

## Dijalog prirode i kulture kroz likovnu umjetnost

Vera Turković

*Akademija likovnih umjetnosti, Zagreb*

### Sažetak

Problemi okoliša danas nisu više samo specijalnost znanstvenih eksperata, njima se jednako bavi i sve veći broj umjetnika, tako da možemo govoriti o različitim pravcima ekološke umjetnosti, kao umjetnosti koja ne samo da protestira protiv devastacije prirode i poziva na humanost, nego predlaže konkretna rješenja estetske rekonstrukcije prirode i projektira hipotetičko društvo u kojem bi bio prevladan nesklad između prirode i kulture.

Ekološki pristup umjetnosti vidi se u tome što umjetnik više ne želi biti pasivni promatrač prirode, već se približava prirodi i ulazi u nju, stvara u njoj, za razliku od umjetnosti koja kroz prozor gleda na tu istu prirodu.

Tekst analizira bitne značajke ekoloških pravaca u suvremenoj likovnoj umjetnosti (*Environmental Art, Ecological Art, Nature Art, Earth Art, Land Art, Outside Art* itd.) i čvrsto stoji iza tvrdnje da umjetnost može prvenstveno promijeniti odnos čovjeka prema prirodi, stvaranjem novih vrijednosti, a zatim i obnovi okoliša.

**Ključne riječi:** ekološka umjetnost, *environmental art, nature art, earth art, land art, outside art*

»Umjetnost ne može promijeniti svijet ali može promijeniti ljude koji mogu mijenjati svijet.«

*Maxine Green*

### 1. UVOD: POSREDNIČKA ULOGA UMJETNOSTI

U urbanom kontekstu u kojem živi većina od nas, pitanje je kako se uopće možemo vratiti prirodi da bismo mogli pristupiti obnovi okoliša, obnovi zajednice i nas samih.\* Još je teže pitanje što nas može navesti na postupak povrata s obzirom da živimo zatvoreni u svojem ekonomskom, socijalnom i političkom svijetu. Rijetki su oni koji u tom smislu vide doprinos ekološki angažirane umjetnosti, tj. koliko ozbiljno može umjetnost biti uključena u dijalog o suvremenim problemima uglavnom izraslim na nesporazumu kulture i prirode.

Obično ljudi u umjetnosti vide neku vrstu neodgovorne igre, nespojive s ozbiljnim problemima suvremenog društva i to zato što od umjetnosti još uvijek očekuju da pribavi ugodu i oku i duši, da bude ukras svakodnevnici i da zadrži funkciju opuštanja.

Takvo je shvaćanje osobito rasprostranjeno u vezi s likovnom umjetnošću, kada se umjetnička djela shvaćaju kao predmeti koji pružaju zadovoljstvo kod gledanja, a ne

\* Članak je napisan u sklopu rada na projektu Modernizacija i identitet hrvatskog društva (130400).

kao spoznajni predmeti, tj. »gledanje« se ne povezuje sa znanjem. To da se umjetnosti odriče kognitivna spoznaja nije nepoznato, to je dio povijesnog naslijeđa zapadne kulture, koja umjetnosti od Platona nadalje namjenjuje ulogu slike pojavnosti u prirodi.

Međutim, promatramo li likovnu umjetnost u svijetu danas s aspekta onoga što nam priopćuje i kroz njezinu ulogu u komunikaciji, onda vidimo da se ona nerijetko očituje kao tvoriteljica univerzalnog oblika likovnog govora o univerzalnim temama, nudeći nam pri tome nove točke gledanja na stvarnost iz kojih se može pokrenuti borba protiv negativnih pojava u svijetu. Može se reći da je umjetnosti danas inherentna potraga za novom univerzalnošću, težnja za otkrivanjem smisla svijeta u kojem živimo. Prema konkretnom realitetu, kao okružju u kojem nastaje, suvremena se umjetnost najčešće odnosi tako da ga simboličkim jezikom nama otkriva tako da u njemu prepoznamo probleme čovječanstva uopće, probleme koji se tiču sviju nas. Istodobno izražava neku vrstu etičke dimenzije koja se više odnosi na budućnost nego li na prošlost i sadašnjost, ona je više proskriptivna nego retrospektivna. Na taj način često upozorava na globalne probleme kao i na konflikt svojstven ljudskoj egzistenciji, na temeljnu suprotnost između dobra i zla, istine i zablude, ljepote i ružnoće, konflikt koji potiče kretanje našeg života.

U tom je smislu umjetnost uvijek bila vezana za sudbinu svijeta i prirode osim u iznimnim prilikama kada se pod posebnim povijesno društvenim okolnostima svjesno zatvara u svoj svijet (*l'art pour l'art*) i odvaja od svakog praktičnog iskustva svijeta (Hauser, 1986).

Govorimo li o likovnom umjetniku, ta je veza s prirodom posebno duboka, za njega je prirodni prostor *conditio sine qua non* jer u njemu pronalazi materijal za umjetničku ekspresiju, što više sama narav materije koju pronalazi u prirodi najčešće je prvi razlog koji ga nuka na stvaranje.

Priroda je oduvijek bila izvor inspiracije za likovnog umjetnika i ne samo u zapadnoj kulturi, osjećaj za prirodu postojao je i u drugim kulturama. Istočne su kulture posebno osjetljive na prirodni krajolik što se vidi iz brojnih primjera slika na svilenoj podlozi, drevnih manuskripata, minijaturizaciji prirode u obliku Bonsai tehnike, dizajna okoliša i tehnika permanentne kontemplacije u prirodi. U europskoj likovnoj umjetnosti, od antike do danas možemo pratiti razvoj različitih viđenja prirode, od religiozno–mitološke ideje o prirodi, preko pejzažnog slikarstva do suvremenih pravaca u 20. stoljeću koji redefiniiraju prirodu, ali i naše dosadašnje poimanje odnosa umjetnosti i prirode. Naime, iako se priroda oduvijek smatrala prikladnim »predmetom« umjetničkog stvaralaštva, umjetnost je shvaćena kao nešto sasvim različito od prirode, a umjetničko lijepo se stoga razlikuje od prirodnog lijepog, unatoč činjenici da umjetnost u prirodi nalazi predmet za umjetničku tvorbu. Ovo odvajanje proizlazi iz same suštine naše civilizacijske dvojbe o identifikaciji s prirodom. Priroda, međutim, nije samo pojam ili općenitost, ona je posvuda, Ona je konstantna prisutnost bilo da je vidljiva kroz klimu, vegetaciju, topografiju ili specifične žive oblike. Dokaze o našoj vezi s prirodom nalazimo posvuda, ne u načinu na koji su stvari uređene, već u stvarima samim bilo da ih je stvorio čovjek ili priroda, iako mi uglavnom ne prepoznajemo prirodu kao prisutnost u suvremenom životu. Naša je vizija prirode tehnicistička. Mi kodificiramo i procesuiramo naše odgovore u slike, pri tome negirajući stvarni svijet oko nas. Radi se o tome da postoje granice između kulture i prirode, premda ne dovoljno jasne, koje treba ukloniti da bi bio moguć povratak prirodi.

Vraćanje prirode u umjetnost, kao stapanje prirode i umjetnosti proces je koji se javlja ranih sedamdesetih godina prošlog stoljeća i nastavlja se kroz epohu postmoderne sve većim intezitetom. Upravo te granice umjetnost pokušava pomaknuti.

S obzirom na spomenutu redefiniciju, moguće je razlikovati dva načina na koji umjetnik pristupa prirodi:

1. umjetnik prirodu promatra i analizira izvana
2. umjetnik je dio prirode.

U prvom slučaju umjetnik je inspiriran prirodom tako da je prikazuje umjetničkim djelom, on prirodu pretače u djelo, u drugom on izlazi iz studija, odlazi u prirodu i stvara u njoj. Prvi percipira umjetnost i nakon toga je interpretira, drugi ulazi u dijalog s prirodom da bi je svojim djelom dopunio.

Za prvu je orijentaciju karakterističan primjer pejzažno slikarstvo, a za drugi niz ekoloških pravaca u suvremenoj umjetnosti. Naime, slikarstvo se pojavljuje kao »prvi medij estetskog, naročito pod utjecajem romantične prirodne krajolične estetike« (Cifrić, 2002:208).

## 2. HEDONIZAM PEJZAŽNOG SLIKARSTVA

Povijest pejzažnog slikarstva nije lako pratiti zbog njegovog diskontinuiteta i zbog brojnih razlika u tumačenju njegovih početaka. H. Read (1972) spominje kao znak za siguran početak pejzaža kao zasebne slikarske discipline **Dürerovu** referencu o **Patiniru (Patenieru)** 1521. čije su čarobne minijature potpuno bile ispunjene prikazom krajolika. Otprilike u isto vrijeme u Veneciji **Giorgione** i **Titian** slikaju idealizirane pejzaže na način sličan onome na koji će kasnije **Rubens** u 17. st. i **Antoine Watteau** u 18. st. pribavljati oku zadovoljstvo. Pejzažno slikarstvo koje je u velikoj mjeri postiglo svoju autonomiju može svoj nastanak zahvaliti stanovnicima grada koji je nastojao pobjeći iz uskih gradskih zidina u slobodnu prirodu, gdje počinje »san o zemlji«. Imućni poslovni ljudi renesansne Firenze i Venecije bježe na selo, u prirodu, na isti način na koji čovjek danas nastoji pobjeći od napornog urbanog načina života. Taj proces je svoj arhitektonski izraz doživio u gradnji vila i strogo oblikovanim renesansnim vrtovima. Slike pejzaža stvorenih s puno mašte (pejzaži snova), koje predstavljaju iluzionističke poglede kroz prozor, našle su svoje mjesto na zidovima svećanih dvorana u vilama. Transcendiranjem realne okoline u irealnu i zamišljanjem davno zaboravljenog krajolika Arkadije iz grčkog pjesništva i mitologije nastaju novi svjetovi kao nadomjestak za opterećenja neposredne životne stvarnosti. Bezbrojni prikazi »idealiziranih pejzaža« nastalih u razdoblju od 16. do 19. stoljeća pružaju vizije jednog nestalog »zlatnog doba« koje se kao carstvo mašte uvijek moglo potražiti u umjetničkom doživljaju.

Herojski i arkadijski pejzaži **Claudea Lorraina** i **Nicolasa Poussina** mogu se uzeti kao primjeri za takve imaginarne svjetove. Oni su potpuno neovisno o vjerskom načinu razmišljanja, promatraču omogućavali susret s jednim neditnutim, od svih negativnih pojava sačuvanim svijetom, s novim rajem što je čovjeka činilo sretnim. Tu vrstu pejzažnog slikarstva nazvao je Herbert Read »pjesničkim« jer je njegova romantična priroda analogna romantičnim literarnim oblicima toga doba, i to u onoj mjeri koja dopušta upotrebu pojma »poetika« iako se radi o dvjema različitim umjetnostima (Read, 1972).

Umjetnik se u slici potpuno udaljio od stvarnog iskustva prirode kako bi oslobodio vlastitu kreaciju »atmosfera« iz razloga samo njemu poznatoga. Neki teoretičari umjetnosti drže da bi razlogom moglo biti to što je većina romantičnih pejzažista bila porijeklom iz nizinskih krajeva, pa su im nedostajali pravi pejzaži (Hughes, 1988). No, vjerojatnije je da se radi o slikarstvu podudarnom s duhom vremena u kojem se pojavila potreba za bijegom u prirodu, iz čega izrasta obožavanje prirode kao neki oblik panteističkog osjećanja prirode. To se izvrsno vidi i u engleskom pejzažnom slikarstvu **Johna Constablea**, **J. M. W. Turnera**, **Thomasa Gainsborougha** kao slikara koji idu za tim da alegorijskim sadržajima pruže zadovoljstvo samodopadnoj građanskoj klasi s izrazitom potrebom za bijegom od života. Figure koje se pojavljuju u pejzažu nisu više bogati plemići i svećenici, već likovi predstavljaju upravo onu klasu koja posjeduje slike, tj. srednji sloj.

U drugoj polovici 18. stoljeća u Velikoj Britaniji, prvoj zemlji koju je zahvatila industrijalizacija, došlo je do stvaranja velikih zelenih površina kao posljedica »slika prirode« koje prelaze jedna u drugu. Umjetnost uređivanja vrtova koja je postala iznimno uspješna pribavila je dotadašnjim slikama idealiziranih pejzaža i treću dimeziju, dimenziju stvarnosti. Engleski način uređivanja vrtova kao i njegovo širenje u oblik javnoga parka ili parka neke vile u historicizmu se ne može potpuno svesti na potrebu oslobađanja prirode od arhitektonske prisile baroka, koliko na potrebu čovjeka pritisnutog zahtjevima rastućeg industrijskog društva u svijet mašte. Priroda je bila ispusni ventil za napetost stvorenu racionalnom trezvenošću tehnike, trgovine, industrije i znanosti.

U potpunosti suprotnosti s hedonizmom takvog pejzažnog slikarstva pojavljuje se otrpilike u 17. stoljeću prikaz prirode u Nizozemskoj. On nije pružao bijeg od stvarnosti, već je tu stvarnost pretvorio i uzdigao na razinu umjetničke teme. Slike stvarnih, napuštenih pašnjaka ili polja s vjetrenjačama primjer je slikarstva koje postiže visoku cijenu. Isto su tako na cijeni francuski impresionistički slikari **Edouard Manet**, **Edgar Degas**, **Auguste Renoir**, **Claude Monet** čije slike i crteži i danas dosežu enormne cijene iako prikazuju postmoderni svijet koji ima malo sličnosti s današnjim. Upravo je impresionizam pružio užitak svima, pa i najsiromašnijem sloju ljudi. On je, ekstrahirao slike užitka direktno iz života samih slikara ili njihovih prijatelja, prikazivao obale Seine, morske obale, život u gradu i na selu, u restoranu, salonu, spavaonici, na način koji opušta i ispunja zadovoljstvom. U toj se činjenici krije odgovor na pitanje zašto i danas jedan dio publike uživa u njima, jer im pružaju sliku netaknutog krajolika, seoske idile ili prirodne ljepote.

Treba, međutim, istaknuti da je priroda sama bila drugačija od prirode kakvu danas poznajemo i kako je doživljavamo. Prema svjedočanstvima iz 18. i 19. stoljeća ona je svojom privlačnom snagom snažno ispunjavala umjetnika, posjedovanjem liričnosti i napetosti kakvu danas teško možemo zamisliti. Krajem 20. stoljeća priroda se pretvorila više–manje u svoju sportsko–rekreativnu svrhovitost. Doživljavamo je kao prostor za rekreaciju, kao sportske terene i sl. Ona je lišena onih tajni koje prepoznajemo na slikama iz ranijih razdoblja.

Ovom površnom ekskursu o prirodi i umjetnosti treba ipak dodati da slikar iz tog veličanstvenog razdoblja pejzaža i nije imao namjeru doslovno opisati vidljive fenomene nekog krajolika nego je prije htio nešto o njemu priopćiti. On prirodu interpretira na originalan način i prikazuje je takvu kakva bi trebala biti, a ne kakva doista jest. Nikad ne gubeći u potpunosti kontakt s prirodom stvara artificijelni krajolik koji na kraju završava u muzejima i u povijesnom pamćenju kao pojam, kao mitska slika prirode.

### 3. »ZELENA« SVIJEST LIKOVNIH UMJETNIKA

Svako daljnje istrajavanje na dopadljivim pejzažima bilo bi besmisleno u okolnostima u kojima danas umjetnik percipira prirodu. U predindustrijskom društvu, u kojem još nije bilo uništavanja prirode, umjetnost je mogla ili morala prirodu na neki način idealizirati. Kada bi to pokušala ponoviti, izgubila bi svoj smisao. Tu je činjenicu na zanimljiv način prikazao mladi finski umjetnik Jussi Kivi, poznat po tome što se na originalni način kao slikar referira na finsko pejzažno slikarstvo. Naime, u finskoj povijesti umjetnosti pejzaži koji prikazuju šumske terene s jezerima i ribnjacima imaju posebno mjesto jer su snažno utjecali na stvaranje finskog nacionalnog identiteta (Kaitavouri, 2002) oko 1800. godine upućujući na ljepote prirode. I pjesnici i slikari svjesno su stvarali sliku o zemlji tipičnog krajolika sa čistim jezerima i netaknutim šumovitim otocima. Ukratko, pejzaž je postao simbol opterećen političkim značenjem. Danas kada u Finskoj tih prastarih šuma gotovo uopće više nema, nacionalna se romantična ikonografija još uvijek čuva u obliku turističkih vodiča i razglednica. Na taj se način stvara lažna slika Finske koja utječe na doživljaj realnosti. Tu počinje Kivijeva kritika zlouporabe slike kao moćnog medija u propagandne svrhe. To često čine i mnogi drugi umjetnici upozoravajući nas na različite oblike manipulacije putem slike, posebno one koju stvaraju novi mediji i imaju potrebu da pred publikom razotkriju tu činjenicu. Televizija je naprimjer tako moćan medij da danas možemo prepoznati jednu generaciju mladih koja više ne razlikuje doživljaj krajolika na televiziji od onog što ga ima kada stvarno izađe u prirodu (Haila, Levins, 1992). Umjetnik zato preuzima na sebe obvezu da publici objasni karakter iluzije.

Kivi portretira prirodu na poseban način, kojim svjesno vrijeđa tradiciju romantičnog pejzažnog slikarstva. Njegovi prikazi prirode nisu shvaćeni kao priroda sama po sebi, odvojena od svakog oblika ljudske aktivnosti. Promatranje prirode kao »pustog« pejzaža, kao objektivni estetski doživljaj, uključuje prisutnost opserversa, koji je dovoljno odvojen od prirode, a priroda, napokon, nije svjesna sebe kao pejzaža. Pejzaž je fragment prirode koji se promatra s posebnog stajališta i s posebnim razlogom. Kivi izbjegava bilo koji oblik prethodnog osmišljavanja motiva kojeg portretira. Drugo, on namjerno ne prikazuje prirodu suprotstavljajući je kulturi: Ona nije divlja, zastrašujuća i kao takva uzvišena predivna divljina koja je jednom davno predstavljala nešto »protivno« kulturi, tj. nešto »čisto« i »autentično«. Poput mnogih suvremenih umjetnika, Kivi pokazuje interes za obična mjesta, kao prostor kakvog svakodnevno opažamo, mjesta na kojima se granica između prirode i kulture pomiče. Zato slika pejzaže s urbanim upadicama, što se nekada smatralo svetogrđem, s tehnologijom, s električnim stupovima, prometnim znakovima i drugim tragovima čovjekove prisutnosti. Na taj način protestira protiv slike koja služi zavaravanju oka, bila ona romantični pejzaž ili propagandna fotografija s koje se izrezuje sve što kvari idilu. To je suprotstavljanje »estetici simpatičnog« (Croce, 1991). Kivi je primjer umjetnika koji svjesno razara konvencije tradicionalnog slikarstva da bi postavio nova pravila slikanja prirode. To je jedan oblik ikonoklazma kakvog slijede brojni suvremeni umjetnici koji na sličan način imaginarnoj slici suprotstavljaju sliku stvarnosti.

#### 3.1 Umjetnost krajolika i ekološka umjetnost

Pitoreskno slikarstvo gubi značaj i povlači se pred redefiniranom prirodom u 20. stoljeću, te se i samo redefinira. Od 70-tih godina nadalje brojni umjetnici zauzimaju kritički stav ne samo prema divljem kapitalizmu i potrošačkom društvu nego i prema

prijetnji destrukcijom prirodnog okoliša. Odbacujući kao razlog umjetničkog stvaranja bilo koji oblik povlađivanja trivijalnom ukusu publike, potrebi za dekorativnim i zabavnim, ali i osobnu materijalnu korist oni se okreću jednoj novoj kreativnoj aktivnosti koja im omogućava, jednako kao i publici, dodir sa stvarnim svijetom i prirodom. Priroda kao predmet izranja s velikim intenzitetom, a problemi uzrokovani zagađenjem okoliša ostavljaju trag u novom shvaćanju umjetnosti.

Riječ je o onim umjetnicima koji su odlučili izići iz svojih atelijera u prirodu kako bi je neposredno iskusili, sudjelujući u njoj bez potrebe da je predstavljaju. Sukladno tomu stvarni interes ovih umjetnika jest u samom »procesu« stvaranja umjetnosti. Radeći direktno u prirodi, njihove konceptualne ideje, njihova djela, osobna iskustva i ciljevi duboka su unutarnja proživljavanja i razumijevanje života i življenja. Vizualno predstavljanje prirode zamijenjeno je proširenim shvaćanjem umjetnosti, tako da načelo umjetnosti nije više predstavljanje prirode putem umjetnosti, nego umjetnost koja može biti prezentirana kroz prirodu. Zato se najčešće služe prirodnim materijalima, a zajednički im je ne samo predmet i metoda stvaranja već i interes za umjetničko istraživanje u prirodi i kroz to samootkrivanje. Iz interakcije ovih elemenata nastaju osobni, psihološki i fizički prostori koji su jednako tako jedinstveni i neponovljivi kao i njihovi autori.

Pokušamo li adekvatno označiti ove umjetnike po orijentacijama, naići ćemo na različite nazive, za koje nije uputno tražiti hrvatske korelate budući da na njih ne nailazimo u hrvatskoj likovnoj praksi: **Environmental Art, Ecological Art, Nature Art, Earth Art, Land Art, Outside Art** itd. (Thomkins, 1988). Teško je međutim uočiti veće razlike među njima unatoč razlici naziva jer ih povezuje uglavnom isti odnos prema prirodi. Možda bi se mogla, u izvjesnom smislu, izdvojiti od ostalih »ekološka umjetnost« po svojoj angažiranosti u svjetskom umjetničkom pokretu čija se filozofija zasniva na ekološkoj svijesti o potrebi koegzistencije čovjeka i prirode i zagovara političku akciju. Pojavljuje se u vrijeme uspostavljanja prvih institucija za zaštitu okoliša, kao što su među ostalim Fond za zaštitu okoliša (1969), Green Peace (1970) i PULSA (1967) kao skupina interdisciplinarnih umjetnika i znanstvenika sa zajedničkim ciljem istraživanja okoliša i utjecaja polucije (Smagula, 1983). Umjetnička djela ove orijentacije najčešće smjeraju na razjašnjenje neke kompleksne strukture sustava, nekog konkretnog problema i može biti u interakciji s konkretnim mjestom. To uključuje radove koji ističu pojedine aspekte prirodnog okoliša koji mogu biti neopaženi ili su objekt čovjekove eksploatacije. Izražavaju se putem angažiranja vizualne mašte, humora ili jukstapozicije disparatnih elemenata i nastoje privesti promatrača osvještenju od predrasuda ili ohrabriti i potaknuti promjenu ponašanja. Metafora je najčešće ključni element ekološke umjetnosti, kroz nju postaju očitima neki delikatni oblici odnosa prirode i čovjeka.

Među predstavnicima ovoga pravca su argentinski umjetnik **Nicolas Garcia Uriburu**, poznat po tome što je u povodu jednoga od Venecijanskih bijenala obojio gradske kanale kako bi upozorio na zagađivanje oceana; kubanski umjetnik **Tomas Sanchez**; **Nohra Corredor** sa cvjetnim skulpturama, škotski umjetnik **Andy Goldsworthy** koji se u svojim radovima koristi kamenim vapnencom, riječnim kamenjem, pijeskom, zemljom i glinom da bi izrazio uvjerenje o jednakom značaju mjesta na kojem stvara priroda i onoga na kojem stvara umjetnik, te brojni drugi. Inače, ekološka umjetnost, dakako, često upotrebljava reciklirani materijal.

Ako zanemarimo neznatne razlike koje postoje među ovim pravcima, moglo bi se reći da to što je umjetnost postala i ekološki angažirana većina njih duguje, u prvom redu, **Josephu Beuysu** (Tisdall, 1979) umjetniku koji je prvi išao u dijalog s prirodom. Mnogi su umjetnici učili od njega, a i danas uče. Beuys je prvi pokazao kako umjetničko djelo može prijeći u konstrukciju koja raste kao organska, živa i uvijek razvijajuća kreacija, i to prvenstveno skulpturom »7000 hrastova« za izložbu »Documenta 7« u Kasselu (Turković, 1995). Ugledajući se na njega neki umjetnici i danas pokušavaju prenijeti u umjetnost karakteristike prirode koja se razvija i mijenja, tj. oponašajući kreacije prirode. Prepoznat ćemo ih po tome što svoje radove potpisuju s *growing sculpture*. Njihov je koncept sličan Beuysovom po tome što stvaraju djelo koje raste u prirodi, koje traje i pri tome uključuje okoliš. Umjetnik sâm, pri tome, ulazi u djelo, zatim iz njega izlazi da bi skulptura nastavila svoj život čak i nakon smrti umjetnika, kao u Beuysovom slučaju.

Druga sličnost s velikim umjetnikom je u potrebi da se pronikne u prirodu same prirode da bi mogli postati njezinim dijelom, tj. da bi mogli prevladati privid odvojenosti kao što je to lijepo rekla **Drea Howestein** (Art Institut of Chicago), na 31. svjetskom Kongresu InSEA U New Yorku 2002., riječima: »Ako nešto nije u redu s mojim djetetom onda ni sa mnom nije u redu, isto tako ako nešto nije u redu s prirodom trebali bismo se osjećati na isti način, jer mi samo mislimo da smo se od nje odvojili«.

Skulptura »7000 hrastova« tipična je ekološka akcija koja visokoindustrijaliziranom društvu, u kojem se širi opasnost od zagađenja, podaruje golemi broj skupih sadnica da bi inicirala transformaciju svijesti o ekološkim problemima. Transformacija počinje onim trenutkom kada promatrač napusti promatračku funkciju i uključi se i sam u akciju. Cilj akcije nije samo očuvanje prirode nego i njezino stvaranje, oslobađanjem čovjeka kao kreatora. Beuys je dokazao da umjetnost može pokrenuti ljude na promjenu ako izađe iz tradicionalnih prostora, tj. muzeja i galerija, u susret stvarnosti i problemima suvremenog načina života, pružajući svijest o onome što treba promijeniti. Novu supstanciju ovakve umjetnosti čini povezivanje samog bića umjetnosti s pitanjem o čovjeku. Tu se, međutim, ne radi o nekoj novoj etici koja preko umjetnika ulazi u umjetnost, već sama etika postaje umjetnost. S druge strane, uplitanje u sociološko i ekološko područje nije imalo za cilj napuštanje umjetnosti, kao što neki tvrde, već se radi o tome da ju je ono metamorfiziralo.

Najbliži Beuysovom poimanju umjetnosti je njemački umjetnik **Udo Nils**. Poznat je po strukturama i formama koje se igraju s ravnotežom prirode kao svojevrsnim montažama od posuđenog i montiranog materijala u prirodi s intencijom da osvijesti naše mjesto u odnosu na prirodu. Njegov pristup je taktilan i bez prethodnih priprema, sastoji se od igre organskih i neorganskih elemenata dostupnih na određenom mjestu s težištem na prisutnosti prirode. Forme koje on postiže same iz sebe dalje razvijaju ekspresivan jezik sa svojom vlastitom jedinstvenom sintaksom. Radovi kao »Sadnja stabala breza« (1975) i »Plavi cvijet: krajolik za Heinricha von Ofterdingena« (1993–96) sastoje se od konstrukcija nastalih sadnjom stabala kao elemenata jedne cjelovite priče koja komunicira s prirodom. I u brojnim drugim radovima njemu je priroda platforma u kojoj su umjetničke naslage samo diskurs ljudske intervencije na formu nekog terena ili dimenzije određenog krajolika.

Zbog efemernosti kao sveprisutne teme u njegovim radovima, s težištem na središnjoj ulozi prirode i umjetnikom tek kao posrednikom, njegovi se radovi rijetko mogu vidjeti uživo, može ih se vidjeti u dokumentima, fotografijama i katalozima. O

njima sam umjetnik govori kao o »dokumentaciji o iskustvu umiranja svijeta. To je puko iznošenje dokaza u posljednjem trenutku, danas naoko anakrone percepcije života, i doprinos koji jedva može biti shvaćen, čak i onda kada se radi o onima koji to žele shvatiti« (Nils, 1994:59). Pored toga što osluškuje tužne promjene u prirodi, on čitavog života radi s prirodom, sastavni su dijelovi njegovih radova: brdo, voda, vjetar, životinje i drugo. Crta cvijećem, piše oblacima, radi za oluju, upravlja vodu i svjetlo, opisuje putanju ptičjeg leta, stapa zvukove, boje i likove. Nastoji potaknuti sve što je u prirodi moguće s izrazitom osjetljivošću za permakulturnu matricu živih elemenata. Udo Nils spretno spaja prirodni okoliš s ljudskom intervencijom i time dokazuje da su granice između prirode i kulture nejasne. On kaže »Vraćanje prirode u umjetnost? Gdje je crta podjele između prirode i umjetnosti? To me ne interesira. Ono što vrijedi po meni su moje akcije, poput utopije, stapanje života i umjetnosti u jedno te isto. Umjetnost me ne zanima. Zanima me moj život, moja reakcija na događaje koji određuju moju egzistenciju« (Nils, 1994:63). Ovim riječima on atakira na jednu od najstarijih podjela karakterističnu za našu kulturu između prirodno lijepog i umjetnički lijepog, između kreativnosti prirode i čovjekove kreativnosti. Izjednačivši ih po vrijednosti, on je kao i brojni istomišljenici u ovoj vrsti umjetnosti izbjegao pogrešku u koju su upali pejzažisti ističući nesvjesno dominaciju čovjeka nad prirodom. U razumijevanju odnosa prirode i čovjeka otišao je korak dalje uvodeći pojam »uljudbe« za svoje strukture, dizajn i intervencije u prirodi kao pokušaja uravnoteženog djelovanja čovjeka u »holističkom carstvu«, na koje se poziva McLuhan (McLuhan, 1992:136).

Zaokupljeni svakodnevnicom mi gotovo i ne primjećujemo prirodne procese beskonačne reprodukcije i neprestanog stvaranja. Zato je tu umjetnik da bi učinio eksplicitnim mnogostruke putove opažanja prirode i njezine refleksije na društvenu zbilju. Ukratko Nils teži ujedinjenju kulture i prirode.

U Americi, gdje je ekološko poimanje umjetnosti vrlo rašireno, u istoj generaciji umjetnika ističe se ime **Roberta Smithsona**, izrazito refleksivnog umjetnika i pisca čiji su radovi inspirirani ekosustavima, arheologijom, geologijom, evolucijom i organskim procesima. Njegov koncept umjetnosti uključuje novu ulogu promatrača, tj. direktno iskustvo okoliša i kontemplaciju vezanu za suvremeni pejzaž. Pri tome promatrač stječe znanje o okolišu bez mogućnosti posjedovanja njegove umjetnosti, što je ujedno i njegov cilj. Razočaran galerijskim sustavom i umjetnošću koju on nudi, u prvom redu njezinom niskom intelektualnom razinom, počeo se baviti *land artom*, a zatim i *earth artom* kao ekološkom umjetnošću u užem smislu.

Radove koncipira tako da omogućuju nove percepcije i osjećaje za zemlju, industrijski razvoj i društvo uopće. Javni po svojem karakteru, dostupni svima, ti radovi ističu probleme, otvaraju pitanja i nude nova shvaćanja ljepote i ružnoće, progresa i destrukcije. Najpoznatiji rad koji ga je svrstao u sve važnije povijesne preglede suvremene umjetnosti je »Spiral Jetty«. Radi se o spiralnoj intervenciji velikih dimenzija u prostoru na obali jezera Great Salt Lake u Utahu, u obliku spiralnog mola načinjenog od nasutog oštrog kamenja, dovoljno širokog da se po njemu može hodati. Danas ga nije moguće vidjeti jer ga je pokrilo jezero.

No, kada se jezero povremeno povuče, spiralni molo postaje mjestom pravog hodočašća iako je vrlo udaljen i teško ga je pronaći. Zbog činjenice da nestaje pod vodom daje mu se apriorno značenje, veće od onog koje se daje nekoj skulpturi koja se može vidjeti na uobičajenom mjestu. Zahvaljujući njegovoj nepostojanosti Smithson je postigao učinak, time što ljudi znaju sve o njegovoj povijesti, da vjeruju kako



taj gigantski petroglif postavljen na rubu jezera oduvijek tu stoji. Njegova spiralna forma prepuna je arhaičnih implikacija, od onih da je to meandrični labirint do toga da je to simbol prolaznosti ili transformacije same svijesti.

Neki teoretičari, kao npr. Rosalind Krauss (Krauss, 1977), smatraju da je Smithson pomno odabrao tu lokaciju za svoj projekt računajući da će mitološko značenje spiralnog mola do kojega mu je bilo stalo, moći povezati s vjerovanjem mormonskih starosjedilaca prema kojemu je Salt Lake hir prirode, jezero bez dna, povezano skrivenim podzemnim kanalom s Pacifikom čija strujanja izbacuju na površinu čudne oblike i na taj način biti još uvjerljiviji. Tako je Smithson potaknuo ljude na razmišljanje o snazi prirode, o »govoru prirode«, o onome što priroda poručuje, kao što je realizacijom projekta u prirodi istaknuo da ljudska aktivnost pripada prirodi, da je priroda prisutna u svim ljudskim oblicima djelovanja.

Ovo iznošenje detalja o jednom konkretnom djelu, inače paradigmatičnom za tu vrstu umjetnosti, služi kao argument za tvrdnju da je *earth art* umjetnost koja kroz »okoliš« i »prostor« kao medij može izraziti vrlo snažne ideje i prije svega uputiti na pozitivan odnos prema prirodi. Sedamdesetih godina ovaj je pravac inspirirao brojne umjetnike da rade u prirodi (Christo, Michael Heizer, Walter de Maria, Alice Aycock, Dennis Oppenheim, Charles Simond i dr.). Jedina ne-ekološka dimenzija ovakvog projekta je cijena njegove izvedbe, što je bio čest slučaj sa sličnim radovima koji zbog istog razloga nikada nisu mogli biti realizirani.

Mnogi suvremeni ekološki umjetnici još uvijek promišljaju iste probleme kojima su bili zaokupljeni *land art* i *earth art* ranih sedamdesetih, kako slikarstvom tako i specifičnom skulpturom u prostoru. Devedesetih godina kao i danas umjetnici pokušavaju povećati svijest o potrebi promišljanja ekološke održivosti putem interdisciplinarno postavljenog problema i njegovog rješenja. Često rade u suradnji s inženjerima, prostornim planerima, dizajnerima, biologima i novinarima na povratku i obnovi takvom načinu života koji sačinjava prirodni habitat neke zajednice (Mackenzie, 1991).

Neki su umjetnici uključeni u dugoročne projekte koji pomažu obnovi ekosustava. Oni informiraju publiku o ekološkim pitanjima služeći se u umjetnosti šokom i humorom te edukativnom dokumentacijom. Jedan od ciljeva kojeg si postavljaju je pomoć publici u tome da sazna nešto više o sistemskom karakteru bioregija. Suvremeni ekološki umjetnici upotrebljavaju ritual, performance i dramsku radnju kako bi ljude direktno uključili u afirmaciju okoliša, neke oblike protesta i akcije. Od publike se očekuje očitovanje o socijalnim, ekološkim i moralno-ekološkim pitanjima i opasnim primjerima u praksi okoliša. Uloga je umjetnika kao ekološkog umjetnika da poveže umjetnost, estetiku, ekologiju i kulturu.

Suvremeni se umjetnici bave istraživanjem ekoloških pitanja u svakodnevnom životu. Oni nas upozoravaju na globalno zatopljenje, na destrukciju prašuma i močvara, kao i na opasnosti zagađenja zraka, vode i tla. Sve upućuje na to da se ovo stanje krize uzrokovano suvremenim načinom življenja neće moći zaustaviti bez veće štete za cjelokupni planet. Zato se sve veći broj umjetnika uključuje u istraživanje najozbiljnijih ekoloških problema u društvu putem umjetnosti.

### 3.2 Povratak prirodi

Budući da je umjetnosti sve teže naći odgovore na ekološka pitanja u sklopu hladnog, racionalnog i materijalnim vrijednostima zaokupljenog suvremenog društva, ona će nerijetko pokušati preformulirati svoje vrijednosti i pojavne oblike u skladu s humanističkim vrijednostima predindustrijskog društva. Suvremeni ekološki orijentirani

umjetnici često vjeruju da je široko utemeljena kreativna aktivnost predindustrijskih društava još uvijek relevantan model i da može uspješno djelovati na mnoge aspekte modernog života, proširujući na taj način ulogu koju umjetnik može imati danas u svijetu. Nudeći nam prošireni pogled na umjetnost i život, pogled koji nam čini mogućim iskustvo svijeta na jedan novi i svjež način koji otkriva funkcioniranje svijeta i načina na koji mi djelujemo u tom svijetu, njihovi radovi upućuju na povratak prirodi. Povratak prirodi, međutim, ne podrazumijeva povratak impresionistički idealiziranoj prirodi, ruralnoj »prirodi« prošlog stoljeća, već vodi proširenju pogleda na stvarni okoliš i proširenju svijesti o ekonomskim, psihološkim, kulturnim i biološkim silama koje određuju naš život.

Ponekad ovi moderni umjetnici funkcioniraju kao alkemičari koji transformiraju obične elemente u magične strukture i događaje da bi taknuli naše duše i pokrenuli nas na djelovanje. Po značaju što si ga sami pridaju slični su protoartistima ili »šamanima« za koje se u prehistorijskim društvima vjerovalo da duhovnim putem, putem umjetnosti mogu djelovati na prirodu i na povoljan tijek događaja u nekoj zajednici. Antropološka istraživanja o počecima umjetnosti, s priličnom sigurnošću, naime, upućuju na zaključak da su se bespomoćna pred prirodnim fenomenima ljudska plemena oslanjala na čudesnu moć šamana koji su se trudili proširiti spoznaju o svijetu, kako bi »objasnili« i nakon toga »ukrotili« mnoge međupovezane prirodne sile. Umjetnici su bili prvi aktivni pojedinci poznati po tome što su se trudili pridonijeti fizičkom i psihološkom blagostanju svoje skupine. Po tome su izjednačavani s magom, šamanom, vragom ili svećenikom ili su u najmanju ruku smatrani njihovim pomagačima (Hauser, 1986). Zna se da su slikovni prikazi životinje u spiljama bili u stvari »klopka« za životinju koju je trebalo ubiti. Crtež je imao takvu magičnu moć da ga se izjednačavalo s neposrednim iskustvom i vjerovalo se u njegov učinak na prirodne pojave. Tako su u ranim kulturama umjetnička izražavanja i kreativni čin imali primarnu ulogu u grupnom preživljavanju.

Mogu li danas umjetnici imati bar donekle sličan učinak na suvremenog čovjeka i njegov odnos prema prirodi? Točnije mogu li putem umjetnosti uspostaviti neposredan kontakt s prirodom? Kao što smo vidjeli jedan od putova kojim umjetnik može ostvariti kontakt s prirodom, danas vodi odbacivanju slike i instaliranju umjetnosti u samu prirodu. Drugo, umjetnici često s istim ciljem poput znanstvenika skupljaju i prenose etnografske informacije, u obliku videozapisa, filmova i fotografija, o zajednicama koje još uvijek nije zahvatila brza industrijalizacija i koji žive u potpunom skladu s prirodom. To su dokumentarni materijali iz kojih se vidi koliko duboko umjetnik može shvatiti i posvjedočiti neizmjereno složen odnos i međusobnu ovisnost koja postoji između čovjeka i prirode, ali i sugerira sličan odnos prema prirodi.

U Americi se najčešće navode primjeri iz života Indijanaca, a u Europi sjevernih naroda, kao npr. Eskima ili nomadskih naroda na području Sibira i drugih.

U tu svrhu opisać će se primjer filma Anastasie Lapsui, prezentiranog na 31. svjetskom kongresu InSEA u New Yorku 18.–24.08.2002., o malom narodu koji pod nazivom Neneti živi u zapadnom Sibiru. To je narod nomadskih pastira koji se seli s promjenom godišnjih doba, prateći migracijske rute sobova. Putuju saonicama koristeći sobove kao prijevozno sredstvo. No, sobovi im služe i kao izvor hrane, za izradu odjeće, alata i šatora. Tradicionalni nenetsti šator »mya« najudobniji je šator kakvim se koriste nomadi u tundri. Od zemlje uzimaju samo onoliko koliko im je potrebno za život, nikada ne uzimaju više nego što im priroda dopušta. Žive u potpunom skladu

sa sobom i okolišem. U skladu sa svojim panteističkim vjerovanjem uvjereni su da je sve na Zemlji živo i da ima dušu, da je čovjek zadužen voditi brigu o živim bićima, štiti prirodu od nepotrebne patnje i nepravde. Kako je u tundri drveće prava rijetkost, a njima je za život iznimno važno, neke vrste drveća smatraju svetim i tretiraju ih osobitim respektom i brigom. Sveto drvo Neneta iz sela Laborovaya je stari ariš, njega ukrašavaju trakama od odjeće i zvoncima sa saonica. Vjeruju da drveće poput čovjeka želi biti lijepo i ukrašeno. U selu živi književnica i likovni pedagog Anna Nerkagi koja je otvorila osnovnu školu u kojoj djeca, uz ostale predmete, imaju i predmete »umijeće dobrote« i »umijeće postizanja sreće«, dakle predmete kakve ne možemo zamisliti u našem školstvu. Djeca na tim satovima uče činiti dobro jedni drugima. Uzajamno pomaganje uvjet je preživljavanja u negostoljubljivoj tundri. Dobrota je nešto što se podrazumijeva, zato Neniti ne poznaju riječ »hvala« jer se zna da će dobro biti vraćeno dobrim. Biti dobar znači jednako biti dobar prema sebi i prema drugima.

Upravo ovaj prinjer može poslužiti kao dokaz za tvrdnju da se suvremeni umjetnik želi vratiti svojoj prvobitnoj ulozi, onoj iz prethistorijskog vremena kada je imao ulogu tumača istine svijeta. Napuštanjem slike i antropocentričnog svijeta, odlaskom u prirodu on otkriva prirodu same prirode iz čega izrasta potreba za holističkim tumačenjem svijeta. U potrazi za harmonijom prirode i kulture, onako idealnom kakvu poznajemo iz antičke Grčke i klasičnih mediteranskih kultura (Ivančević, 1996) on nam otkriva danas rijetke i usamljene primjere skladnog suživota, i to u specifičnoj formi vizualnog predočavanja i interpretacije, a ne kao gole informacije. Iz istog se primjera vidi kako potraga za estetskom dimenzijom prerasta u potragu za izgubljenim etosom (Cifrić, 1997) i da je u ovom slučaju estetika neodvojiva od etike. Isto tako se može naučiti da život u skladu sa svijetom prirode počiva na reciprocitetu, vraćanju Zemlji onoliko koliko nam ona daje. Ovaj je reciprocitet duboko ukorijenjen u običajima tzv. »primitivnih« naroda, za razliku od industrijski razvijenog svijeta, što znači da od njih možemo puno naučiti. Nažalost, ekonomski razvijeni Zapad lošje učenik, kroz duboko ukorijenjenu dominaciju jednih nad drugima, nad prostorom i prirodnim okolišem teško se probija socijalnoekološka orijentacija koja prepoznaje probleme okoliša istodobno i kao socijalne probleme (Bookchin, 1986).

Na kraju će se navesti još jedan primjer ekološkog ponašanja umjetnika prisutnog u području vrtne estetike kakva se javlja u sredinama ekološki senzibilizirane svijesti. Naime, stalno ugroženi okoliš čini se da više ne trpi u estetici ljudsku racionalnost (Hajós, 1989), njegov sklad se konačno postupno oslobađa i najviše što je dopušteno je skromna reprodukcija koja si ne smije uzeti za pravo da prirodi propisuje obrasce. U vrtu majstor mora biti priroda, tako razmišlja sve veći broj environmentalista, što znači da je do sada prirodom vladao čovjek, a da od sada na području estetike treba »vladati« priroda. Vrt kao umjetnički topos u kojem je čovjek stoljećima disciplinirao prirodu prema svojim estetskim kriterijima, zapao je u krizu iz koje će kao »pobjednik« izaći priroda, zahvaljujući »zelenoj« svijesti dizajnera, svijesti o estetskom užitku kakvog pruža novi vrt kroz nespupani prirodni slog. Primjera vrtova toga tipa sve je više tako da se može govoriti o rađanju kulta ljepote prirode. Tako je u Austriji, u Hellbrunu kao spomenik takvom poimanju prirode podignut čak i »teatar u pilji«, na mjestu gdje je priroda prepoznata kao tvoriteljica jednog prikladnog oblika u stijeni za različite predstave, koji se doima kao umjetna arhitektura.

## ZAKLJUČAK

Socijalnoekološka orijentacija prisutna danas u likovnoj umjetnosti u nizu različitih pravaca značajan je doprinos razumijevanju međupovezanosti kulture i prirode u onom dijelu u kojem se prepoznaju štetne posljedice dominacije čovjeka nad prirodnim okolišem. Ako ove pravce uvjetno nazovemo skupnim imenom »ekološka umjetnost«, onda za tu umjetnost možemo tvrditi da je njezina bitna kvaliteta u tome što se obraća i srcu i razumu čovjeka. Kao takva ona ima mobilizacijski karakter u smislu poticanja intuitivnog zamjećivanja okoliša, intelektualnog razumijevanja, prepoznavanja ekoloških problema, postavljanja temeljnih vrijednosti i poticanja na političke akcije. Razlikuje se od tradicionalnog pejzažnog slikarstva, kiparstva i fotografije po tome što je utemeljena na etosu koji ističe međuodnos fizičkih i bioloških, s jedne strane, i kulturno / političkih / povijesnih aspekata ekoloških sustava, s druge strane.

Jedna od važnih uloga umjetnosti, u kojoj je umjetnost nezamjenjiva, je ona koju ima u organizaciji emocija; ona registrira osjećaj u svim njegovim posebnim značenjima, ona daje strukturu i rafiniranost, kao i smjer unutarnjem životu svojih suvremenika. Zadatak umjetnika danas je da prodre u još nevidena područja bioloških funkcija, da istražuje nove dimenzije industrijskog društva i da prevede nova otkrića u emocionalnu orijentaciju. Umjetnik svjesno i nesvjesno razrješava mnoge probleme iz života jedne izobličene i kaotične kompleksnosti svakodnevice i povezuje ih u emocionalnu strukturu od velikog značaja. Ova sposobnost je izniman dar koji se temelji na moći intuicije i uvida, na mišljenju i znanju i na imanentnoj odgovornosti prema biološkim i socijalnim zakonima, koji potiču na reinterpetaciju u svakoj civilizaciji. Ova snaga spoznaje prisutna je i u drugim kreativnim zanimanjima: kod filozofa, pjesnika, znanstvenika društveno–humanističke orijentacije. Oni slijede iste nade, traže ista značenja i iako se sadržaji njihovih radova razlikuju, u samoj osnovi njihove su aktivnosti identične. Problem se nalazi samo u tome da se ove djelatnosti povežu i da se uspostavi ravnoteža.

Ekološka se umjetnost pojavljuje najčešće u obliku estetskih prostornih intervencija ili kao poticaj za njih. U ovom drugom obliku, uključivanjem ljudi u najrazličitije akcije, potiče na obnavljanje i oplemenjivanje prostora, ozbiljenje prostornih utopija, smjerajući na trajnu promjenu odnosa čovjeka prema prirodi i jačanje ekološkog senzibiliteta. Na taj način umjetnost preuzima odgojnu funkciju, a estetsko načelo mobilizira etičke snage.

## LITERATURA

- Bookchin, M. (1986). *The Modern Crisis*. Philadelphia: New Society Publishers.
- Bianco, A. (1990) *Ecological Art and Ethic*. New York: Columbia University.
- Cifrić, I. (1997). Traganje za svjetskim ekološkim etosom. *Socijalna ekologija*, 6(1–2):53–69.
- Cifrić, I. (2002). *Okoliš i održivi razvoj*. Zagreb: Hrvatsko sociološko društvo i Zavod za sociologiju Filozofskog fakulteta.
- Clair, J. *Considerations sur l'etatdes beaux-arts*.
- Croce, B. (1991). *Estetika*. Zagreb: Globus.

- Hahn, W. (2002.). **Symetry as a Develomental Principle in Nature and Art**. Germany: Art and Science Research Institut.
- Haila, Y.& Levins, R. (1992). **Humanity and Nature, Sociology, Science and Society**. London: Puto Press.
- Hajós, G. (1989). Kunst kontra Natur Gartenästhetic und Naturschönheit. **Kunstforum**, br. 100:135–142.
- Hauser, A. (1986). **Sociologija umjetnosti**. Zagreb: Školska knjiga.
- Hughes, R., (1988). **The shock of the New**. New York: Alfred A. Knopf.
- Ivančević, R. (1996). Grci su bili u pravu: postoje samo četiri elementa. **Encyclopedia moderna**, 19(46):34–44.
- Kaitavouri, K. (2002). Look and Look again: Images of Nature in Finnish Art. **Lehti: Art Education Journal**. Published by Network 1001, Finland. Str. 10.
- Krauss, R. (1977). **Passages in Modern Sculpture**. London:Thames & Hudson.
- McLuhan, M. & Powers, P. (1992). **The Global Village: Transformation in World Life and Media in the 21<sup>st</sup> century**. Oxford: Oxford University Press. Str. 136.
- Mackenzie, D. (1991). **Green Design**. London: Laurence King Ltd.
- Nils, U. (1994). Art and the Natural Environment. **Art&Design Profile. Special Issue**, (36):59.
- \*\*\* (1994). **Dictionary of the Environment**. Oxford: Helicon Publishing Ltd.
- Read, H. (1972). **The meaning of Art**. London: Faber & Faber.
- Smagula, H. (1983). **Currents: Contemorary Directions in the Visual Art**. New Yersey: Prentice & Hall inc.
- Thomkins, C.(1988). **Post-to-NEO: The Art World of the 1980's**. New York: Henry Holt & com.
- Tisdall, C. (1979) **Joseph Beuys**. New York & London: Thames & Hudson.
- Turković, V. (1995). **Joseph Beuys: prošireni pojam umjetnosti**. Časopis 15 dana, 38(3):6–12.

## A DIALOGUE BETWEEN NATURE AND CULTURE IN THE FINE ARTS

Vera Turković  
Art Academy, Zagreb

### Summary

*Environmental issues are not only special topics for scientific experts today. An ever growing number of artists deal with these issues, so that we can speak of various trends in environmental art. This is an art which does not only protest against the devastation of nature and appeals for humanity, but also suggests concrete solutions for the aesthetic reconstruction of nature and designs a hypothetical society in which the disharmony between nature and culture would be overcome.*

*The environmental approach in art can also be seen in the fact that artists are not willing anymore to be passive observers of nature, but they draw near to it and enter it, create in it as opposed to the art which observes nature from the window.*

*Analysed are the fundamental features of environmental trends in contemporary fine arts (Environmental Art, Ecological Art, Earth Art, Outside Art etc.). The author firmly believes that art can primarily change the man's attitude towards nature by creating new values. Art can also contribute to the restoration of the environment.*

**Key words:** *ecological art, environmental art, nature art, earth art, land art, outside art*

## DIALOG ZWISCHEN NATUR UND KULTUR DURCH BILDENDE KUNST

Vera Turković  
Akademie der bildenden Künste, Zagreb

### Zusammenfassung

*Die Umweltprobleme sind heutzutage nicht nur Spezialthemen der Experten, vielmehr werden sie von einer immer grösseren Zahl von Künstlern aufgegriffen. Deswegen kann man von verschiedenen Richtungen der ökologischen Kunst sprechen, und zwar von einer Kunst, die nicht nur gegen die Ausbeutung der Natur protestiert und an die Menschlichkeit appelliert, sondern auch konkrete Lösungen zur ästhetischen Rekonstruktion der Natur vorschlägt und eine hypothetische Gesellschaft entwirft, in der die Disharmonie zwischen Natur und Kultur überwunden werden könnte.*

*Der ökologische Ansatz in der Kunst ist auch darin zu beobachten, dass der Künstler nicht mehr ein passiver Beobachter der Natur sein möchte, sondern er nähert sich ihr und dringt in sie ein, schafft in ihr im Unterschied zur Kunst, die dieselbe Natur aus dem Fenster betrachtet.*

*In diesem Text werden die wesentlichen Merkmale ökologischer Richtungen in der modernen bildenden Kunst analysiert (Environmental Art, Ecological Art, Nature Art, Earth Art, Land Art, Outside Art usw.). Die Autorin ist fest davon überzeugt, dass die Kunst vor allem das Verhältnis des Menschen zur Natur verändern kann, indem sie neue Werte schafft. Zugleich kann Kunst zu einer Erneuerung der Umwelt beitragen.*

**Grundausdrücke:** *ökologische Kunst, environmental art, nature art, earth art, land art, outside art*