

Problematika trajnosti v delih britanskega umetnika Richarda Longa

Trajnostna naravnost v (po)krajini in muzejskih oziroma galerijskih prostorih je osnovna tema tega prispevka, ki temelji na opusu del predstavnika pokrajinske umetnosti (land art), britanskega umetnika Richarda Longa (1945). V šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja so se umetniki (ne)zavedno usmerili v ustvarjanje z naravo, delo v njej, predvsem pa so s svojimi umetninami opozarjali na ekološke razsežnosti pretirane industrializacije, ob kateri je grozila okoljska katastrofa. Velikokrat v literaturi zasledimo zmedo ob razumevanju položaja pokrajinskih in okoljskih umetnikov¹ oziroma v nasprotju z okoljsko umetnostjo niso popolnoma jasne intence pokrajinske umetnosti do narave, ekologije in trajnosti (Demos, 2024, 40). Prav to se kaže tudi pri dojemanju Longovega opusa, saj se mu zaradi ustvarjanja izključno z naravnimi materiali velikokrat pripisuje pretirano razmišljanje o ekoloških in trajnostnih vprašanjih, kar sam celo izpodbija.

Trajnost je kompleksen termin, ki poskuša v enem trenutku in na istem mestu odgovorjati na vprašanja o ekologiji in ekonomiji, ki sta si – paradoksalno – skoraj vedno v nasprotju. Kritika se je poleg drugih področij osredotočila tudi na krajino, ki je ohranjena in situ ali je celo postala muzealiza brez zadostnih ekonomskih predpogojev za njeno vzdrževanje. Kakorkoli – ni vedno lahko predvideti, kakšne so možnosti za vzdrževanje, saj trajnost lahko pomeni tako ohranjanje tradicije kot promoviranje dinamičnih sprememb (Waenerberg, 2008, 238). Eno izmed bistvenih vprašanj je vključenost in mnenje umetnikov v (ne)zavednem ustvarjanju trajnostne (po)krajine, kakršen je tudi konceptualni likovni jezik Richarda Longa. Trajnostne (po)krajine potrebujejo trajnostne metode analiz, ne samo za gospodarstvo oziroma naravo, ampak tudi za kulturo zaradi njenega kolektivnega in nadaljnjega miselnega odnosa. Poleg tega ne smemo pozabiti na vprašanja o ideologijah, predvsem zato, ker te vrednote

¹ Okoljska umetnost se je zavzemala za lažjo uporabo in delo v tandemu z naravnimi materiali. Pravzaprav so npr. ameriškega pokrajinskega umetnika Roberta Smithsona in druge kritizirali zaradi okoljske škode, ki so jo povzročila njihova dela: tehnike, kot je izrezovanje kosov iz zemlje, vrtanje, kopanje in premikanje težkih materialov, kot je kamen, niso ustrezno pokazale skrbi za vpliv ljudi na naravo.

še vedno usmerjajo družbe in skupnosti. In končno, trajnost krajin odpira vprašanje položaja raziskovalca, v tem primeru kustosa v muzeju sodobne umetnosti. Kakšno je razmerje med kuriranjem, ki se zaveda trajnostne problematike, in krajinsko estetiko?

TRAJNOSTNOST IN TRAJNOSTNI RAZVOJ

Trajnostni razvoj² so v preteklosti sestavljali trije stebri: okoljski, družbeni in ekonomski. Pred kratkim pa se jim je priključil še steber kulture. Svetovna komisija za okolje in razvoj (WCED) trajnostni razvoj opredeljuje kot razvoj, ki zadovoljuje trenutne potrebe, ne da bi pri tem ogrožal zadovoljevanje potreb prihodnjih generacij. Trajnosten razvoj je tisti razvoj, ki je skladen z načeli trajnostnosti in si prizadeva za izkoreninjenje revščine, zmanjšanje neenakosti in spodbujanje trajnostnega upravljanja naravnih virov in ekosistemov ter za trajnostno, vključujočo in pravično gospodarsko rast.³ Leta 2015 je Generalna skupščina Združenih narodov sprejela Agendo za trajnostni razvoj do leta 2030. Ta agenda vključuje 17 ciljev trajnostnega razvoja, ki predstavljajo globalni okvir za ukrepanje do leta 2030. Agenda za trajnostni razvoj do leta 2030 je akcijski načrt mednarodne skupnosti za odpravo globalne revščine, zaščito planeta in zagotavljanje blaginje za vse. V kulturnem oziroma likovnem sektorju je treba nujno upoštevati cilje, kot so zagotavljanje zdravega življenja in spodbujanje blaginje za vse ljudi v vseh starostnih obdobjih, zagotavljanje kakovostnega izobraževanja, ki je vključujoče in pravično, ter spodbujanje vseživljenjskega učenja za vse, doseganje enakosti spolov in spoštovanje vseh žensk in deklic, zagotavljanje dostopa do zanesljive, trajnostne in sodobne energije po dostopnih cenah za vse, spodbujanje vključujoče in trajnostne gospodarske rasti, polne zaposlenosti ter dostojnega dela za vse, gradnja odpornih infrastruktur, spodbujanje vključujoče in trajnostne industrializacije ter spodbujanje inovacij, zmanjšanje neenakosti znotraj držav in med njimi, takojšnje ukrepanje za boj proti podnebnim spremembam in njihovim vplivom, spodbujanje mirnih in vključujočih družb za trajnostni razvoj, zagotavljanje dostopa do pravice za vse in gradnja učinkovitih, odgovornih in vključujočih institucij na vseh ravneh in krepitev sredstev za izvajanje in obnavljanje globalnega partnerstva za trajnostni razvoj. Agenda 2030 poudarja univerzalnost, kar pomeni, da se cilji nanašajo na vse države, bogate in revne, razvite in države v razvoju.

² Namesto izraza »trajnostnost« se mnogokrat sopomensko uporablja izraz »trajnost«, a slednji izraz ni ustrezen, saj skladno s SSKJ označuje le dejstvo, da nekaj je, obstaja, se pojavlja neomejeno dolgo časa, medtem ko nosi izraz »trajnostnost« pomen, ki je opisan zgoraj.

³ <https://www.gov.si/zbirke/projekti-in-programi/e-vodnik-za-ozelenitev-visokega-solstva/e-pojmovnik/zeleni-prehod-in-trajnostni-razvoj/> (vpogled dne 15. 3. 2025)

Poudarek je na partnerstvu, sodelovanju in skupnem delovanju med vladami, gospodarstvom, civilno družbo in drugimi akterji za doseganje teh ciljev.

Cilji trajnostnega razvoja temeljijo na načelih, ki zagotavljajo, da se razvojni projekti in politike oblikujejo in izvajajo na način, ki je ekološko primeren, ekonomsko vzdržen in socialno pravičen. Poznamo šest osrednjih načel trajnostnega razvoja, prav tako pomembnih za kulturni sektor: načelo celovitosti, ki priznava, da so vse komponente okolja (fizične, biološke in družbene) medsebojno povezane v kompleksnih sistemih; načelo medgeneracijske pravičnosti, za katerega je značilna skrb za prihodnje generacije; načelo sodelovanja in vključevanja, po katerem morajo biti vsi deležniki, vključno s skupnostmi, oblastmi, podjetji in civilno družbo, vključeni v proces odločanja glede razvojnih pobud, saj to zagotavlja, da so odločitve demokratične, pravične in upoštevajo različne perspektive in potrebe; načelo previdnosti, kjer obstajajo grožnje resne ali nepopravljive škode je zato nujna potreba po previdnosti in upoštevanju možnih dolgoročnih vplivov na okolje ali družbo; načelo pravičnosti in enakosti, s katerim se zagotavlja, da so koristi in bremena razvoja pravično razdeljene med različne skupine ljudi, ne glede na njihov spol, raso, ekonomski status ali starost, in navsezadnje še načelo lokalne ustreznosti in samozadostnosti, s katerim so razvojne strategije in rešitve prilagojene lokalnim potrebam, kulturam in okoljskim razmeram. Lokalne skupnosti morajo biti opremljene z viri in znanjem, da postanejo samozadostne in zmanjšajo svojo odvisnost od zunanje pomoči ali nevzdržnega ravnanja.

Za boljše razumevanje odnosa do narave, podnebnih sprememb in ekologije v sodobni umetnosti je nujna obravnava trajnosti skozi izbrane zgodovinske trenutke, prepletene z umetnostjo in ekologijo – vključno z načini okoljske obnove v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, razvojem kibernetičnih okoljskih sistemov v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja in sodobnimi formacijami politične ekologije. Januarja 2022 je CIMAM začel raziskovalni projekt *Podnebna, socialna in ekonomska vzdržnost: kako muzeji moderne in sodobne umetnosti delujejo za doseganje ciljev trajnostnega razvoja*. Namen projekta je bil oceniti zavezanost muzejev ciljem trajnostnega razvoja Agende Združenih narodov 2030. Študija je prav tako poskušala vključiti socialne in ekonomske vidike v *Orodja za okoljsko trajnost za muzejsko prakso*.⁴ Ta pomembna posodobitev je rezultat študije, ki jo je vodila delovna skupina CIMAM za trajnost in ekologijo v ravnanju muzejev. Ta komplet orodij je nastal zahvaljujoč prispevkom članov upravnega odbora CIMAM ter članov in strokovnjakov, ki so

⁴ <https://cimam.org/sustainability-and-ecology-museum-practice/climate-social-and-economic-sustainability-how-do-modern-and-contemporary-art-museums-act-to-achieve-the-sustainable-development-goals/> (vpogled dne 15. 3. 2025)

sodelovali v raziskavi, ki jo je CIMAM izvedel leta 2022. Študija je raziskovala, kako muzeji moderne in sodobne umetnosti dosegajo trajnostne cilje ob ohranjanju svojih temeljnih vrednot, zagotavljajo dragocen vpogled v trenutne izzive in priložnosti sektorja ter poudarjajo pomen muzejev, ki dajejo zgled, spoštujejo družbo, okolja in njihove vloge pri izobraževanju skupnosti kot katalizatorja pozitivnih sprememb. Priročnik vsebuje naslednje razdelke o vidikih okoljske, družbene in ekonomske trajnosti v ravnanju muzejev: primeri takojšnjih ukrepov, trajnostni akcijski načrti, izračuni in potrdila o ogljičnem odtisu, svetovalci za trajnost, navdihujoči projekti, platforme in viri idr.

Kakšen odnos do ekologije in trajnostnega razvoja ima muzeologija in s tem sodobni umetniški pristopi, v zadnji četrtini 21. stoletja kažejo množične umetnostne razstave in projekti, kot so razstava *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* (2006) v chikaškem Smart Museum of Art, ki raziskuje z oblikovanjem povezane pristope k okoljski trajnosti; 8. bienale v Sharjahu (2007) z naslovom *Still Life: Art, Ecology, and the Politics of Change*, ki obravnava družbene, politične in kulturne odnose z naravo, vključno s simpozijem, ki je preučeval ekološko ravnanje in vsakdanje življenje; *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet, 1969–2009* (2009), raziskava ekološko angažirane umetnosti od poznih šestdesetih let 20. stoletja v Umetniški galeriji Barbican v Londonu; *The Oil Show*, pregled ekonomskih, političnih in družbenih zapletov naše kulture s fosilnimi gorivi v Hartware MedienKunst Verein v Dortmundu; in *Rights of Nature: Art and Ecology in the Americas*, ki obravnava kulturne izraze postantropocentrične zakonitosti, ki jo je leta 2015 T. J. Demos skupaj z Alexom Farquharsonom in Ireno Aristizbal sokuriral na Nottingham Contemporary (Demos, 2024, 33).

KROGI RICHARDA LONGA

Richard Long je rojen v Bristolu v Angliji tik po koncu druge svetovne vojne, 2. junija 1945, v kraju, kjer je začel svojo umetniško pot pokrajinske umetnosti in v katerem še danes kljub svetovni slavi živi. Vsekakor njegov opus lahko povežemo z britanskimi in amerškimi umetniškimi smermi poznih šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja, in sicer pri njem, kakor pri Davidu Nashu, Robertu Smithsonu idr., zasledimo intence minimalizma, konceptalizma, vsekakor pa ga uvrščamo v širši krog pokrajinskih umetnikov. Umetnik pogosto navaja prepletenost dveh posebnih izkušenj iz otroštva kot odločilnega, formativnega vpliva na njegovo zgodnjo kariero v umetnosti, še posebej na področju pokrajinske umetnosti: večino svojega časa je preživel na podeželju (Devon, West Country), kjer se je ukvarjal s športno rekreacijo – hojo, pomembna pa je

bila tudi esteska izkušnja, ki je sledila obisku galerije Tate v Londonu leta 1964, ko si je ogledal razstavo Gulbenkianove zbirke *Slikarstvo in kiparstvo 1954–1964*, ki je vključevala precejšnje število skulptur, ležečih na tleh, brez tradicionalnih in s tradicijo obremenjenih dodatkov oziroma podstavka. To je njegovo pozornost odlično preusmerilo k tlorisu kot takim – proti površini zemlje, po kateri hodimo (Roelstraete, 2010, 6).

Že v času študija na St. Martins School of Art (1966–1968) se je usmeril v konceptualno raziskovanje hoje kot pojma, kot sledi, ki jo pušča na zemlji, kot miselni proces idr. Že leta 1967 je ustvaril svoje najbolj znano in prelomno delo *Črta, narejena s hojo* (*A Line Made By Walking*), s katerim si je začrtal vseživljenjsko ustvarjalno pot. Delo je v bistvu znano kot preprosto črno-bela fotografija sploščene črte poteptane trave. Long je iz Londona potoval na podeželje, kjer je našel prazno polje in začel hoditi gor in dol, da je poteptal travo v ravni črti. Preden se je trava vrnila v prvotno lego, je Long naredil nekaj fotografskih posnetkov. To je postalo eno izmed revolucionarnih del 20. stoletja prav zaradi radikalne preprostosti: enostavna črta, enostavna akcija hoje (Godfrey, 2020, 50). Umetnost hoje, ki jo je dolgo izpopolnjeval z namenom, da bi postal ultimativni umetnik kot sprehajalec (potepuh, nomad, popotnik), je temeljila na konceptualnih in procesnih linijah: ideja hoje je bila kritična. Dolgo je hodil v namišljenih krogih ali ravnih črtah (včasih je vijugal ali pa je hodil počasi, navadno pa precej hitro). Sledil je vnaprej načrtovanim potem na zemljevidih. Sam sprehod je bil kip, umetniško delo. Delo je lahko tako dolgo kot hoja. Poudarek je bil na samem procesu hoje, izkušnji hoje. Delo je tudi prelomno kot zgodnji primer kritičnega gibanja v umetnosti, v smeri dokončne demontaže enega zadnjih preostalih mitov postduchampovske avantgarde: ali je delo sploh treba proizvesti – objekt bi moral nastati na repu lineranega procesa (Roelstraete, 2010, 6). Eno izmed najbolj izraženih vprašanj pri tem delu je, ali je umetnost sama hoja, je v črti, ki je nastala s hojo, ali je to fotografija črte, ki je nastala s hojo? Ali je delo trajalo samo dvajset minut, kolikor je trajalo dejanje, da se pojavi ozek trak sploščene trave, ali delo še naprej obstaja v svojem nenehnem načinu gibanja – hoji (Roelstraete, 2010, 6). Naš odziv na preproste oblike in Longove oznake lahko ponovno prebudi tisti igriv in domiselni občutek za prostor, ki ga v vsakdanjem življenju pogosto izgublamo (Godfrey, 2020, 50).

V veliki meri je delo zasnovano na takrat prevladujočem idiomu severnoameriškega minimalizma. *Črta, narejena s hojo* hkrati sodi v zgodovino zgodnje konceptualne umetnosti, pokrajinske umetnosti, zemeljske umetnosti (sicer oznaka, pri kateri bi se Long počutil neudobno), performansa ali telesne umetnosti. Do leta 1968 je Long naredil manjše strukture kamnov in vej v pokrajini, nekaj celo v galerijah. Zares je vsako

delo, četudi je bila to fotografija, zaznamek na zemljevidu ali pa kamen v galeriji, označil za skulpturo:

»Ko sem leta 1968 v Angliji naredil svojo prvo desetmiljsko ravno črto, je bil fizični užitek pravzaprav samo hoja ... vendar je bilo prijetno tudi zaradi dejstva, da sem vedel, da delam zelo izvirno, edinstveno in dinamično umetniško delo, ki je imelo nov obseg, to je bila skulptura, ki je bila nevidna in je bila na številne druge načine zanimiva kot umetnost« (Giezen, 1986, 16).

Leta 1968 je še kot študent prvič razstavljal v galeriji Konrad Fischer v Düsseldorfu, ki je ostala njegova zastopnica vse njegovo življenje.

V svoji umetniški karieri ves čas uporablja minimalne oblike: krog, črta, elipsa, lok idr. Materiale – blato, kamen, trava, lubje, šota, s katerimi ustvarja, črpa iz beraške umetnosti (Arte Povera). Velikokrat se vrača obiskanim krajem, Dartmoor je najbolj očiten primer. Gre za veliko področje v severozahodni Angliji, ki ga je s starši obiskoval že v otroštvu, saj so tam živeli stari starši, pozneje pa se je vračal z umetniškimi intencami, akcijami prisotnosti, zapisi na zemljevid ali s premikanjem kamnov z namenom, da bi ustvaril nove oblike in situ. Kakor ponavlja potovanja v iste kraje, tako se tudi referira na umetnine, ki jih je že naredil, tako da jih ponovno reinterpreterira v novi vizualni predstavi – npr. v delu *Čas v Dartmoorju* iz leta 1995, pri katerem gre v resnici za tekst o tem, kako je šel mimo kupa kamnov, ki jih je postavil pred šestnajstimi leti (Malpas, 2018, 222). Long je potoval po vseh celinah, a najbliže mu je bila Irska. Zanimiv je izbor krajev v Koreji, Malaviju, Zambiji, Keniji, Tanzaniji, Ekvadorju in Boliviji, ki niso tipična mesta za druge pokrajinske umetnike, a je treba poudariti, da Long zaradi svojega načina ustvarjanja v sami naravi ne potrebuje ogromnih sredstev, veliko materiala, nepotrebne prevoza in človeške pomoči, saj ideja temelji na hoji in sočasnem ustvarjanju ideje z naravnim materialom posameznega kraja.

Za ustvarjanje umetnine in situ uporabi svoje roke in noge, ne potrebuje orodja. Ideja minimalnega vdora v naravo je vzdržna, dokler se umetnik ne odloči izdelati umetnine za galerijski prostor. Long se obnaša na eni strani kot številni okoljsko zavedni sprehajalci in pohodniki, zakrije sledi, ne pušča smeti, ne škoduje naravi, a po drugi uporablja dele zemlje, ki jih kupuje in prodaja – risbe z blatom, kamnite vrste in krogi, dela na papirju in lesu (Malpas, 2018, 224). Razlogov za ustvarjanje dela je veliko, pravi Richard Long, od časa, meritev in prevoženih kilometrov do ideje ali črte:

»Sprehod in kraj lahko izberete iz katerega koli razloga. Brez razloga (ali po "slutnji"), ali slediti ideji, ali na kraju, ki ga poznam, ali na kraju, ki ga

ne poznam, izpolniti čas, ali opraviti kilometrino, iti iz kraja v kraj ali hoditi na enem mestu, prečkati državo (jo "izmeriti" s koraki), od morja do morja ali meje do meje, slediti reki, slediti ravni črti« (citat povzet po: Malpas, 2018, 259).

Long se je vedno predstavljal kot kipar in je danes morda bolj znan po svojih krogih iz naplavljenega lesa in monumentalnih talnih črtah šote, skrilavca kot po svojem minljivem, konceptualnem delu iz poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Leto nastanka Longovega radikalnega in prelomnega dela, 1967, sovpada z epohalnim dogodkom v razvoju globalne ekološke zavesti, ko se je zgodnje obdobje pokrajinske umetnosti (čeprav nikoli neposredno) odzvalo na brodolom, ki ga je 18. marca 1967 doživel orjaški tanker Torrey Canyon tik ob obali Cornwalla v zahodni Angliji – ne tako daleč od priljubljenega stičišča umetniških intervencij Richarda Longa, idilične pokrajine Somerset. Torrey Canyon je s tovorom 120.000 ton razlite surove nafte, ki jo je sčasoma naplavilo na 170 milj obale Cornwalla in francoske obale, predstavljal prvo tovrstno razlitje v sodobni zgodovini. Ker je bil to prvi takšen primer, so številni improvizirani nujni ukrepi, s katerimi so poskušali zajeti katastrofo, v resnici poslabšali razmere: številni kemični disperzanti, ki so bili naknadno razpršeni na oljne madeže, so bili bolj smtronosni za prizadete divje živali kot sama nafta. Dve leti pozneje so bile Združene države Amerike priča podobno grozljivi naravni katastrofi, razlitju nafte v Santa Barbari ob obali južne Kalifornije, kar je še bolj vplivalo na nastajajoče okoljsko gibanje. Leta 1971 je nastal grozljiv fotoesej Williama Eugena Smitha *Minamata*, ki je pritegnil svetovno pozornost s t. i. boleznijo Minamata – primer zastrupitve z metiliranim živim srebrom, ki se je zgodil v japonskem mestu Minamata zaradi industrijskega izpusta živega srebra v reke in obalne vode prefekture Kumamoto, kar je povzročilo hude deformacije in prezgodnje smrti več kot šeststo ljudi. V istem desetletju sta zaokrožili še dve prelomni publikaciji, ki sta uspešno prebudili javno zavest o ekoloških vprašanjih, in sicer *Nema pomlad* Rachel Carson iz leta 1962 in *Meja rasti* Clube of Rome iz leta 1972. Knjiga Rachel Carson je dokumentirala vpliv pesticidov na naravni svet. Napovedala je vpliv na uporabo in kopičenje škodljivih kemikalij pri živalih in žuželkah ter podala predloge za alternative pesticidom in strategije za zmanjševanje škodljivcev. Knjiga je močno vplivala na javno zavest o vplivu človeka na naravni svet in privedla do oblikovanja več skupin za okoljsko pravičnost in kampanj. Leta 1970 je vlada Richarda Nixona ustanovila Agencijo za varstvo okolja kot sredstvo za reševanje številnih pomislekov, ki jih sproža omenjeno besedilo. Čeprav je šele organizacija prvega dneva Zemlje, 22. aprila 1970, postavila okoljevarstvo z obrobja v glavni tok postindustrijske

zahodne družbe, je leto 1967 nakazalo vzpon okoljske ozaveščenosti kot ene od odličnih družbenopolitičnih sil v prihodnjih letih.

Na eni strani se uporaba naravnih materialov Richarda Longa zagotovo neposredno ujema z načeli trajnosti s spodbujanjem okolju prijaznega pristopa k umetnosti. Z uporabo kamnov, blata in drugih organskih elementov iz pokrajine zmanjšuje vplive na okolje in poudarja harmonijo z naravo. Ta metoda ne prikazuje le lepote naravnih oblik, ampak tudi spodbuja gledalce, da razmislijo o svojem odnosu do okolja in razmišljajo o tem, kako lahko umetnost trajnostno obstaja v tem. Longove postavitve poudarjajo specifičnost lokacije, kar pomeni, da so ustvarjene za prav določene lokacije in se odzivajo na okolje. To se tesno ujema z okoljskimi umetniškimi gibanji, ki se zavzemajo za ekološko ozaveščenost in trajnost, saj Longova umetnost gledalce spodbuja k razmisleku o njihovi povezanosti z naravo, hkrati pa jih izziva k razmisleku o širših ekonomskih vprašanjih. Umetnik je močno vplival na sodobno ekološko umetniško izražanje s prikazom pomena neposredne interakcije z naravo v umetniškem izražanju. Njegove metode spodbujajo sodobne umetnike, da v svoje delo vključujejo elemente trajnosti, specifičnosti lokacije in osredotočenost na minljivo naravo materialov. Tako mnoge umetnike danes navdihuje Longova filozofija hoje kot umetniškega dejanja, ki jo uporabljajo za raziskovanje tem, povezanih z ohranjanjem okolja in našim odnosom z naravnim svetom. Po drugi strani ga okoljevarstveni diskurz celo malo prizadene:

»Rad imam sprehode, rad kampiram, obožujem velike odprte prostore, všeč mi je Dartmoor, všeč mi je Bolivija, všeč so mi puščave, zato je bilo treba izkoristiti in se ukvarjati z vsemi tistimi fantastičnimi možnostmi, ki jih ponuja planet. To je tisto, kar je bilo moje delo. Ne nujno predstavljati ideje o ohranjanju, zeleni politiki ali okoljevarstvu. [...] zdaj je drugačen svet. Bolj se tega zavedam. [Vendar] je bilo delo že od začetka politično korektno, tako da mi sploh ni bilo treba spremeniti svoje prakse. Edina stvar, ki jo vse pogosteje počnem, je, da če na nekem mestu naredim veliko skulpturo, jo fotografiram in nato kamne pospravim nazaj.« (Malpas, 2018, 260)

Vselej je v naravi poskušal pustiti minljiv odtis. Dela, ki se nahajajo na prostem ali so zasnovana za interakcijo z naravnimi elementi, so podvržena obrabi ob vremenskih razmerah in okolju. Pri takšnih delih se konservatorji srečujejo z izzivom odločitve, ali posredovati ali dovoliti naravnim procesom, da spremenijo umetniško delo. V nekaterih primerih postane dokumentacija primarna metoda ohranjanja, ki zajame transformacijo dela

skozi čas, namesto da bi ohranila možnost prvotnega stanja (ali lahko sploh pridemo do prvotnega stanja pri pokrajinski umetnosti?). Vprašljivi so vidiki ekološke naravnosti in trajnosti pri postavitvi Longovih del v galerijah in muzejih oziroma pri delih, ki jih je Long namenoma naredil za galerijski prostor in so dobila status muzealije.

V raziskavi se bomo osredotočili na dve njegovi deli iz zasebne zbirke Muzeja Lah na Bledu, in sicer: *Krog iz Somerset* iz leta 1990 (šota, premer 310 cm) in *Krog Mont Blanca* iz leta 2008 (skrilavec iz Delabola v Cornwallu, premer 750 cm). Bolj ko si ogledujemo Longove kroge, več razlik najdemo med njimi. Povezujoče načelo je krog, postavljen ravno na tla galerije ali na prostem. Poleg tega obstaja veliko različic. Krog iz skrilavca, najbolj značilen za Longa, ni le cel krog iz skrilavca, enakomerno razporejenega po območju kroga. Velikost in oblika vsake plošče skrilavca se razlikujeta. Čeprav daje prednost dolgim podolgovatim kosom skrilavca, se kosi razlikujejo po velikosti in obliki. Nekateri so trikotnega prereza in kratki, drugi so dolgi in pravokotnega preseka (kamni v galerijskih skulpturah navadno prihajajo iz kamnolomov). Nekateri krogi so sestavljeni iz kosov skrilavca, združenih tesno skupaj, kakor je v primeru *Mont Blanca*, drugi so odprti z veliko prostora med posameznimi elementi. Nekatere oblike kamnitih krogov vključujejo koncentrične kroge, ki se velikokrat pojavijo na risbah stenskih krogov, ustvarjenih z blatom reke Avon.

K trajnosti posamezne umetnine močno prispeva tudi izbira kvalitetnega materiala. Skrilavec je drobnozrnata, glinena metamorfna kamnina, ki se zaradi možnosti cepljenja v tanke plošče z veliko natezno trdnostjo in trajnostjo zelo pogosto uporablja za strešne kritine. Na Mohsovi trdotni lestvici dosega vrednosti med 2,5 in 4 in velja za mehko do poltrdo kamnino z izjemnimi lastnostmi, saj je odporen na ogenj, pritiske, udarce, upogibanje in vodo. Kamnolom skrilavca Delabolev Cornwallu neprekinjeno obratuje že od 15. stoletja, njihov skrilavec je posebej znan po enakomerni barvi, trpežnosti in nepropustnosti za dež. *Krog Mont Blanca* iz zbirke Muzeja Lah sestavljajo kosi skrilavca iz Delabola različnih oblik, postavljenih tesno skupaj. Zunanji del kroga s premerom 750 cm tvorijo debelejši kvadrasti kosi, na sredini pa so tanjše plošče nepravilnih oblik štrleče postavljene v enakokraki križ. Pozicija posameznih kosov znotraj umetnine ni točno določena, zaradi česar je prezentacija umetnine na novi lokaciji vselej unikatna. V nasprotju s kamnitimi krogi Longovega sodobnika in pokrajinskega ameriškega umetnika Roberta Smithsona (npr. *Spiral Jetty*, 1970) so njegovi kamniti koncentrični krogi zgrajeni iz majhnih kamnov, ki jih je mogoče dokaj preprosto prenašati. Gre za kamne, najdene v pokrajini, ki niso namensko odvzeti zemlji (čeprav za postavitve v galerijah uporablja kamne iz kamnolomov, se Long še vedno odloča za manjše kamne). V nasprotju z večjimi, bolj monumentalnimi zemeljskimi

deli, kot so tista ameriških pokrajinskih umetnikov, so Longovi krogi izrazito prilagojeni velikosti človeške dlani in dotiku. Večina Longovih krogov ima premer od 4 do 8 metrov.

Posebno kategorijo znotraj Longove umetnosti predstavljajo tista dela, katera se umetnik odloči postavljati v zaprtih prostorih in ne več na prostem. Četudi govorimo o isti materiji, dobijo umetnine v novem, umetnem okolju drugačen pomen. Zaradi tega premika so umetnine bolj zavarovane pred vplivi zunanjega okolja, ukrepi konservatorjev-restavratorjev pa skrbno upočasnjujejo njihovo propadanje. Ozirajoč se na čas obstoja fizičnega aspekta umetnine so ta dela tudi trajnejša, a si upam trditi, da gre v oziru do okolja za manj trajnostno umetniško izražanje. Same možnosti ohranjanja nekaterih umetnin iz organskih materialov za potrebe razstavljanja so namreč omejene. Prav tako so za transport umetnin, preventivno in aktivno konservacijo potrebna razna sredstva, občasno tudi ponovni posegi v naravo. V to kategorijo med drugim spada umetnina *Krog iz Somerset*. Četudi je vsako delo unikatno, se po izvoru materiala šota iz Somerset po videzu in konceptu močno približa preostalim šamotnim krogom, ki jih je Long ustvaril in razstavljal po svetu. *Krog iz Somerset* s premerom 310 cm, sestavljen iz 210 kosov šote, je precej soroden mlajšemu *Jesenskemu krogu (Autumn Turf Circle)* s premerom 300 cm iz leta 1998. Slednjega so leta 2003 želeli razstaviti v Deželnem prazgodovinskem muzeju v Halleju, a so pri tem naleteli na nenavadno težavo. Približno 160 kosov šote se je namreč v petih letih zaradi izsušenosti tako skrčilo, da iz njih ni bilo mogoče sestaviti polnega kroga v velikosti, definirani z umetniškim certifikatom avtentičnosti, prav tako je bil material preveč krhek in drobljiv za varno razstavljanje. Poznavanje umetnikove ideje in pomena umetniškega dela je predvsem pri sodobni umetnosti ključno za kakovostno konservatorsko-restavratorsko obravnavo in prezentacijo dela, zaradi česar so se glede omenjene problematike ob neki drugi priložnosti obrnili neposredno na umetnika, čigar prvi predlog je bil: »V Somersetu v Angliji naj se nareže nove kose šote« (Bohlmann, 2017).

Sicer preprosta rešitev odpira problematiko vidika trajnosti – do katere točke oziroma kolikokrat je zavoljo ohranjanja neke umetnine še dopustno posegati v naravo?

Šota je namreč po definiciji sestavljena iz organskih sedimentov in vode, nastaja pa z delno razgradnjo šotnih in preostalih mahov ter drugih močvirskih rastlin v barjih oziroma natančneje šotiščih. Ta postopek nalaganja organskega materiala je počasen in lahko traja tudi več tisočletij, saj se šota kopiči s hitrostjo približno milimetra na leto. Zaradi visoke vnetljivosti se je uporabljala tudi kot gorivo, a ker njena stopnja pridobivanja v industrializiranih državah močno presega počasno stopnjo njene ponovne rasti, je to neobnovljiv vir energije. Danes vemo, da ima izkopavanje šote

pomembne okoljske posledice, saj prispeva k izgubi dragocenih habitatov, slabo vpliva na ekosisteme in slabša kakovost vode. Prav tako so poškodovana šotišča glavni vir emisij toplogrednih plinov, saj letno sproščajo skoraj 5 % svetovnih antropogenih emisij ogljikovega dioksida.

Četudi se rezanje novih kosov šote morda zdi najpreprostejša rešitev za ohranjanje Longove umetnine, to ni nujno edina in prava pot. S tem načinom konserviranja bi se življenjska doba umetnine sicer podaljšala do takrat, ko bi bile izčrpane oziroma zaščitene vse zaloge šote v Somersetu. Po dogovoru z umetnikom je bila dovoljena tudi druga možnost prezentacije umetnine, in sicer v njenem trenutnem, razpadajočem stanju z večjim številom manjših fragmentov. Nemške konservatorke–restavраторke Carolin Bohlmann, Ina Hausmann in Eva Riess so po raziskavah in v sodelovanju z drugimi strokovnjaki poiskale novo rešitev za varno razstavljanje teh fragmentov. Izvorno šoto so uspele ohraniti najprej z vlaženjem, s čimer se je poroznemu materialu zagotovila fleksibilnost, nato pa so jo utrjevale s številnimi nanosi kombinacije lepil iz rdečih alg (*Funori*) in jesetrovega kleja (*Isinglass*). Razpoke v šoti so prelepile z uporabo celuloznega lepila (*Tylose*) in japonskega papirja (Bohlmann, 2017).

Zaradi sprememb v materialu je prišlo do neskladij s certifikatom dela, zaradi česar sta se skrbno urejena dokumentacija in poznavanje koncepta umetnine pokazala kot nepogrešljivi sredstvi za ohranjanje umetnine. Problematika (ne)trajnosti vedno zahteva iskanje individualnih rešitev za posamezno umetnino, vendar je poznavanje tako dobrih kot slabih sorodnih primerov lahko odlična iztočnica tudi za druge zbiratelje in strokovnjake, ki imajo neposreden stik s propadajočimi umetninami.

TRAJNOSTNI VZVODI PRI RAZSTAVLJANJU IN VAROVANJU LONGOVIH DEL

Ko delo postane muzealija, ga je nujno varovati po vseh muzejskih standardih, prav tako so ti vpeti v omenjene strategije o trajnostnem razvoju ZN 2030. Glede na razstavljanje in varovanje izbranih Longovih umetnin so pomembne nekatere smernice, na katere mora biti stroka v muzeju zelo pozorna, in sicer na okoljski vidik trajnosti (priporočljivo je podaljšanje trajanja razstav na več kot 3 mesece in pol; razstavljanje del iz lastne zbirke; izbira najprimernejšega cestnega prevoza; izdelava razstavnega pohištva v tem primeru ni potrebna; trajnostno shranjevanje v depozu z recikliranimi, ponovno uporabnimi materiali; izdelava virtualnega gradiva za družine, učence, invalide in vse, do katerih lahko dostopamo po spletu; ozaveščanje o vlogi turizma, saj je turizem tudi velik okoljski strošek muzejev, ki ga je treba obravnavati; podpora umetniškim in raziskovalnim projektom, ki obravnavajo okoljska vprašanja in izkoriščajo potencial

muzejskih zbirk za izvajanje raziskav, ki pomagajo razumeti, varovati in obnavljati naravo ter sprejemati premišljene odločitve), družbeni vidik trajnosti (izobraževalni in raziskovalni programi, povezani s slovenskim učnim načrtom; sodelovanje z umetnikom; ozaveščanje lokalne skupnosti) in ekonomski vidik trajnosti (poštene plače kulturnikom; sistemi sklepanja pogodb, ki lahko spodbudijo lokalne dobavitelje; sodelovanje z umetniki, ki obravnavajo politike in strategije v smeri zelenega gospodarstva).

Čeprav je glede na Longovo usmeritev v pokrajinsko umetnost razumljivo ukvarjanje z naravo, ima ta zgolj estetsko intenco; okoljevarstvena je prisotna v tolikšni meri, kolikor je razvit umetnikov odnos do narave. Pokrajinska umetnost ni nujno pogojena z reševanjem okoljske problematike, čeprav nas splošno dojemanje zanimanja za prostor lahko k temu nagovarja. Četudi so za stvaritev novega umetniškega dela uporabljeni naravni materiali, ti zahtevajo nekatere odklone od trajnostne politike. Vseh načel se je pri varovanju Longovih del težko držati, vsekakor je treba biti pri varovanju pozoren tako na trajnostne vidike kakor na ohranjanje umetnikovega koncepta in izvirnosti.

VIRI IN LITERATURA

- Bohlmann, C. (2017): Notes on materiality: shrunk and shrivelled, *Object Notes*, <http://objectnotes.org/item/notes-on-materiality-geschrumpft-und-geschwunden/> (10. 9. 2025).
- Demos, T. J. (2024): *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*. London: Sternberg Press.
- Elliot, R. (2005): Ponarejanje narave. *Analiza: časopis za kritično misel*, 9, 4, 67–78.
- Giezen, M. (1986): *Richard Long in Conversation: Part Two*. London: MW Press.
- Godfrey, T. (2020): *The Story of Contemporary Art*. Cambridge: The MIT Press.
- Katz, E. (2005): Velika laž: človeška obnova narave. *Analiza: časopis za kritično misel*, 9, 4, 79–90.
- Malpas, W. (2018): *The Art of Richard Long*. Maidstone: Crescent Monn Publishing.
- Roelstraete, D. (2010): *Richard Long. A Line Made by Walking*. Cambridge: The MIT Press.
- Waenerberg, A. (2008): From Landscape Talk to Sustainable Landscape. V: Ziady DeLue, R. & J. Elkins (ur.): *Landscape Theory*. New York in London: Routledge, 229–238.