugimi geni, ki bi mu utegnili vzeti mesto (na haploidnem lokusu ne more obstajati več kot en gen, pri n-ploidiji pa je lahko na lokusu največ n-alelomorfih genov) in bi mu tako onemogočili obstoj v prihodnosti, ter sklepa koalicije s tistimi, ki ga ne ogrožajo, ki so z drugih lokusov. Organizem je »genski konstrukt,« bolje rečeno ubogljiv avtomat genov, ki jim rabi kot urejeno okolje za obstoj in razmnoževanje. (R.Dawkins: *The selfish Gene*)

Vzporedna molekularno-redukcionistični teoriji je organicistična biologija (v 20. stoletju: Ludwig von Bertalanffy), ki poudari, da je organizem sistem vzajemno povezanih in urejenih odnosov. Poudarek je na omrežju odnosov in ne na delih (redukcija organizma na molekule, celice...). Organizem je nad ravnijo atomov in molekul, zato poleg »anorganskih« zakonov nastopijo novi, specifični za organizem. Je celota in ne le seštevek delov; dinamičen, aktiven sistem. V življenju sta identificirani dve osrednji načeli: ohranjanje ravnovesja in

drugi polovici 19. stoletja s celično teorijo in z Darwinovo teorijo o evoluciji živih bitij, ki ga ne vodi noben notranji cilj, temveč kombinacija treh slepih sil: selekcije, variabilnosti in hiperprodukcije. Prevladujočo vlogo ima tudi v 20. stoletju z genetiko in biokemijo.

Vzporedna organicistična smer se je v zgodovini pogosto identificirala z vitalizmom: vitalistična misel trdi, da vodi živa bitja posebna inteligenca ali višja sila, vis vitalis, anima, telos - notranji dejavnik.... Organicizem je imel velik vpliv na prehodu iz 18. v 19. stoletje, ko se pojavlja tudi v drugih miselnih smereh (Immanuel Kant ali J. W. Goethe, ki se je ukvarjal tudi z modifikacijo listov rastlin in je skoval besedo 'morfologija.') Biolog tega obdobja je bil J. B. Lamarck. Do začetka 20. stoletja so se ob redukcionizmu ohranjale različne vitalizma, po 1930. pa se manifestira v teoriji L. von Bertalanffyja ter v moderni organicistični biologiji (Goodwin).

³⁰ Mehanizem se od funkcije razlikuje po tem, da gre pri njem le za delovanje nečesa, ne glede na celoto. Pri mehanizmih ni nobenih ciljev. Funkcija je razlog za obstoj dela v celoti, njegov smisel obstoja. Funkcionalna razlaga implicira, vključuje cilj, namen.

hierarhična organizacija. Organizem je *avtonomna biološka celota*, ki ima svoje zakonitosti: notranji odnosi med deli (molekule, celice, tkiva, organi...) oblikujejo celoto, ki obenem vpliva na status in funkcijo posameznega dela; povratno torej določa njihovo delovanje, saj so podrejeni njenemu »namenu«. Organizem je kompleksen dinamičen nelinearen sistem, ki ga definirajo generične **zakonitosti biološke oblike ali morfo-geneze**, ki izhajajo iz značilnosti živega stanja.

Koncept morfogenetskega polja predpostavlja, da pri nastanku biološke oblike sodeluje več fizikalnih dejavnikov, na primer ozmotski pritisk zunajcelične tekočine in adhezijske sile med celicami. Ti tvorijo posebno polje napetosti, ki se izraža v agregaciji celic. Notranji zakoni so omejeni. Geni vstopajo v ta proces kot proizvajalci snovi, kot modifikatorji mejnih pogojev za konkretno obliko polja; do določene meje ga spreminjajo, vendar sami ne zadoščajo za vzpostavitev morfo-genetskega polja oziroma oblike organizma. Univerzalni zakoni biološke oblike razvrednotijo pomen genetskega ozadja, saj nastanejo enake ali zelo podobne oblike tudi pri različnih genetskih temeljih.³¹

Razmerje med obliko organizmov in njihovo notranjo organizacijo zastavimo v polju umetnosti kot vprašanje generičnosti oblik, razmerja med deli in celoto umetnine, ki je problemska osnova vizualne ali teoretske umetniške stvaritve.

Notranje napetosti v umetnini oblikuje odnos med formo in vsebino. Formalizem v umetnosti izpostavi privilegirano formo nad materijo, ki služi obliki kot podrejeno sredstvo. Formalistični pristop označuje začetno izhajanje iz ali naravno eksistirajočih form (mimezis) ali iz idejnih, konceptualnih, abstraktnih miselnih oblik, ki jim umetnik poišče tip materializacije. Materialistični način v umetnosti pa temelji na razumevanju osnovnih, notranje karakternih, esencialnih značilnosti uporabljenih materialov, ki jih upošteva pri formiranju oblike. Vprašanja forme, materiala, celote umetnine in odnosa med njenimi elementarnimi konstitutivnimi deli so morfološke osnove likovnih zakonitosti.

³¹ Primer: z različnimi manipulacijami so skušali rastline prisiliti, da bi razmeščale liste na kakšen četrti ali peti način, vendar so vedno ostajale znotraj treh: vretenastega, spiralnega in nasprotnega. Kombinacij niso mogli doseči, vendar so lahko prisilili rastlino, da je iz enega prišla v drug tip razmestitve listov. Poleg tega so pri spiralni razmestitvi odkrili, da je daleč najpogostejši kot med sosednjima listoma 137,5 stopinj, kar ustreza kotu pri zlatem rezu kroga v manjše dele. Podobno so pokazali poskusi z razmestitvami posebnih magnetnih kapljic v magnetnem polju-enak zakonit nastanek vretenaste in spiralne razmestitve s kotom 137,5 st. Opisan geometrizem ni tako naključen, kot se zdi, temveč je posledica generičnega polja pri morfogenezi listov in se pojavlja polifiletsko, pri različnih vrstah.

b) Razmerja organizmov do okolja in stabilnost

Temeljna organicistična definicija organizma upošteva nujnost njegove integracije z okoljem; notranji harmoniji mora ustrezati tudi harmonija v naravi - vse je integrirano z vsem. **Harmonija in disharmonija zahtevata odnos, torej drugačnost.**

Koncept raziskovanja ozemlja stabilnih življenjskih oblik v hiperprostoru živega stanja:

V hiperprostoru, ki ga definira nešteto spremenljivk organizmovega živega stanja (npr: temperatura, pH, viskoznost citoplazmatskega gela, koncentracije določenih ionov, proteinov...), je mogoče življenje le v energijskih kotanjah - to so točke dinamične stabilnosti, področja minimalne energije. Podobno, kot se oblikuje stabilna oblika vrtinca pri odtekanju tekočine iz banje, ki je neodvisna od kemične sestave te tekočine. Ta oblika pomeni za iztekajočo se tekočino zavzetje najnižje, najstabilnejše energijske ravni. Življenje je torej **inherentno stabilno** (in ne labilno, torej v nenehnem boju za obstanek, v naprežanju, kot trdijo mehanicisti).

Med kotanjami hiperprostora so nestabilna področja (hribi z večjo energetsko zahtevnostjo), kjer življenjske oblike niso mogoče. Delujejo kot usmerniki evolucije biološke oblike, v funkciji ontogenetskega kanaliziranja.

Pojav nove življenjske oblike pomeni **skok** iz ene stabilne kotanje v drugo: evolucija je skokovita. Deduje se celo živo stanje in ne le genom, torej razlika med genotipom in fenotipom ni pomembna. *Kotanja dinamične stabilnosti nastane na mestu usklajenosti z okoljem*. Organizmi torej niso v ostrem spopadu z okoljem (neodarvinizem), temveč v večjem sozvočju z njim.

Koncept nitastega endogenega celičnega elektromagnetnega polja (EM):

Nitasto EM-polje je v organizmih osrednja entiteta, ki ureja in koordinira kemijske in mikromehanske procese v celici. To polje naj bi vodilo v nastanek in gradnjo različnih cevastih *tubularnih struktur*, ki sestavljajo celično ogrodje in njen gibalni sistem. Če se frekvenca elektromagnetne niti resonančno ujame s frekvenco okoliške molekule, jo privleče na zunanjo površino in jo obenem tudi usmeri. V tem nitastem polju se kemične reakcije urejajo med seboj z resonančno indukcijo. Gledano s termodinamičnega vidika se končna energija kemijske reakcije ne razprši, temveč kot polarizacijski val potuje naprej. *Polje »uhaja« le ob razpokah*, pri tem pa je na vseh frekvencah koherentno. Zanimivo je, da se ob nitkah lahko vzpostavi tudi supraprevodni električni režim, kar spoži **visoko občutljivost organizmov na magnetno polje, torej povezanost z EM-poljem okolja**.

Izpeljava, ki jo nakazuje razmišljanje o integraciji organizma z okoljem, sloni na konceptih harmonije, stabilnosti ali usklajenosti določene pojavne oblike z okoljem. Umetniške, likovne realizacije se s problemi raz-

poreditve, lege umetnin v prostoru ali vključitve oziroma upoštevanja prostora v umetnini ukvarjajo na različne načine.

Določena razmerja odpirajo razumevanje in doživljanje pomena celote in jo razgibajo z novimi možnimi gledišči; obenem redefinirajo in povratno osmislijo tudi posebnost vsakega dela posebej. Relevantna razmerja imaginarnih povezav včasih ustvari gledalec in so usmerjena z natančnimi legami del po prostoru. Postavitve lahko upoštevajo možnosti prostora, osnovne specifike umetnine ter vključitev novega vidika, ki ga vzpostavi, omogoči šele njihovo razmerje z okoljem. Koncepti horizontalnosti in vertikalnosti, usklajenosti ali disharmonije, zunanega ali notranjega, polnega in praznega... so osnovni parametri likovno-fizioloških zakonitosti. Analiza odnosov med deli in celoto ter upoštevanje razmerij določenih enot z okoljem predstavljata operativno osnovo konstituiranja umetnine.

c) Vprašanje vitalnosti, disjunkcije živega in neživega

‘Lažje razložimo nastanek sveta kot ene same gosenice.’

(Immanuel Kant)

J. B. Lamarck (1744-1829) je menil, da je v ozadju notranje organizacije bitij neki namen – telos, česar v neživi naravi ni (navezava na Aristotela). Organizme v gibanju in razvoju žene ciljnost kot njihova lastna notranja bitnost, v neživi naravi pa je zato odgovoren mehanski vzrok. Organizmi niso stroji, ki jih mora kot nemočne, pasivne objekte poganjati zunanja sila, temveč imajo poleg gibalne sile (mehanski vzrok) tudi oblikovalno in regulacijsko. *Življenje je notranje načelo akcije, ki je načelo boja proti dezorganizaciji, je sila, ki kljubuje zakonom neživega sveta.* Koncept telosa preseže animizem prejšnje dobe, ki je predpostavljala transcendentni izvor živosti.

Predmet spora in historična dilema filozofov in znanstvenikov je naslednje vprašanje: ali obstaja neka obča kozmična zakonitost, ki »od zunaj« skrito in nevidno usmerja odnose, zgradbo in nastanek organizmov; ali pa je organizem avtonomna celota v dobesednem pomenu, torej je »sam svoj princip« (gr.: autos-sam, lasten; nomos-zakon, princip). Z drugimi besedami: gre za problem organizacije živega stanja, življenjske organičnosti in vitalnosti.

Različne koncepte telosa, animizma in vitalizma so danes nadomestile teorije informacij in energij na področju neravnovesne termodinamike. Sodobne raziskave biofizikov o življenju oziroma o organizaciji živega stanja se danes osredotočajo na že omenjeno

endogeno koherentno elektromagnetno polje v organizmih, ki je temelj teorije koherentnih oscilacij v organizmih. Te oscilacije določajo znotrajcelični red in vzpostavljajo tudi medceličnega. Radiacija koherentnih oscilacij iz organizmov je dokazana s skrajno občutljivimi instrumenti za detekcijo svetlobe. Bistvene lastnosti živih sistemov so tri: prvič, so stabilni, čeprav daleč od ravnotežja, torej so metastabilni; drugič, označuje jih visoko kompleksen, nelinearen in dinamičen red; in tretjič, imajo izjemne dielektrične lastnosti. Vse tri lastnosti skupaj se kažejo v koherentnih oscilacijah endogenega celičnega elektromagnetnega polja (EM).

Kvantna teorija endogenega elektromagnetnega polja, ki temelji na naštetih premisah, pravi, da makroskopski red (pri magnetih, supraprevodnikih...) izhaja iz kolektivnih lastnosti mikroskopskih komponent. Za razliko od statičnega reda strukture kristalov, magnetov in podobnih struktur živo bitje označuje **dinamičen** prostorsko-časovni tip urejenosti. Najpomembnejši parameter reda je gostota električne polarizacije. Pri znanih lastnostih živega sistema zahteva kvantna elektrodinamika, da se začne polje EM obnašati kot delec s silno majhno maso, se omeji v tanke niti ter se ne širi v prostor. Taka nitasto razvejana struktura je precej stabilna, zahteva pa, da korelacije med dipoli niso niti premočne niti prešibke, če naj se vzpostavi nitasti režim. **Življenje torej obstaja na meji med redom (koherenco) in neredom (nekoherenco)** oziroma **med različno urejenimi področji**. Nitasto EM-polje je v organizmih osrednja entiteta, ki ureja in usklajuje kemijske in mikromehanske procese v celici.

Fotonska biologija razlaga življenjsko vitalnost s pojavom biološke svetlobe.

Pojav ultra šibke bioluminescence je posledica nastajanja fotonov v organizmu. Po koherentni teoriji temelji nastanek fotonov v organizmu na fiziki interakcij šibkega sevanja z optično gosto materijo. Biofotoni izhajajo iz delokaliziranega koherentnega elektromagnetnega polja v živem tkivu. To polje se imenuje biofotonsko polje in naj bi bilo **stabilizirano na prehodu med kaotičnim in urejenim režimom** ter daleč stran od termodinamičnega ravnovesja. Fizikalne značilnosti tega polja kažejo na **vitalnost** organizma. Pri različnih vrstah organizmov je različne intenzivnosti in spektralnih lastnosti. Ta svetloba je v organizmih precej intenzivna, vendar skoraj ne seva (posamezna celica le redko izseva kak foton), saj ostaja v organizmu. Pomembna posledica visoke koherence biofotonov je tudi njihova prodornost skozi tkivo. Biološka svetloba aktivira kemijske reakcije v celici; vsaka reakcija ima namreč svojo aktivacijsko energijo, ki jo lahko prispevajo fotoni ustrezne valovne dolžine skozi resonančni prenos energije; tako lahko seveda tudi v umetnih sistemih pospešimo kemijske reakcije z obsevanjem z ustrezno svetlobo.

Če povzamemo: Polje koherentnih EM-oscilacij v organizmih predstavlja temelj njihovi molekulski (strukturni in procesni) organizaciji in daljnosežno vzpostavlja celostnost organizmov ter njihovega življenja. Organizem je torej sprejemljiv za kemijske, temperaturne, svetlobne, mehanske in tudi za elektromagnetne spremembe.

Kaže torej, da določena nadmolekulska, **celostna urejenost dejansko obstaja**, in to na več ravneh biološke organizacije. Organicisti so se osredotočili predvsem na morfogogenetsko polje, delujoče na ravni viskozno-elastičnega medija citoplazme in medceličnine. Druga skupina znanstvenikov, predvsem biofizikov, pa je v organizmih odkrila koherentno endogeno elektromagnetno polje. Organizmi kot avtonomne biološke oblike so zmožni organizacije primarnih procesov življenjskega stanja (seveda odvisno kako ga definiramo). Življenje se vzpostavlja v posebnih razmerah, pri čemer je odločilno merilo tudi stopnja reda in koherentnega nereda.

Delovanje umetnine

Življenje, živost je pojav, ki je značilen za naravo, natančneje za njen organski del. Narava je živa, pravimo. Tudi za umetnino pogosto uporabljamo ta izraz: pravimo, da slika, skulptura živi ali da je povsem mrtva, če je neuspela. Umetnina je nekje »vmes«; nekaj mrtvega, kar živi...

Že opisana Aristotelova teorija predpostavlja, da je vsa narava v nenehnem gibanju sprememb, v metamorfozi stanj in snovi; narava, definirana v širšem smislu, je substanca bitij, notranji princip njihovega nenehnega gibanja, rasti in spreminjanja. Naravne stvari imajo **notranji gibalni princip**, se spreminjajo in v skladu z načelom namena porajajo druge, nove naravne organizme. Izdelani, nenaravni predmeti te zmožnosti nimajo. »Človek se rodi iz človeka, postelja pa ne iz postelje.«

Distinkcija »izdelanega« (umetnega) in »naravnega« predmeta določa tudi status umetnosti: umetnost kot mimetična je vezana na formo; ne le na njen empirični del, videz (eidos) pojava, ki ga posnema, ampak posnema tudi njeno moč ustvarjanja; kot kreacija posnema primarno gibanje, sodeluje v metamorfozi oblik. Njena vloga je dopolniti nezadostnost narave, popraviti njene napake, odklone, torej doseči popolnost.

Umetnost posnema naravo in na ta način metodično razjasnjuje njene principe, odpira njeno razumljivost. Umetnost in narava sta v določeni homogenosti, torej v sorodnosti dejanj in urejenosti principov. Delujeta urejeno, **smiselno oblikujeta sredstva za uresničitev nekega cilja, nastanek pojava**; kar pomeni, da implicirata princip kreativnosti, iznajdljivosti in zmožnosti proizvajanja. Vzorednost se prekine v razlikovanju zgoraj omenjenega notranjega ali zunanjega principa nastanka. Smotrnostni vzrok je lasten obema, razlika je v **učinku-**

jočem (dejavni, gibalni vzrok): narava vsebuje sama svoj princip gibanja, delujoča sila nastanka umetnine pa je njej zunanja.

Pojem »gibalnega dejavnika« takoimenovane »delujoče sile nastanka umetnine« predstavlja v sodobni umetnosti kompleksnejšo dimenzijo, ki jo kot konstitutivni element umetnine omogoča funkcija subjekta.

Mesto subjekta v umetnini ni identificirano s posebno subjektiviteto umetnika, z inskripcijo avtorstva v procesu reprezentacije, konstitucijo mentalnih vsebin in zaznav, čeprav je z njo strukturirano.³² Tudi ni le mesto prefiguracije, ki jo na neki točki sproži logika jezika likovnih sredstev, medijev, tehnologije, čeprav je z njo pogojeno.

Mesto subjekta je inkorporirano v telo umetnine in je zato kodirano; je prazno, odprto mesto: ni niti mesto gledalca niti umetnika niti umetnine, saj ni fizično ali psihično. Vznika v polju odnosov kot nedoločljiva, izmakljiva dimenzija. Ta izmakljivost je njegova edina oprijemljivost. *Subjekt kot dejavni princip* je konstituiran le kot prisotna skritost, nevidnost in stalna spreminljivost umetnine.

'Mesto subjekta, ki vznikne s sleherno izjavo, je treba ločiti od govorca kot avtorja izjave in od njegove pomenske namere... Subjekt vznikne kot neko določeno in prazno mesto, ki ga lahko dejansko zapolnjujejo različni individui; toda namesto, da bi bilo to mesto enkrat za vselej definirano in bi se takšno, kakršno je, ohranjalo vzdolž nekega dela, variira – ali bolje, je dovolj variabilno, da bi lahko ostajalo stabilno oziroma samoidentično prek več stavkov (recimo: členov umetnine)...«³³

Notranji prostor umetnine se odpre šele s pozicijo (ne)določenega mesta, vmesnega mesta.

Mesto subjekta je skrito in obenem strukturirano v umetnini ali izven nje kot določen presežek; odpira dimenzijo dvoumne prisotnosti, ki se vpenja v gledalca in istočasno v avtorja, v telesnost umetnine in izven nje, vzpostavlja prisotnost figure.

Vprašanje instance subjekta se v tehnoloških umetninah pogosto manifestira z vključitvijo gledalca v različne forme interaktivnosti v umetnosti. Stimulacije in vključevanje gledalca kot soavtorja umetnine temeljijo v interaktivnih umetnostih na fizičnih intervencijah in so v tem pogledu nekako »dobesedne« oziroma so v tem mehanskem vidiku obarvane materialistično.

³² Gre za poskus, kot je v nekem drugem kontekstu zapisal Foucault, 'defini-rati pozicije in funkcije, ki jih je subjekt lahko zasedel znotraj raznovrstnosti diskurzov.'... 'Subjekt, za katerega zdaj gre, ni nič več podoben nobeni izmed njegovih tradicionalnih podob: ne psihološkemu, ne intencionalnemu, ne transcendentalnemu, ne avtonomnemu subjektu, ne osebnosti, ne duševnosti, ne avtorju, ne kreatorju zgodovine... Gre za iskanje drugačnih poti, kako misliti instanco subjekta'. Mladen Dolar, spremna beseda v Michel Foucault, *Arheologija vednosti*, Studia Humanitatis, FF, Ljubljana, 2001.

³³ Mladen Dolar, spremna beseda v Michel Foucault, *Arheologija vednosti*, Studia Humanitatis, FF, Ljubljana, 2001.

Konceptualni in abstraktni pristopi sodobnih umetnosti se ukvarjajo s fenomenom živosti umetnin, z vitalnostjo, dinamičnostjo ali s stimulativnostjo na izvirne, inovativne načine. Možnosti, ki jih odpirajo digitalne in druge tehnološke pridobitve, informacijski mediji ali znanstvena odkritja, se dopolnjujejo in prepletajo v različnih konceptualističnih projektih ali v umetninah, ki temeljijo na abstraktnih analognih sistemih.

Organicistično razumevanje umetnine, ki se inspirira v znanstvenem modelu organizacije živega stanja in vitalne dinamičnosti, se v produkciji umetnine usmerja v polje odnosov urejanja elementarnih delov; razmerja kaotičnosti in urejenosti, odprtosti, prehodnosti ali hermetičnosti, dinamike ali statike. Fizična materialnost, navzočnost umetnine predstavlja anorganski del telesa umetnine; deluje seduktivno ali sugestivno in aktivira mentalno-fizično giblivo gledalca. Postavitve usmerja kanale bistvenih imaginarnih, mentalnih povezav, ki jih ustvarja gledalec. Telo umetnine je organsko polje gibljivih, metamorfoznih niti, je spletena nesnovna mreža. Gledalec je tisti, ki spleta mrežo, past, ki deluje povratno; je zanka, v katero se sam ujame. Omreži, zaplete, vtisne se v umetnino in umetnina vanj - se ga dotakne, ga spremeni skozi njegov lasten dotik.

Inteligenca v naravi

Lamarckova ideja o biološki celoti in njenem »*notranjem namenu*«³⁴ ima kot linija vitalizma še starejše oblike in se v različnih verzijah nadaljuje do danes. Že v renesansi je vitalistična misel trdila, da vodi živa bitja posebna *inteligenca* ali višja sila, *vis vitalis, anima* (tudi Aristotel). Ta omogoča živost in je drugačna od znanih mehanskih sil narave ter vsebuje namen, cilj. Nekateri naravoslovci so jo odkrivali tudi v pravilnih geometrijskih oblikah v naravi. S sklicevanjem na nadnaravne sile so se sami izključili iz znanosti. Obenem pa je bil njihov pogled na določen način »pravilnejši«³⁵: uvideli so veliko razliko med živimi in neživimi telesi in da žive narave ne vodijo le mehanski zakoni.

Lamarckov »*notranji namen*«, ki nekoliko spominja na *vis vitalis*, je sila, ki nenehno teži k izboljšanju. Namen ima lahko le inteligentno bitje; namenski vzrok se povezuje z inteligenco. *Notranji dejavnik* je vzrok evolucije, ki je zaporedje, trajanje in izboljšanje organizma, ki je kot celota torej podvržen transformaciji. Najprej se v organizmu oblikuje namen po spremembi, prilagoditvi, nato postopoma sledi sprememba. Evolucija je inteligentna. V Lamarckovem sistemu ima pomemben vpliv tudi raba in neraba organov ter genetska asimilacija okolja - harmonija in vzajemno součinkovanje. Tu imajo pomembno vlogo naključja, kot na primer spremenjena razmere v okolju.³⁴

Inteligenco danes definiramo kot zmožnost harmoniziranja sredstev za doseg nekega cilja, kapaciteto

konstituiranja in uporabe mehanizmov, ki omogočajo trajnost in preživetje. Ta definicija ne vključuje v inteligenco tudi zavesti. Inteligenca je lastnost človeka in le redkih visokorazvitih sesalcev. Vprašanje, ki se v izpeljavi nakaže, je: če ni nujno, da so inteligentna dejanja tudi zavestna, ali so lahko tudi živi ali neživi sistemi brez zavesti vseeno inteligentni.

Ni torej nujno, da inteligenca vsebuje zavest. Predpostavka znanosti je, da je »narava«³⁵ inteligentna. Znanost dekodira, izraža inteligenco (v širšem smislu) - z zakoni, s principi ... Teza, ki sploh omogoča znanost, temelji na obstoju realnosti in njenih zakonitosti. Zakon, red, namen (torej inteligentnost) so zapisani v naravi, ki obstaja objektivno, neodvisno od naše kognicije.³⁵ Narava je spoznavna: urejena, inteligibilna in inteligentna. Naravni red, zakon je zapisan v naravi: matematične strukture so vsebovane v naravi (matematika kot znanost izraža naravni red); tako so tudi vitalne nezavedne funkcije živali - orientacija, seksualni instinkti - vpisane v njihove živčne sisteme. Znanost (manifestacija, izraz inteligence) nakazuje tudi redefiniranje in razširitev polja sinonimov inteligence (logično, misljivo, urejeno ...), saj s teorijami kvantne fizike, relativnosti... vpeljuje inherentnost pojmov partikularnega, nesistematičnega, naključnega ...

5. del Umetnost in ekologija

Ideje narave v umetnosti danes ne moremo obravnavati mimo ekološkega vprašanja. Stališča globoke in plitke ekologije, zavedanja vpetosti človeka in njegovih

³⁴ EVOLUCIJA: Organicistična teorija je nadgrajevala Lamarckova izhodišča o evoluciji in zgradbi organizmov: organizem je avtonomna biološka celota, ki temelji na delovanju svojih delov in obenem določa, usmerja njihovo delovanje, saj so podrejeni njenemu namenu. Organizem je kompleksen nelinearen sistem, ki ga oblikovno določajo generične zakonitosti biološke oblike, ki izhajajo iz značilnosti živega stanja (primera dveh zgoraj opisanih abstraktnih konceptov celostne organizacije živega stanja: morfogeneze in 'raziskovanja ozemlja' stabilnih oblik).

Nasprotna redukcionistična teza o evoluciji temelji na progresivnem razvoju kombinacije genov, torej genoma, ki ga je izoblikovana dolga zgodovina razvoja prednikov, kjer so kot osrednje 'slepe sile' delovale spontana variabilnost, hiperprodukcija ter neizproсна selekcija najbolj prilagojenih organizmov (Darwin).

³⁵ Gre za tradicionalen, nenehno navzoč problem v zgodovini mišljenja, ki zadeva dva različna koncepta realnosti in njenega spoznanja: realizem (v širšem pomenu) je prepoznavanje obstoja realnosti, neodvisne od naših spoznavnih zmoglosti, katere lastnosti pa so vendarle spoznavne. Nasprotna teorija je idealistična, ki ne verjame v predobsto samostojne, ločene objektivne in spoznavne realnosti in če obstaja inteligibilen svet, prihaja njegova inteligibilnost iz človeškega duha (svet odseva subjektu njegovo lastno resnico).

Realističen pristop je ali znanstven ali metafizičen. Obstajajo različice, npr: smer v sodobni teoriji narave, ki poskuša vzpostaviti dialog med znanstvenimi ugotovitvami in metafizičnim realizmom (predstavnik Mario Bunge); navdihuje se pri Aristotelu:

-inteligibilnost (razumljivost, jasnost, pojmljivost) je bistvena lastnost narave, vsako spoznanje je zavestni izraz inteligibilnosti, ki je vpisana v naravi, vsi vzroki (formalni in finalni, materialni in učinkovni) so razumsko pojmljivi, filozofija je raziskovanje inteligibilnosti.

produktov v naravno okolje opozarjajo na vseprisotno onesnaženje narave in odkrivajo kot glaven vzrok problematičen antropocentričen, izkoriščevalski odnos do narave.

Razmah umetniških praks »zelene«, ekološke filozofije, ki jih inspirira ekološki pogled na svet je od šestdesetih let dalje nenehno prisotno gibanje v umetnosti (od Fluxusa, Josepha Beuysa, »environmental arta« do aktivističnih eko-art gibanj). Posameznih oblik tukaj ne bom obravnavala, vsem je skupna problematika človekovega odnosa do narave, odnosa med kulturo in naturo, odtujenosti ali umeščenosti v naravo. V tem smislu tudi vse zgoraj našteje prakse land art, earth art, process art ... posredno vključujejo problematiko ekologije, se pravi, da poleg estetskih in drugih znotraj umetniških vprašanj izražajo tudi etično stališče do narave.

Kar se tiče onesnaženja zemlje, se atmosferskemu in hidrosferskemu pridružuje še »dromosfersko«, na kar opozarja Paul Virilio³⁶, torej onesnaženje prostorsko-časovnih razsežnosti s telekomunikacijskimi in tehnološkimi sistemi, ki ogrožajo naraven odnos človeka do okolja. Pomembno je tudi stališče ekozofije, ki vzrok za onesnaževanje okolja vidi v osiromašenem zaznavanju človeka in njegovi nesposobnosti celostnega doživljanja. Rešitev vidijo v razvijanju zapostavljenih dimenzij zavesti: čustev, občutij, domišljije, intuicije ..., ki jih življenjski način današnje znanstveno informacijske, racionalistične dobe ne spodbuja. Tudi angleški estetik Paul Crowther poveže opažanja o sodobni umetnosti z ekologijo. Meni, da je »bistvo umetnosti v vzdrževanju, konservaciji človekove izkušnje oz. načina njegovega utelešenja v svetu in s tem v opozarjanju utelešenega subjekta na svoje okolje.«³⁷

Paradoks "ljubezni do narave"

Ekologija ne obravnava le problema onesnaženja, ampak v analizi razmerja človek-narava izpostavi težaven položaj človeka, ki je na neki način del nje, obenem pa jo v interesni naravnosti subjekta spremeni v status objekta. Radikalno stališče globoke ekologije postavlja zahtevo po ekološkem egalitarizmu, katerega jedro je trditev, da ima narava sama notranjo vrednost; zahteva torej spremembo antropocentrične naravnosti v ekocentrično.

'Narave naj ne bi varovali zaradi nas samih, ker smo npr. kot človeška vrsta zaradi uničevanja okolja ogroženi, ker se nam smilijo trpeče živali, ker radi uživamo v neokrnjeni naravi... – to je stališče plitve

³⁶ Paul Virilio, *Hitrost osvoboditve*, Študentska založba, Ljubljana, 1996.

³⁷ Navedek povzemam po diplomski nalogi Nataše Petrešin, *Zavest in doživljanje nematerialnega v sodobni umetnosti*; originalen citat: iz Paul Crowther, *Art and Embodiment. From Aesthetics to Self-Consciousness*, Oxford university press, NY, 1993.

ekologije, ampak ker je narava subjekt in ne objekt in ima pravico do lastnega življenja.»³⁸

Geslo »Misli kot gora!«³⁹ je zahteva po vživljanju: šele ko »si gora,« prevzameš stališče narave in iz tega položaja lahko spoznaš notranjo vrednost narave. Ideja vživetja, enosti z naravo, ki ukinja razmerje objekt-subjekt, je različica romantičnega stapljanja z naravo. Vendar gre globoka ekologija »globle«. Pravo etično stališče do narave dosežemo le, če se odrečemo vsakršnemu estetskemu kriteriju,⁴⁰ ki ohranja vrednostne pozicije, kar spremeni tudi vlogo umetnosti. Praksa eko-arta se s te perspektive zdi problematična; doslednost etičnemu poslanstvu zahteva pravzaprav tudi odpoved estetskim formam umetniških predstavitev.

Strnimo opis ekološkega paradoksa »ljubezni do narave«: s stališča vsakdanjega intencionalnega (neekološkega) odnosa do narave je v njej vedno nekaj odveč, dejavniki, ki se postavljajo nasproti našim interesom in ki tako motijo našo ljubezen do nje: »Lahko je ljubiti naravo, kadar jo zastopajo kiti ali gorska jezera, težje, če jo predstavljajo virusi ali potresi... V naravi je vselej neka reč preveč, ki povzroča, da se ljubezenska izjava »Rad imam naravo!« prej ali slej popravi v »Naravo imam rad, razen...« Ljubezen do narave torej ni mogoča brez neke izključitve. Vendar tudi če zavzamemo stališče globokih ekologov, odkrijemo nekaj odvečnega: homogeni, organski red narave zmoti odstopanje človeka – škodljivca. Ironija je torej v tem, da se tudi za radikalno ekologijo prostor ljubezni do narave odpre po določeni izključitvi, le da ji (v skrajnem primeru) niso odvečne bakterije in potresi, ampak človek.«⁴¹

Analogno in obratno lahko morda rečemo za odnos umetnosti do narave. V naravi je vedno »nekaj premalo« in umetnost se vzpostavlja in oblikuje bolj kot njena dopolnitev, torej njen presežek. Estetski, umetniški objekt je poskus zapolnitve te vrzeli, nadomestitve kompenzacije tega »manka«⁴², ki je morda notranje dialektično gibalno umetnosti in njenih oscilacij »sem in tja«.

Vprašamo se lahko, ali tudi ljubezen umetnosti do

³⁸ Luka Omladič, *Zakaj je narava lepa?* Neobjavljen esej, 1999.

³⁹ Aldo Leopold, Amerika, 1887-1947, predhodnik predstavnikov globoke ekologije.

⁴⁰ 'Ko misli gora, ne misli v estetskih kategorijah: črv, virus ali potres imajo enako vrednost kot lepa ptica, roža...' Luka Omladič, *Zakaj je narava lepa?* Neobjavljen esej, 1999.

Podobno lahko rečemo o sublimnem: 'Če bi bil naš odnos indiferenten, ekocentrično objektivni, če bi bil ves obstoj narave uravnotežen, sublimno nikakor ne bi nastopilo... Prav 'neustreznost' narave, delna odvečnost njene eksistence, (obstoja njenih sil, ki so nam na neki način odveč, (zbujujo strah)), povzroči, da na drugi strani pride do razcepa, manka in nastopa estetskega doživljanja.' Luka Omladič, »Ljubezen do narave skozi ekološki paradoks«, *Časopis za kritiko znanosti*, št. 198-199, Ljubljana 2000, str. 64.

⁴¹ *Ibid*, str: 55, 64; Luka Omladič.

narave meri na določeno ironično izključitev (človeka), in morda pritrđimo, če pri tem mislimo na vlogo avtorja v sodobni umetnosti in njegove »smrti«. ⁴³ Tendence sodobne umetnosti je umikanje avtorja in njegove »izpovedi« v prid subjekta doživljanja in njegovi notranji izkušnji ali interpretaciji. V poudarjanju vloge aktivnega gledalca in njegovega soavtorstva notranjih odnosov umetniškega dela, torej v razumevanju odprte strukture umetnine, je sodobna umetnost pravzaprav humanejša.

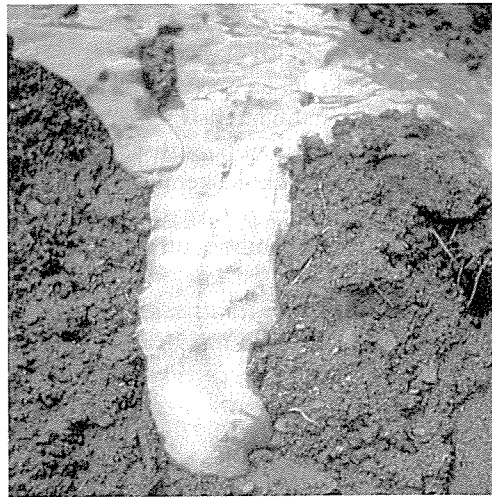
⁴² Sorodna je teza o irealnem presežku 'materije' umetniškega dela, ki je šele pravi estetski objekt. Temelji na razliki med 'fizičnim' umetniškega dela in estetskim učinkom 'presežka', ki naj bi se pojavil šele po razločitvi obeh in nezainteresiranosti za prvo. 'Po tej interpretaciji se torej estetska sodba ne nanaša na realni eksponat, predmet, temveč na tisto v tem predmetu, kar ni moč omejiti na njegov eksistenčni opis.' Alenka Zupančič, »O lepem pri Kantu«, *Problemi* 2/1991, str. 151.

⁴³ Mislim na 'Smrt avtorja', o kateri piše Roland Barthes.

O umetnosti in naravi lahko pritrđim misli Mauricea Merleau-Pontya: »Zato je za objekt in svet bistveno, da se nam prikazujeta kot odprta in obljubljata prihodnje zaznave.« ■

Uršula Berlot (1973), akademska slikarka, magistra umetnosti.

Uršula Berlot (1973), B.A. and M.A. in painting



Robert Smithson, *Izliv lepila / Glue Pour*, 1969