

NADJA ZGONIK

Umetniško ustvarjanje in okoljska etika – vprašanja za sodobnost

Raziskovalni projekt je delno financiran s strani pilota »UL za trajnostno družbo (ULTRA)«, katerega sofinancirata Republika Slovenija, Ministrstvo za visoko šolstvo, znanost in inovacije ter Evropska unija – NextGenerationEU. Sodelujoča članica raziskave Razvoj kompetenc (prihodnjih) vzgojiteljev za spodbujanje zelenega prehoda, trajnostnega razvoja in okoljske pismenosti v zgodnjem otroštvu v okviru pilotnega programa Okoljska in digitalna pismenost (šifra projekta 5.01) je Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani in se izvaja v okviru Mehanizma za okrevanje in odpornost.

V besedilu na reprezentančnih primerih iz zgodovine iščem odgovore, ali so umetniška dela, ki si za izhodišče postavijo odnos med človekom, živimi bitji in neživo naravo, nujno zavezana načelom okoljske etike. Če to razmerje drži, in ker okoljska etika problematizira antropocentrizem, ki obvladuje tradicionalno zahodno etično mišljenje, torej spodkopava tudi avtoriteto dominantnega zahodnega pogleda na umetnost, sledi naslednje vprašanje: ali in kako etični vidik vpliva na vrednotenje umetnosti? Če je namen umetnosti ta, da nosi okoljsko sporočilo, ali naj pri njenem vrednotenju postavljamo v ospredje družbeno učinkovitost tega sporočila pred njenim umetniškim učinkovanjem?

Od začetka šestdesetih in v sedemdesetih letih 20. stoletja sta se v filozofiji in umetnosti sočasno začela uveljavljati dva nova tokova: okoljska etika kot filozofska disciplina in landart (tudi *earth art* ali *earth works*) kot nova umetnostna smer. Oba sta vsak na svojem področju postavljala v ospredje človekovo razmerje z naravnim prostorom. Bila sta odziva na ekonomski, politični in družbeni razvoj v šestdesetih letih 20. stoletja, ko v okolju ni bilo več mogoče spregledati posledic pospešene industrializacije, ki se je napajala tudi iz razcveta porabniške kulture. Onesnaževanje, ki ga je povzročala, je vodilo v uničevanje človekovega naravnega prostora za bivanje, rastlinskih in živalskih vrst, vode, zraka in zemlje. Kljub identičnemu fokusu – to je bil odnos do narave – se načela okoljske etike in landarta razlikujejo. Prva deluje s položajev jasnih moralističnih izhodišč – prizadeva si za ohranjanje narave in to je njen osrednji cilj. Drugače je z landartom, ki ni nujno usmerjen k določenemu okoljskemu cilju, saj je osredotočen predvsem na aktivacijo zunanjega odprtega prostora in ustvarjanje z naravnimi materiali. To pomeni, da ostaja po strategijah delovanja, čeprav kontrasten po velikosti umetniških del, oblikah in materialih, še vedno v prenosorazmerju z ostalimi formalističnimi umetniškimi praksami. Uporaba naravnih materialov, dreves, kupov zemlje, kanalov, s peskom nasutih potk kot črt v prostoru, skladov kamenja, ki so njegove značilnosti, je le nadomestek za tradicionalne materiale, v katerih je pred tem nastajala umetnost, vzgib ustvarjalne misli pa se bistveno ne razlikuje.

Marko Pogačnik je bil prav zaradi teh specifik kritičen do dela predstavnikov landarta v ZDA. Na načela njihove umetniške prakse ni pristajal. Po njegovem prepričanju je landart izrabljanje narave, saj si landartist pokrajino podreja, jo rekonponira, je protinaraven, snovi iz narave in naraven ambient pa uporablja kot orodje, s katerim uveljavlja samega sebe. Pogačnik se je predstavljal kot zastopnik etičnih meril, ki naj izrinejo estetska vprašanja iz polja osrednje pozornosti, zato si je prizadeval, da bi bila ta razlika jasno označena tudi v poimenovanju. Skupina OHO (1966–1971), katere osrednje jedro so sestavljali Marko Pogačnik, David Nez, Milenko Matanović in Andraž Šalamun, občasno so se v skupino vključili

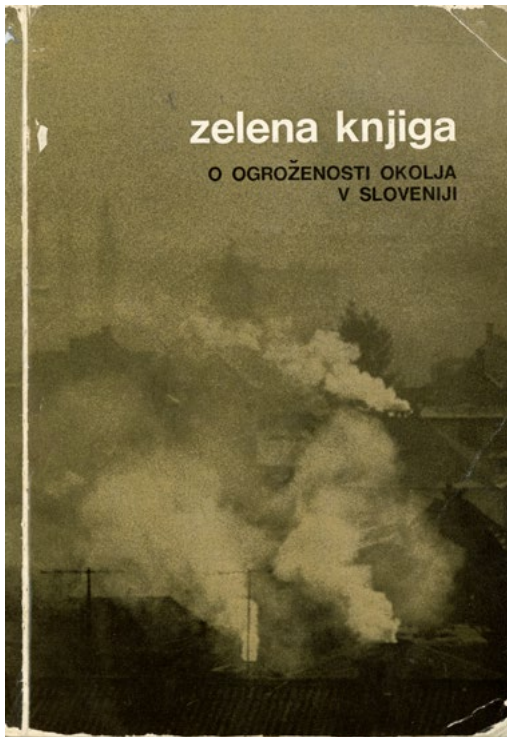
tudi drugi umetniki, je naravo in okolje postavila v ospredje po reistični fazi, ki ji je sledilo obdobje *arte povera*, in pred zaključno fazo transcendentnega konceptualizma.

Ohojevsko gibanje je v primeru raziskovanja etičnih prvin v umetnosti paradigmatično, saj zajema celoten spekter artikulacije odnosov med umetnostjo in naravo. Predvsem Marko Pogačnik, vodilni »ideolog« gibanja, kot ga poimenuje Igor Zabel (Zabel, 2007, 18), je osrednje ime, ob katerem lahko preverimo, v kakšni obliki se lahko oba vidika, etični in umetnostni, prekrijeta. Pogačnik je s svojim delom vzpostavil celovit sistem odnosov, utemeljenih z okoljsko etiko in izgrajenih na način likovne artikulacije, ki jo je kot akademski kipar suvereno obvladal, da so dobili obliko umetniškega osveščanja človekovega razmerja z naravo. S tem so segli v srž problema, saj so težili k temu, da bi dosegli spremembo v miselnosti ljudi.

ŠIRJENJE DRUŽBENE ZAVESTI O SOBIVANJU Z NARAVO – KRATEK ZGODOVINSKI POGLED V DRUŽBENO-POLITIČNO OZADJE

Problema negativnega odnosa do okolja namreč ni mogoče reševati izključno s pomočjo razvoja okoljskih znanosti in okolju prijazne tehnologije, ampak predvsem s spremembo vrednot in miselnosti ljudi. (Polajnar Horvat, 2006, 72) Sprašujemo se, kakšno moč ima pri tem umetnost? Koliko lahko prispeva k seznanjanju in samozavedanju posameznikov o okoljski problematiki? Ali bi lahko izkoristila svoj vpliv za spreminjanje družbenih odnosov in privzela etični položaj, tudi s sporočilom, da naj se razširi družbena zavest o nujnosti prehoda iz antropocentrično usmerjene družbe v ekocentrično družbo, usmerjeno v sonaravni razvoj?

V zgodnjih sedemdesetih letih so se tudi pri nas sočasno s svetovnim dogajanjem na družbeno-političnem področju začela aktivirati gibanja, ki so se ukvarjala s problematiko varstva okolja. Zamisli, ki so se sprožale v slovenskem prostoru, so se od tu širile v jugoslovanskega. Leta 1970 so predstavniki Prirodoslovnega društva Slovenije sodelovali pri Evropskem letu varstva narave. V okviru projekta so se posvetili analizi stanja okolja in začeli zbirati gradivo, ki so ga objavili v *Zeleni knjigi o ogroženosti okolja v Sloveniji*, ki je izšla leta 1972 v času priprav na stockholmsko konferenco. V njej so želeli številni strokovnjaki prikazati škodo, ki smo jo Slovenci povzročili svojemu okolju. Leta 1972 je bila v Stockholmu prvič v svetovnem merilu na prvi konferenci Organizacije združenih narodov o človekovem okolju (*United Nations Conference on the Human Environment*), na kateri se je zbralo 113 držav, sprejeta Stockholmska deklaracija. Osrednji cilj konference je bil oblikovanje globalne skupnosti, ki bi sledila skupnim zavzemanjem za zaščito in obnovo



SLIKA 1: Naslovnica knjige *Zelena knjiga o ogroženosti okolja v Sloveniji*. Ljubljana, Prirodoslovno društvo Slovenije, 1972

človekovega bivanjskega prostora. Postopoma se je začelo uveljavljati spoznanje, da je treba okoljske probleme reševati z vključevanjem okoljevarstva v politiko.

Uveljavljanje okoljskih tem v začetku sedemdesetih let je bilo neposredni odziv na slabo stanje v okolju, na kar so opozarjali tudi mediji. V reviji *Tovariš* je leta 1971 v petih nadaljevanjih izšel cikel člankov z naslovom *Kako zelena je naša Slovenija* novinarja Željka Kozinca, naslovljenih *Uničujemo si zrak, Uničujemo si rastline, Uničujemo si živali ...*, z udarnimi fotografijami.¹ Cikel je zaključil intervju s pesnikom Matejem Borom, v katerem je slednji govoril tudi o uspešni pobudi, v katero se je vključil, in ki je leta 1971

pripeljala do ustanovitve Skupnosti za varstvo okolja Slovenije, v katero so se povezale razne naravovarstvene organizacije. (Kozinc, 1971) Še isto leto so dosegli, da je Skupščina SR Slovenije ustanovila Komisijo za varstvo okolja kot svoje posvetovalno telo, pozneje pa se je iz nje razvil Svet za varstvo okolja pri Državnem zboru. (Peterlin, 2012, 464) Poleg omenjenega pesnika, glavnega pobudnika za ustanovitev prve okoljevarstvene organizacije, ki je postal njen predsednik, je pomembno vlogo odigral še Aleš Bebler kot podpredsednik, ki je leta 1973 ob ustanovitvi postal in do konca življenja leta 1981 ostal predsednik Jugoslovanskega sveta za varstvo in izboljšanje človekovega okolja. (Polajnar Horvat, 2006, 74) Pri tem naj omenim, da je bil Matej Bor uveljavljen in politično afirmiran pesnik in kulturni delavec, ki je že leta 1958 objavil vizionarski pesniški cikel *Šel je popotnik skozi atomski vek*, ki je svaril pred posledicami industrializacije in tehnološko preobražene prihodnosti. Aleš Bebler pa, ki je bil sicer karierni politik, mdr. tudi pomočnik jugoslovanskega zunanjega ministra takoj po 2. svetovni vojni in diplomat, je bil prav tako oseba širših kulturnih dimenzij. V času, ko je bil veleposlanik

¹ Članki so izhajali v reviji *Tovariš* meseca januarja in februarja leta 1971 v številkah od 1 do 8.

v Indoneziji, je skupaj s soprogo Vero Bebler kot zbiratelj ustvaril umetniško zbirko, ki sta jo v sedemdesetih letih predala Slovenskemu etnografskemu muzeju v Ljubljani za zbirko izvenevropskih kultur. Aleš Bebler je tudi pisec monografij s predstavitvami indonezijske in drugih vzhodnoazijskih kultur. Kot španski borec, eden vodilnih komunistov pred in med drugo svetovno vojno ter vpliven akter jugoslovanske zunanje politike po njej, ki je še vedno ohranil nekaj političnega vpliva, je le-tega uporabil za uveljavljanje pravic do čistega okolja, ki jih je uvrščal v sklop temeljnih človekovih pravic in pravic okolja. (Polajnar Horvat, 2006, 72)



SLIKA 2: Zmago Jeraj, iz grafične mape *Črno-beli sivi predeli*, 1978, serigrafija, papir, 43 x 49,2 cm, foto: Damjan Švarc (Arhiv UGM)

KRITIČNI POGLED ALI ESTETIZACIJA

Postopoma so se spoznanja skupine zanesenjakov začela širiti in je družba postajala vse občutljivejša na okoljsko temo, širilo se je kritično razmišljanje o njej. Podatki o slabem zraku, zastrupljenih vodotokih, razvojnih zamislih, ki bi s hidroelektrarnami uničevale gorske doline, so umetnikom omogočili odpiranje novih tematik v umetnosti. Prizori uničene narave so postali pogost, likovno ekspresiven in osveščujoč motiv na podobah, ki so jih posneli fotografi, pa tudi na slikarskih in grafičnih upodobitvah. Prebujena družbena gibanja in skrb nevladnih organizacij, ki so dobivali prostor v tiskanih medijih in na televiziji, so uspeli aktivirati premike v širši družbeni zavesti, na kar so se umetniki odzvali s tem, da so začeli motiviko onesnaževanja obravnavati v svojih delih. Slikar in fotograf Zmago Jeraj je onesnaževanje tematiziral s serijo *Črno-beli sivi predeli*, ki je nastajala v letih 1976 in 1977, in z njo beležil uničeno industrijsko pokrajino od Črne Šlezije do Doline smrti v Črni na Koroškem. Milan Pajk se je spraševal o ekološkem sporočilu teh del in ga relativiziral. Zapisal je, da »na prvi pogled ta skoraj ekološka tematika deluje prej kot simbol duhovne izpraznjenosti«. (Pajk, 2008, 224) Ob fotografijah so prej in potem nastajale slike, leta 1978 pa so motivi postali osnova za Jerajeve grafične liste. Izdal je grafično mapo sitotiskov *Iz črno-belih sivih predelov*, ki sta jo založila galerija Labirint in Mladinska knjiga Ljubljana. Jerajevo delo je reprezentacija uničene naravne krajine brez moralističnih prvin, kvečjemu jo lahko preberemo kot nekakšno biblijsko sporočilo o končni kataklizmi, v katero je ujet človek, saj – in v tem je zajeta določena mera fatalizma – se Jeraj odreka upanju v spreobrnitev človeka.



SLIKA 3: Marko Zorovič, *Bela tehnika*, 2015, 105 x 180 cm, foto: Arne Brejc (zasebna last)

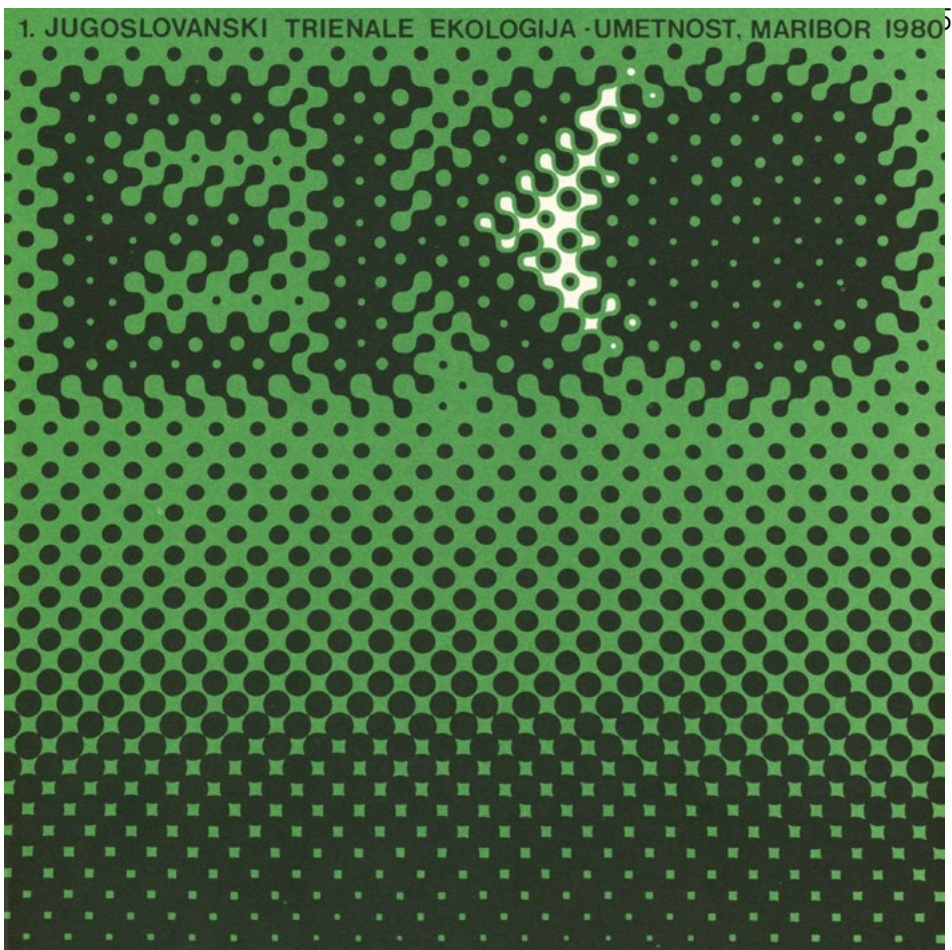
Drugi umetnik, pri katerem nas preseneti prehod od bleščavega upodabljanja reklam za lepoticenje in cigaret na podobno, a v sivih tonih s svinčnikom spolirano resničnost odpadov, je Berko. Leta 1975 je začel cikel *Deponija* in ga leta 1976 nadaljeval. Obe resničnosti, tisto bleščečega porabništva in to odpada upodablja enako nepristransko, kar je značilnost fototorealizma, le da je prva barvita, druga pa v monotonih sivih tonih. Kontrast med obojim je očiten, a sporočilno dvoumen, saj postajajo podobe odpadov samoumevna senca bleščečega sveta, ki mu nujno pripada, kot da eden brez drugega ne moreta. Motiv deponije v slikarstvu je v zadnjem času raziskoval tudi Marko Zorović, ki je v razsežno pokrajino smetišča, sestavljeno iz zavrženih predmetov umestil človeški lik kot nekakšen agens tega stanja, s katerim se herojsko spopada, vendar na način brezizhodne ujetosti v smislu, da je to prihodnost, ki ji planetarna skupnost ne more več ubežati.

Proti koncu desetletja je ekološka tema postajala v družbi že tako trendovska, da so ji leta 1980 v Umetnostni galeriji v Mariboru posvetili likovno prireditev *EKO 80*.² Organiziran je bil prvi jugoslovanski triennale *Ekologija-umetnost*. V uvodniku družbeno-političnega predstavnika, predsednika pripravljalnega odbora *EKO 80* Rafaela Razpeta, preberemo, da je bila »pobuda pozdravljena zlasti zato, ker tako preko umetniške izpovedi pristopimo k izredno perečemu družbenemu problemu, kot je odnos do prostora, v katerem živimo, najsi bodo to delovna mesta v tovarni ali pa številni problemi prostorskega načrtovanja in poseganja v prostor«, in dalje, da pomeni nekulturen odnos do okolja tudi nekulturen odnos do sočloveka. Meta Gabršek-Prosinc, direktorica Umetnostne galerije Maribor, in idejna pobudnica projekta, pa je v besedilu v katalogu zapisala, da se je ideja za prireditev porodila pred več kot letom dni, in je njen cilj pokazati, kako »razmišljajo likovni umetniki Jugoslavije o samomorilskem odnosu današnje družbe do lastnega okolja, do lastnih zgodovinskih, socialnih in kulturnih korenin.« (*EKO 80*, 1980, brez pag.)

UMETNOST KOT GENERATOR DRUŽBENE OKOLJSKE ZAVESTI

Pionirski landart projekti so nastajali s težko gradbeno mehanizacijo v velikanskem merilu, ki je primerljivo veličastnosti narave, h kateri, personificirani v materi Zemlji, so se vračali umetniki, v smislu idealiziranja paleo- in neolitskega razmerja z naravo. A ker so bili projekti večinoma locirani daleč od obljudenih krajev, v divjini, se niso ukvarjali z okoljem – torej jim ne moremo pripisati ekološkega osveščanja. Te tematike so se lotili tolikor,

² Triennale *Ekologija in umetnost – EKO* je Umetnostna galerija Maribor kontinuirano pripravljala od leta 1980 do 2005 in ga po prekinitvi petnajstih let vnovič obudila leta 2021, leta 2024 je bil organiziran 9. triennale.



SLIKA 4: Naslovnica kataloga *EKO, 1. jugoslovanski trienale ekologija in umetnost, Maribor, Razstavni salon Rotovž, 1980*

kolikor so projekte, ko so bili končani, prepuščali naravnim pojavom, eroziji, razgradnji, sesipanju, odplakovanju. Bolj kot landart sta ekološkim ciljem zavezani drugi dve področji vizualne umetnosti, ki se posvečata okolju, to sta okoljska umetnost (*environmental art*) in ekološka umetnost / ekoart, ki pa sta utemeljeni na položajih okoljske etike. Andrej Kirn, avtor knjige *Narava – družba – ekološka zavest* iz leta 2004, ki je do danes ostala najtemeljitejša obravnava ekološke tematike, uporablja pojma ekološki in okoljski kot zamenljivki. (Kirn, 2004) Razlaga tudi različice uporabe teh pojmov, saj se lahko ekološko: a. strogo dosledno omejuje samo na naravoslovno-biološko področje, b. lahko so pojmu priključeni še družbeni, kulturni in tehnični vidiki razmerij, ki jih človek vzpostavlja z naravo, ali pa c. s pojmom okoljski zajamemo še raziskovanje človeških vzrokov sprememb v okolju in naravi (diagnostiko), sanacijske ukrepe in aktivnosti (terapijo) in preventivne ukrepe in aktivnosti. (Kirn, 2004, 11) Landart ima sicer med umetnostnimi praksami, ki se ukvarjajo s fizično naravo, najdaljšo tradicijo aktivnega ambientalnega soočanja z naravo v zgodovini umetnosti, vendar je v odnosu do narave usmerjen različno. Odnosa

umetnosti do narave ne smemo idealizirati zgolj zato, ker v sfero umetnosti kot zgodovinsko uveljavljene prestižne dejavnosti, velikokrat povezane z verskimi, političnimi ali družbenimi elitami, pripušča naravo na prvinski predcivilizacijski način in daje v umetnosti prostor elementarni naravi, a dejstvo je, da vsako ukvarjanje z naravo še ne more pomeniti, da so vsi elementi našega odnosa do nje skladni z načeli okoljske etike.

Vprašamo se lahko, koliko okoljska zavest kot splošna družbena zavest vpliva na umetniške usmeritve generalnih tokov, koliko pa je umetniško polje stimulator ali producent te zavesti. Za prehod od brezbržnosti do narave do skrbi zanjo ima pomembno vlogo že reistična faza ohojevskega gibanja. Z zavzetostjo za predmetni svet je želel Marko Pogačnik kot vodilni akter gibanja sprožiti zavest, da moramo s svetom predmetov, ki nas obdajajo, torej z okoljem, izgraditi osveščen odnos. Odnos do »stvari« se je kot odkritje najprej pojavil pri Dušanu Pirjevcu ob branju in pisanju spremne besede Sartrovega romana *Gnus*. Ta »stvar« ni le projekcija naših predstav, temveč ima od nas neodvisno samosvoje bivanje. Koncept je v teoretskem pisanju uveljavil Taras Kermauner in si za težnjo, ki označuje vodilno vlogo sveta stvari, zamislil besedo »reizem«, je zapisal Igor Zabel. (Zabel, 2007, 18) Ohojevci, zlasti vodilna konceptorja ohojevskega reizma, poleg Marka Pogačnika še Iztok Geister, so pojem sprejeli in z njim začeli vzpostavljati teoretsko utemeljen sistem, s katerim so izgradili celovit odnos do sveta onstran specifične estetike in umetnostnih postopkov. Osnovni odnos do stvari je strmenje, zrenje, brez hierarhije, zato tudi ni razlike med denimo človekom in prazno steklenico, razen v njuni pojavnosti, s čimer človek izgublja privilegiran položaj in postaja stvar med stvarmi. (Zabel, 2007, 19) S tem svet prehaja v stanje, ki bi ga lahko imenovali »posthumanistično«, saj med človekom in stvarmi ni več hierarhične razlike. Če to razmerje razširimo še na naravo, se zavemo nove resničnosti sveta, v katerem so človek, narava in stvari, torej živa in neživa narava, v harmonični povezavi in se nobena od sfer ne polašča in si ne podreja druge.

Izgrajevanje alternativnega sveta v duhu osebnega osvobajanja se je v šestdesetih letih soočilo s tokovi, ki so stremeli k potrjevanju obstoječe družbe blagostanja in slavljenju popkulture, ki je s popartom postavljala v fokus fascinacijo nad industrijsko proizvedenimi predmeti in sistematično množično proizvodnjo. Temu vzporeden je bil oponentski čas utopističnih idej, s katerimi bi celostno prenovili družbo. Med njimi je bil tudi glasen klic po povratku k naravi, tudi v smislu razgradnje umetnosti kot institucije in osvobajanja umetnosti od norm. Nova antiformalistična trenda, konceptualizem in *arte povera*, sta pomenila upor proti povzdigovanju umetniškega dela kot fetiša, ki svojo pot konča pri komercialnem galeristu ali v muzeju. Materializacija umetnine v sliki ali kipu je postala premalo. Umetniška dela so začela nastajati v novem, večjem merilu in v nemerljivih količinah pred tem neznanih, nekonvencionalnih materialov. Z antiurbanizacijsko in antiindustrijsko težnjo

se je uvajala nova estetika, po kateri so nastajala umetniška dela daleč proč od newyorških galerij in jih ni bilo mogoče zapakirati ter prenesti v galerije in prodati. S tem so umetniki izražali revolt proti umetnostnemu sistemu. Prav zaradi umestitve umetnine v naravno okolje in njene sestave iz zemlje, peska in kamenja bi lahko tovrstno prakso opredelili kot instrumentalizacijo narave za potrebe institucionalne kritike umetnostnega sistema.

LANDART VS. ENVIRONMENTAL ART

Landart je umetnost, ki je prostorsko umeščena v ali na naravno prizorišče ali vključuje krajino in za svoje stvaritve uporablja v naravi najdene materiale. S pojmom *environmental art* (tudi *environment* ali okoljska/ekološka umetnost, lahko tudi okoljskovarstvena umetnost) ga povezuje identična izrazna oblika, to je instalacija. Poraba fizičnega naravnega prostora, ki je bil pri pionirjih landarta v velikanskih dimenzijah, je pri *environmental artu* precej zmernejša, projekti ne nastajajo v geografsko oddaljenih prostorih, puščavah, temveč v urbanem okolju, zelo pogosto so postavljeni v zaprtih javnih prostorih, muzejih in galerijah. Ta umetnost nastaja z družbeno in politično angažiranih izhodišč. Obema ostaja skupno to, da so umetniški projekti v odprtem ali zaprtem prostoru ustvarjeni iz snovi, ki jih najdemo v naravi: dreves, lesa, gline, peska, kamenja. To so osnovni elementi, ki ne le izgradijo, temveč z vključitvijo naravnih procesov tudi soustvarijo umetniško delo.

Poskusimo med seboj primerjati nekaj del landarta z deli okoljske umetnosti. *Spiralni pomol (Spiral Jetty)* na Velikem slanem jezeru v državi Utah iz leta 1970 Roberta Smithsona je začetna točka landart gibanja, ekspliciten *earth work*. Gre za pomol v obliki spiralnega traku, ki je širok 4,5 metra (15 čevljev), dolg pa je približno 500 metrov (1500 čevljev). Zgrajen je iz 6.000 ton črnega bazalta in zemlje. Z obliko spirale, ki se zavija v nasprotni smeri urinega kazalca, če jo gledamo z obale, se poigrava z dimenzijami, ki presegajo mere za človeka obvladljivega sveta. Likovni red ima s simboliko spirale izhodišče v tako rekoč vseh prvinskih kulturah, saj je spirala eden najstarejših civilizacijskih simbolov. Obenem se krči, zapira in predstavlja destrukcijo in se širi v času in prostoru ter pomeni rast. V vodi jezera so živi mikroorganizmi s svojim ekosistemom. Narasla voda je leta 1972 delo poplavila, suša 2002 pa ga je preoblikovala v obliko na kopnem in preobrazila naravno življenje. (Fifty Years, 2024) Smithson je zastopal načelo, da umetniško delo ne sme biti nikoli fiksirano, statično. Uporabljal je materiale, kot so skale, ki jih je prenesel v galerijo in jih povezal z dokumenti o njihovih izvornih lokacijah, zemljevidi, fotografijami in risbami. Uvajal je koncept *site-nonsite*, pri čemer *site* označuje delo v naravnem prostoru, *nonsite* pa njegov nujno fragmentarni prenos v galerijo in dokumentacijo. Prizorišča z udarno prisotno in razvidno naravo je

uporabil kot antitezo galerijskemu prostoru in s tem gledalcu jasno predočil razliko med naravo in kulturo. Njegovi izbrani naravni prostori so nedvoumna antiteza abstraktnemu galerijskemu svetu, ki je dolgo veljal kot nevtralni prostor za prikazovanje umetnin. (Boetzkes, 2010, 71)



SLIKA 5: Pogled na *Spiralni pomol*, posnet junija 2016. Robert Smithson, *Spiralni pomol* (*Spiral Jetty*), 1970 (Great Salt Lake, Utah) (foto: Steven Zucker, CC BY-NC-SA 2.0)

Drugo pionirsko delo landarta je *Miljo dolga risba* Walterja de Marie iz leta 1968. Sestavljata jo dve vzporedni črti, ki sta s kredo zarisani 3,6 metra narazen (12 čevljev) in segata 1,6 kilometra (1 miljo) v dolžino v puščavi Mojave v Kaliforniji. Delo je likovnokompozicijsko zelo preprosto in v ospredje postavlja časovno dimenzijo. Je eno prvih tega umetnika, ki ga lahko povežemo z landartom, saj je z njim izvedel premik onstran galerijske sfere in prenesel ideologijo minimalizma na prosto, v krajino. Dve črti pritegneta pozornost na značilnosti, kot so red, prostor, čas in merjenje. S temi elementi je de Maria začel raziskovati, kakšni so bili v preteklosti načini, s katerimi so se ljudje približali naravi. Razmišljal je o njihovi želji, puščati znamenja v odprtem prostoru, pri čemer se lahko spomnimo na črte v prostoru inkovskega ljudstva Nazca iz južnega Peruja. Pri umetnini pride do izraza tudi efemernost kot značilnost, vzrok zanjo je čas – črta v prostoru blede, sled brišejo naravne sile, deževja in vetrovi. Ta efemernost povabi gledalca, da premišljuje o realnosti svojega življenja v svetu, kjer je sprememba stalnica in nič ne ostane za vedno. Tako nas tudi *Miljo dolga črta*, ki izginja v daljavi v puščavi, s svojo navidezno neskončnostjo usmerja k premišljevanju o času in spominu. Postane živa umetnina, zavezana naravnim procesom, ki odkriva različne pomene s stalnim spreminjanjem.

Za oba omenjena umetniška projekta je značilno, da sta zasedla prostor, v katerem niso bile vidne sledi človekove dejavnosti. Andrej Kirn se sprašuje, ali so prostori, kjer se človek ne naseljuje, ki še vedno ostajajo nespremenjeno naravno okolje, kamor se uvrščajo divjina, puščave in globine oceanov, sploh še »okolje« (Kirn, 2004, 13), torej ali jih prav ta lastnost ne umešča izven sfere, kjer bi imele možnost učinkovati tudi kot okoljsko osveščevalne umetnine.

RENATURALIZACIJA URBANIH STRUKTUR

Torej smo lahko prepričani, da so za okoljsko osveščanje učinkovitejši projekti, ki se postavljajo v dialektično razmerje s tistim, kar je produkt protinaravnega razvoja. Krajinski projekti v urbanem okolju lahko dosežejo učinek, saj postane mesto oglasna površina, s katere glasno prenašajo svoje sporočilo o izgubljeni naravi. Alan Sonfist si je zamislil *Časovno pokrajino* kot živ spomenik gozdu, ki je nekoč prekrival Manhattan. Leta 1965 je predlagal projekt in po intenzivnem študiju botanike, geologije in zgodovine je leta 1978 z izbranimi drevesnimi vrstami in drugimi rastlinami zasadil pravokotno parcelo na vogalu trga La Guardia in ceste West Houston na severovzhodu New Yorka. Izvorno jo je zasadil tako, da so bile v nasadu vidne tri faze rasti gozda od trav do mladih dreves in gozda, da je s tem prikazal krajino na Manhattnu, kot so jo doživljali prvotni prebivalci Amerike, s katerimi so se srečali holandski prišleki v zgodnjem 17. stoletju. Sonfistova zamisel je bila ustvariti naraven spomenik podoben spomenikom, ki jih postavljamo padlim vojakom.

Na predavanju z naslovom *Naravni pojavi kot javni spomeniki*, ki ga je imel leta 1969 v Metropolitanskem muzeju v New Yorku, je Sonfist podrobno opisal svojo vseživljenjsko zavezanost ustvarjanju starodavnih krajin, kot je *Časovna krajina*. »Javni spomeniki tradicionalno slavijo dogodke v človeški zgodovini – junaška dejanja, pomembna za človeško skupnost. Z vedno večjim razumevanjem naše odvisnosti od narave se pojem skupnosti širi in vključuje tudi nečloveške elemente. Civilni spomeniki bi torej morali spoštovati in slaviti življenje in dejanja celotne skupnosti, človeškega ekosistema, vključno z naravnimi pojavi. Javni spomeniki, zlasti v mestu, bi morali ponovno ujeti in oživiti zgodovino naravnega okolja na tej lokaciji. Tako kot pri vojnih spomenikih, ki beležijo življenje in smrt vojakov, se je treba spominjati življenja in smrti naravnih pojavov, kot so reke, izviri in naravne formacije. Podnebne spremembe so vse večji krizni moment v naši družbi, moja umetnost pa izpostavlja resnost teh vprašanj. Vsako moje umetniško delo odraža razumevanje krhkosti našega okolja.« (Sonfist, 2000)

Agnes Denes je svoj newyorški umetniški projekt izvedla kot soočenje med konkretno urbano krajino velenesta, ki je takrat veljala kot najbolj urbaniziran košček sveta in orjaškim žitnim poljem. Projekt *Žitno polje – soočenje*

(*Wheatfield — A Confrontation*) je izvedla leta 1982, ko je velikansko, 0,8 hektarja veliko zemljišče na spodnjem Manhattanu zasejala s pšenico. Pšenica je rasla, dokler ni dozorela, ko jo je s pomočjo kmetijskih strojev požela. Ko je bila pšenica požeta, je potovala v 28 mest na planetu. Umetnica jo je predstavljala v obliki *Razstave za konec lakote (The International Art Show for the End of World Hunger)*. (Denes, 2019) Ta pionirka ekološke umetnosti je šele leta 2019 pri 88. letih v newyorškem razstavišču The Shed doživela svojo prvo pregledno razstavo *Agnes Denes: Absolutes and Intermediates*.

NEINVAZIVNO POSEGATI V NARAVO, POSEGI NAJ BODO REVERZIBILNI

V slovenski umetnosti lahko landart skoraj izključno povežemo s prehodom v tretjo fazo v delovanju skupine OHO ali – še natančneje – z obdobjem nekaj poletnih mesecev leta 1969, ko so si njeni predstavniki za obliko svojega delovanja izbrali »poletne projekte«. Oblika landarta je pri nas posebna, manj invazivna do okolja, manjših dimenzij in s tem, namesto monumentalna, bolj človeška, že vnaprej namenjena temu, da čas za njo hitro zabriše sledove. (Zabel, 2007, 29–30) S temi projekti se je naravni prostor skupini potrdil kot edino veljavno prizorišče, ki mu gre namenjati umetniško pozornost.

David Nez je julija 1969 okoli Ljubljanskega gradu ovil 400 metrov prozornega laksa s premerom 0,2 milimetra. Po ovitju ga je skrbno odmotal, potem pa razrezal, nato pa kose prilepil na 50 razglednic in jih razposlal po svetu. (Zabel, 2007, 63) V istem poletju leta 1969 je Milenko Matanović izvedel projekt *Žito in urvica*, ki ga sestavljata žitno polje in vrvica, ki poleže žitne klase v formalno jasni ureditvi poležanega žita. Samo napeta vrvica določa oblikovno formacijo – ko jo odmaknemo, je naravno stanje tako kot pred posegom. Z izbiro priljubljenega motiva žitnega polja se je projekt še dodatno ujel v dimenzijo prepoznavne slovenske umetnostne tradicije. Prav prestop med naravo in galerijskim prostorom, tudi v reverzibilni smeri, in zveznost prostorov, sta razlog, da pri OHO-ju distinkcija *site : nonsite* ne obstaja. Tudi z osveščanjem odnosa s predmeti in reflektiranega razmerja z družbo in naravo OHO vzpostavlja nove odnose med družbo in umetnostjo. Artikel je nadomestil umetniški predmet, umetnik je postal kultivator.

V Sloveniji je ledino celovite preobrazbe osebnostnega odnosa do narave na obravnavanem področju nedvomno še naprej oral Marko Pogačnik. V začetku 70. let, ko se je pri nas komaj začelo govoriti o ekoloških problemih, je s skupino prijateljev ustanovil komuno v Šempasu (Družina v Šempasu, 1971–1978), v okviru katere so živeli alternativno – biološko so kmetovali in zavestno komunicirali z naravo. Etična načela so prišla še bolj do veljave pri njegovem nadaljnjem delu, ko je med letoma 1979 in 1986 postavljaj mrežo

javnih spomenikov po Vipavski in Soški dolini. Po letu 1986 se je začelo novo obdobje, ko je s kiparskimi instalacijami, projekti odkrivanja silnic v naravi, zdravljenja zemlje in razpostavljanjem akupunkturnih kamnov na ekološko osveščen način začel proces zdravljenja zemlje. (Pogačnik, 2012, 44–75)

ZAKLJUČEK

Véliko vprašanje, ki smo si ga postavili v tem besedilu, je, ali naj umetnost, katere namen je nositi okoljsko sporočilo, vrednotimo skozi prizmo družbene učinkovitosti tega sporočila. Je ta vidik pomembnejši od njenega umetniškega učinkovanja? Ali pa je med obema povezava in je likovna artikulacija dejavnik, ki poveča učinkovitost tega sporočila? Vprašanje razmerja med načeli okoljske etike in umetniškim delovanjem ne ponuja enostavnih odgovorov, saj posega v strukturo umetnostnega sistema, ki mu s spodmikanjem tradicionalnih kompetenc spreminja paradigmo. Galerijski in kritiški sistem namreč takih del ne moreta v celoti apropiirati, sicer jih izrabljata za reprezentančni videz boja za pravično stvar, a je družbeni prostor, kjer naj učinkujejo neke drugje. Po eni strani nas povezuje umetnosti z obvezo, da prenaša ideološka sporočila, zapoveduje verske resnice ali pa je propagandni aparat države, bega. V modernističnem stoletju smo bili skeptični, če je bila umetnost instrumentalizirana za družbenopolitične cilje. Od umetniških praks, ki se opredeljujejo kot okoljska umetnost (*environmental art*, tudi *environment* ali okoljska/ekološka umetnost, lahko tudi okoljskovarstvena umetnost), pa to pričakujemo. Vendar je situacija zdaj bistveno drugačna. Če so ideološka sporočila nekoč podpirala obstoječi družbeni red, težijo zdaj okoljski trendi v umetnosti k njegovi probrazbi. V strategijah delovanja si prizadevajo slediti načelom neinvazivnosti do okolja, uporabi organskih in potencialno razgradljivih materialov, krožnega delovanja in preišljene (ponovne) uporabe materialov. Spodbujajo etiko vzdržnosti, deurbanizacijo, renaturalizacijo in opozarjajo na podnebne spremembe. Do umetnosti, ki nastaja skladno z okoljskimi načeli, se ne moremo opredeljevati za ali proti, saj je njeno aprioristično izhodišče več primarne narave in manj človekove prisotnosti v njej.

Literatura

- Boetzkes, A. (2010): *The Ethics of Earth Art*. Minneapolis. London, University of Minnesota Press.
- Denes, A. (2019): *Absolutes and Intermediates* (Enderby, E., ur.). New York, The Shed.
- EKO 80 (1980): *1. jugoslovanski triennale Ekologija-umetnost*. Maribor, Razstavni salon Rotovž, 21.11. – 21.12.1980, brez pag.
- Kirn, A. (2004): *Narava – družba – okoljska zavest*. Ljubljana, Fakulteta za družbene vede.
- Kozinc, Ž. (1971): *Matej Bor (1971). Nevarnejše od atomske bombe. Tovariš*, 13, 12–14.
- Mikuž, J. (2008): *Protislovja Jerajevega ustvarjanja. V: Zmagaj Jeraj. Slika, risba, grafika, fotografija*. Maribor, Umetnostna galerija, 20–43.
- Pajk, M. (2008): *Brez naslova. V: Zmagaj Jeraj. Slika, risba, grafika, fotografija*. Maribor, Umetnostna galerija, 220–231.
- Pogačnik, M. (2012): *Nazaj k umetnosti – naprej umetnost / Back to Art – Art forward, Marko Pogačnik. Umetnost življenja – življenje umetnosti / The Art of Life – The Life of Art*. Ljubljana, Moderna galerija / Museum of Modern Art, 33–75.
- Zabel, I. (2007): *OHO. Retrospektiva. Eine Retrospektive. A Retrospective*. Ljubljana, Moderna galerija / Museum of Modern Art.

Viri

- Fifty years of Dia: Robert Smithson, Spiral Jetty, <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/robert-smithson-spiral-jetty> (30. 6. 2024).
- Peterlin, S. (2012): *Zelena knjiga o ogroženosti okolja v Sloveniji. Proteus*, letnik 74, številka 9/10, 462–464. URN:NBN:SI:DOC-6QC8UW67, <http://www.dlib.si> (9. 7. 2024).
- Polajnar Horvat, K. (2009): *Razvoj okoljske miselnosti v Sloveniji. Geografski vestnik*, letnik 81, številka 2, 71–81. URN:NBN:SI:DOC-IAIT40B2 from <http://www.dlib.si> (9. 7. 2024).
- Sonfist, A. (2000): *Time Landscape*, https://web.archive.org/web/20080501063128/http://www.nycgovparks.org/sub_your_park/historical_signs/hs_historical_sign.php?id=6407 (30. 6. 2024).