

Приложен аспект на естетическото творчество - екологията

"Човекът е мярка за всички неща"

Протагор

Естетическа теория е онзи дискурс, който систематично и при използването на философски понятия, се занимава с феномени, свързани с красотата и изкуството. Те са били предмет на философско мислене във всички епохи на духа. Отделя се като научна дисциплина през 18 век от Александър Баумгартен. Естетика произлиза от думата *aîsḗsiv* - усет, усещане, чувство, възприятие ? естетиката въвежда реда на чувството срещу реда на разума. А. Баумгартен изхожда от троичното делене на способностите на душата: чувство, воля и разум. Съответно за волята и разума съществуват определени научни дисциплини - етиката и логиката, но няма такава дисциплина, която да се занимава с чувството ? естетиката /чувствата се разглеждат не психологически, а като инструмент за познание/. Според Баумгартен естетиката е наука за сетивното познание. Естетиката е част от цялата архитектурника на философията. След Хегел, при Ницше, когато се надмогва мита за единството/?/ на субекта, естетиката ... водещото си значение. Естетиката е ниша гносеология, нейното познание борави със смътни и неясни образи. Логиката според Баумгартен е наука за висшето познание. Красотата според него е съвършенството на сетивното познание, а целта на естетиката е да постигне това съвършенство. Главният резултат от сетивното познание е удоволствието. Естетиката има два обекта: изкуството и красотата.

Естетиката днес - 60-те години - Проблем за смъртта на изкуството, което е антиизкуство. Това рефлектира върху естетиката, защото щом няма изкуство, няма нужда и от естетика, или пък изкуството само рефлектира върху себе си, т.е. отново няма нужда от естетика. Някои теоретици смятат, че естетиката трябва да се раздели на: 1. естетика, която се занимава само с красивото - такава е естетиката на Платон, тя е рефлексия само върху красивото; 2. философия на изкуството, т.е. красивото в изкуството - при Хегел предмет на естетиката е сферата на... изкуство. Съществува изобщо проблем дали може да има познание, т.е. дали може да се конструира обект на естетиката: 1.радикален натурализъм - винаги може да се построи теория за обекта; 2.радикален антитеоретизъм - обект на естетиката не може да се конструира, тъй като изкуството или представите за красивото са много менливи; 3.тезата на Дерида -необходимо е да съществува естетиката и неин предмет е метафизическото

разкриване на същността на изкуството; 4. по Витгенщайн - предмет на естетиката е анализ на езика на изкуството; 5. естетиката е тази, която ще замени етиката - според Фуко естетиката може да се раздели на 3 и нейна последна част е естетика на съществуването=естетическо формиране на личността. В съвременната ситуация старият морал изчезва и се появява морала на конкретната постъпка; 6. има автори, които смятат, че предмет на естетиката е всичко - Лосев. Той дава и най-работещата дефиниция за естетика: "В основата на всичко естетическо лежи интуицията за субект-обектно тждество /тждество между външно и вътрешно/.

Естетическото е изразяване, изразителност /предполага идея и материя в тждество/. Естетиката е наука за изразяването в неговата самодостатъчна ценност."

Красиво = вътрешното е постигнало своя идеален облик. Грозно = външното е в противоречие с вътрешното. Всеки предмет е по някакъв начин и изразителен, но това не значи, че естетиката се занимава с всичко. Естетиката се занимава с онези неща, чиято изразителност ни кара да се вгълбим в тях и да им се наслаждаваме, това е безкористно удоволствие. Естетическият предмет е винаги резултат от някакви социално-исторически реалии.

Източници на историята на естетиката: 1. философските системи в дадените епохи, като там се търсят естетическите елементи; 2. художествените явления на дадена култура и дадена епоха- художествени форми, стилове и т.н.; 3. учения за природата, обществото, морала, политологията.

Предметът на естетиката е "онзи дискурс, който в известна степен систематично и при използването на философски понятия изследва феномените на красотата и на изкуството като равнопоставени компоненти в цялата история на естетиката" (У. Еко). Естетиката е свързана с философията, тя възниква като самостоятелна, автономна област на науката през XVIII в. в творчеството на Баумгартен. За него естетиката е някаква част от философията. Той тръгва от 3-частното делене на душата : разум, воля, чувство. За разума има отделна наука : логиката, за волята - етиката, но за чувствата няма обособена научна дисциплина. Така Баумгартен обособява естетиката. Чувствата като сетивно познание са обект на естетиката. Естетиката е "нисша гносеология", според Баумгартен, защото се базира на сетивно познание. Според Хегел истината се постига чрез 3 пътя: сетивно (изкуството), чрез представи (религията) и чрез философията. Според Баумгартен "естетиката е нисша гносеология, изкуство за красивото мислене, изкуство за мисленето по аналогия". Целта на естетиката е съвършенство на сетивното познание. Това съвършенство е красотата, а красотата се

изявява най-ярко в изкуството. Хартман твърди, че естетиката няма да научи човека как да създава, как да разбира и възприема красивото. Естетиката се занимава с разкриването условията, които правят възможно възприемането на красотата, закономерността. Естетиката е аксиологична наука (наука за ценностите).

Идеографските науки нямат обособен предмет, защото са натоварени с много ценности. Единственото постижимо спрямо тях е разбирането (субектът е този, който разбира и интерпретира). Оттук естетиката се разглежда от позицията на естествена наука (обособен предмет - красивото) и като хуманитарна наука (без обект, върху който да се разглежда закономерност). Дерида смята, че естетиката е метафизическото анализиране и разбиране на изкуството. Аналогическа школа - Витгенщайн => езикът на изкуството. Друга теза - на М. Фуко: естетиката като естетика на съществуването. Тази идея идва от Ницше => човекът като потенция. Оттук Фуко извежда, че естетиката на съществуването предполага развитието на човека към самообразование. Самотехниките в съвременната епоха са естетическите, разрушен е кодът на моралните норми и на преден план излиза естетиката на съществуването като норма, т.е. етиката бива заменена от естетиката. Лосев смята, че естетиката е наука за естетичното, логиката за логическото, етиката за етическото, но какво е естетическото? В основата на естетиката лежи интуицията за тъждеството, за субектно-обектното, за вътрешното и външното. Външното ни дава знание за вътрешното и обратното, тогава съществува естетиката, т.е. някакво изразяване. Естетиката е наука за изразяването в неговата самодостатъчна, съзерцателна ценност (т.е. тези вещи стават обект на естетическо възприемане). През призмата на категорията естетическо, Лосев разглежда останалите категории: красиво - грозно, възвишено, трагично - комично и т.н. Красивото е тъждество на външно и вътрешно, докато грозното е някакъв дисбаланс между външно и вътрешно. Това определение на Лосев се реализира в цялата история на красивото. Философията е първият източник на естетиката. Естетиката трябва да познава и емпиричният живот на изкуството. На трето място, естетиката е във връзка с теориите за морала, социологическите измерения на даденото общество.

Желанието да се свържат въпросите на естетиката с онези, които налага на нашия свят екологичното предизвикателство, означава скъсване с подхода към естетическото, като отнасящо се единствено до предмети, събрани в абстрактното пространство на музея.

Вече от десетилетия приключва периодът, в който музеят е рамка, отделяща естетическото от всичко останало. Едно особено отклонение от представата за музей -

първоначално само вместилище за предмети, произведени извън музейната рамка - води до произвеждането на творби за музея. Така изкуството окончателно се откъсва от редица извори на обновление и все повече се затруднява връзката му с публиката.

Въпросите, възникващи днес пред възможната екологична естетика, са свързани едновременно с разширяване на представата за изкуство, както предлагаше Бойс преди няколко десетилетия, и с доброволното напускане на музея от други художници, например от Land Art, по същото време. По-точно въпросът е да се придаде пълнокръвно измерение на изкуството, да се стигне до определение, което свързва естетиката с други страни на човешката дейност и с въпросите за оцеляването на вида, за отговорността пред идните поколения, за благо на всички, противопоставено на отредено за малцина ползване - независимо от значителните придобивки, осъществени през последния период вътре в тесните рамки на специализираната естетика.

Водещата идея на загрижеността ни за индустриалните пущинаци и за пейзажите, изоставени като периферни спрямо основните посоки на нашата цивилизация, трябва да е бягство от опростяването. Специализацията на знанията, дейностите и пространствата, отглас от която намираме в дисциплинарното мислене, довело до серия изкуствени разграничения между homo economicus, homo psychologicus, homo sociologicus, homo biologicus, homo religiosus и т. н., налага тип рационалност, в която откриваме дълбока липса на рационалност днес, с изработването на усет за порочните последици на тази специализация, и, щем не щем, стигаме до нуждата от глобално съзнание и цялостно мислене.

Всъщност винаги сме били склонни да отлагаме за утре въпроса за целостта, твърде повелителен сам по себе си, противоположен на допусканията от специализацията опростявания, несводим до удобството на дисциплинарното мислене. В голямото начинание на специализацията - на която, да не забравяме все пак, дължим много от научния напредък, позволяващ днес по-проницателно да я критикуваме - участва и изкуството с насочването на активността му навътре към собствените условия и средства за производство. В този смисъл подобно на другите измерения на умствената дейност на нашата цивилизация през целия модерен период се специализира и изкуството.

Нещата се промениха и без пресилване можем да заявим, че днес дисциплинарното съдържание на изкуството е станало минимално, докато символичният обхват на дейността му значително се разширява.

**

Искам като въведение в тази проблематика да посоча примера на човека, може би пръв схванал символната сила, която се пада занапред на художественото въображение при изграждането на модерно екологично мислене - Йожен Виоле льо Дюк (1814-1879).

По-познат с дейността му в управлението на историческите паметници, като реставратор на средновековни и готически постройки, от 30-те години на XIX век Виоле льо Дюк се пристрастява към планината и още повече - към геологията. Обикаля и рисува Пиренеите, през 1838 г. изкачва Етна и се завръща с поразителни рисунки. През 60-те години се насочва към Алпите и по-специално към Монблан - не като алпинист, при все че модата на алпинизма вече се налага, а по примера на учените, заели се да превърнат отблъскващия, плашещ обект, какъвто е дотогава Алпийският масив, в предмет на научно изследване.

Планината и по-специално ледниците ѝ го интересуват не като спортно предизвикателство, а като абсолютна причинност, която трябва да се осмисли, защото от тях идва водата - подхранваща, но и отнемаща живота. Осем години Виоле льо Дюк броди и прави рисунки и записки, за да проумее функционирането на най-високата европейска планина, която за него е начална причина за развиващия се в подножието ѝ живот.

Инструментът за изследването му на планината е "фигуративната карта". Това е нова във визуален план карта, която отива отвъд обичайната работа на географите и картографите и придава пластична реалност на преобразуванията и еволюцията на масива. Виоле льо Дюк проверява всички използвани в дотогавашните генералщабни карти триангулации от гледна точка, която определя така: "да бъде представен възможно най-точен образ на масива, такъв, какъвто би могла да даде серия снимки, правени на десетина километра над земята" (1875 г.).

С изобразяването на геоморфологичните изменения Виоле льо Дюк създава възможност да се уловят последователните състояния на ледниците и морените, на релефа и водните потоци. Този труд довежда до създаването на две картини. Едната представя планината в сегашния ѝ вид. Основната идея обаче е изявена от втората

картина: въображаема, но - както установяват днешните учени - научно точна реконструкция на онова, което е представлявал Монблан преди отдръпването на ледника. Виоле льо Дюк си представя и изобразява един виртуален ледник.

Ето как самият той вписва своите дирения в един по-широк поглед към природата и функционирането ѝ. По повод опустошителните наводнения от 1875 г. пише с ирония: "Тук-там ще отбележат с черти по сградите достигнатото от водата равнище [...] Ще показват тези резки на равнодушните туристи... и толкоз, след десет или петнайсет години бедствието ще се яви пак, за да отнесе стотици хора и огромни средства. Дори някои здравомислещи люде ще намерят за уместно да придърпат и Провидението към дребните си страсти. Ако би благоволило да проговори, Провидението - истинското, разбира се, не изфабрикуваното от тези господа - би рекло: "Драги мои, направих планини, за да имате реки и вода в тези реки; постарах се с много труд така да подредя нещата, че планините да събират облаци и сняг по върховете си [...] Засадох по склоновете гори, за да задържат оттичането на дъждовете. С много работа вдигнах естествени диги в теснините, където да се съберат резервоари.

За да имате поляни и орници, неведнъж ви скимваше да късате тези диги и да опразвате резервоарите. Скимваше ви да унищожавате горите, за да имате в изобилие дърва и пасища [...]

Не ви се сърдя, дори от сърце ви жаля: но съм ви дал ум, за да наблюдавате и да предвиждате, а вие от векове действате без мисъл; после, когато дойдат злощастията, предизвикани от недалновидността, нехайството и егоизма ви, тръбите, че съм ви бил наказал. Всъщност вие не сте разумни."

От тези бележки можем да извлечем някои опорни точки за определянето на една екологична естетика. Първата страна е глобализирането на предмета. Виоле льо Дюк изобразява не живописно природно кътче, а общ механизъм, самия двигател на природата, машинарията ѝ, както неведнъж се изрязва, за да покаже какво мисли за предполагаемото Провидение.

"Живописното", една от главните примамки в алпийските пейзажи по времето, когато той рисува, насочва вниманието на образования зрител към насладата, получена от необичайното: в социален план това е бедният селянин; в природен план - дивите пейзажи. Тази живопис, отговаряща на голямо търсене, има грижата разстоянието

между цивилизованото самосъзнание и предложената му гледка да не надвиши с прекален контраст насладата, породена от една все по-очаквана и позната странност. Така с времето "живописното" се превръща в стереотип и безобиден кич.

Друга тема, също бързо превърната в бърбене, е възвишеното. Тук, обратно, диспропорцията между световите на природата и на културния човек се приема за начален извор на естетическата наслада. По платната се вихрят лавини и урагани, които предизвикват грандиозна тръпка у изправения пред побеснелите сили на природата гражданин, и създават естетическото изживяване на възвишеното и присъщата му наслада.

Виоле льо Дюк обръща гръб на тези два натрапчиви мотива. Подходът му не е чисто научен, доколкото не се ограничава със създаването на разрези и диаграми. Той разказва една история, дава думата на природата в достойна за Платон прозопопея. Зрителят и читателят е не само мислещ и познаващ субект. Той е въввлечен във формата на дискурса много повече от един чист мислещ субект и всъщност е поставен в позицията на отговорен гражданин. Не само му се разказва неговата история във времето, но и в тази катастрофична история той е открай време актьор с желанията си, като едновременно е отговорен за катастрофите с непредвидливостта си.

Така рисунката и разказът, създадени от Виоле льо Дюк, добиват двойно естетическо и етично измерение, като в сърцевината им са механизмите на природата, а опазването на човечеството е техният *terminus ad quem*.

**

Бих искал да извлека някои съждения от този пример. Ако въпросът за една екологична естетика има смисъл, той задължително е свързан с изживяването на процес, на времевост, каквато рисуваният образ е поначало не особено пригоден да предаде. По тази причина художническите техники трябва да служат по-скоро на принципа на живота, а не на състоянията му, да го правят доловим за едно човечество, което преобладаващият научен дискурс изправя обикновено само пред резултатите от тези процеси, които наричаме състояния.

Ако се огледаме в днешния ден за художествени подходи, които предлагат перспективи за нашия въпрос, най-напред бих споменал диренията на Хелън и Нютън Харисън. През 70-те години на ХХ век те разгръщат работа, която подчертава, че науката винаги е само метафора на реалността, начин за представянето ѝ чрез химически и математически формули и следователно ние трябва да осъзнаваме факта, че тези научни метафори са само частен случай, а не норма на отношенията ни с природната реалност.

Така една от характеристиките на изкуството, вписващо се в екологичната естетика, трябва да бъде, струва ми се, изтъкването на категорията жизнена цялост, другояче казано - множене на метафорите, с чиято помощ строим отношението си към жизнената цялост.

Доколко категорията жизнена цялост има общо с естетиката? Основа е жизненият процес, както показват художниците, опитващи се да намерят съответстващи изображения. Сред тях ми се ще да посоча подхода на канадката Франсин Лариве в работата ѝ с мъхове. Произведенията от серията "Приношения", които се състоят от късове мъхове, поднесени на стойки, играещи ролята на калъфи, намират място в музея. Но в този етап се явява проблем с оцеляването им.

Еволюцията на Франсин Лариве е показателна. Отначало, през 70-те години, още ѝ изглежда достатъчно в перспективата на нейната екологична демонстрация просто да покаже мъхове в музея. Преместването, до което се свежда вкарването на природата в музейната зала, има стойност на манифест. Но в този манифест все още остава нещо абстрактно. Той е едностранен, сведен до отделен елемент от демонстрацията. Мъховете на Франсин Лариве са в музея, но гинат в него, също като салатите на Востел или бананите на Титус Кармел.

Странността на жеста е търсена като знак за екологична воля и несъмнено привлича вниманието на публиката към процеса на загиване, но съдържа и противоречието, че мъховете умират по време на излагането им и че е опасно да претендираш, че защитаващ една екологична перспектива с простото показване на противоположността ѝ. Разбира се, винаги може да се изтъкне, че тази смърт е драматичен елемент, призован да подкрепи екологичното съждение. Несъмнено е така за художниците, продължили диренето на екологична естетика в оня смисъл, в който я разбираме днес. Ала за Франсин Лариве, която не е прекратила оттогава диренията си, противоречието между използваните средства и преследвания резултат е неблагоприятно, което трябва да се преодолее. И тя се заема, от една страна, да създаде в музея технически условия

за оцеляването на своите мъхове, а, от друга страна, развива замисъла си, за да може да го осъществи *in situ*, а не само в изкуствените условия на изложбената зала.

Този размисъл върху живото може да не бъде веднага разигран с жива материя. Това ясно се вижда от примера на семейство Харисън: преди да разгърнат в естествени пространства труда си, те постигат мощ на разказа, придружен от образи, в "Цикъл на лагуната".

В по-скромен мащаб и творчеството на Франсоа Мешен преследва присъщите на една екологична естетика цели. При него решаващи ми се струват две характеристики: от една страна, във всяко от произведенията му има позоваване на художника като на живо същество. Мешен винаги представя нещо като антропологичен фиш, който показва мащаба на собственото му тяло, както и хроно-топологични данни за мястото и часа, в покана към зрителя да размисли над това включване. От друга страна, обекти в изображенията на Мешен са по-скоро процесите, а не състоянията, и още по-точно - съотношенията. Например ако си избере за тема вятъра, Мешен няма да монтира духало, за да произвежда вятър. Подобен буквализъм не го интересува. За сметка на това движението, извиването, гъвкавостта на клоните на едно дърво са за него своеобразни метафори на вятъра, уловени в състояния.

При всички споменати художници възниква въпросът за буквализма. Като че ли всички се оттласкват от него, доколкото очевидността на нещата сама по себе си не е естетически принцип. Изкуството е преподреждане на познати елементи и въздейства върху въображението, добива мощта си в процеса на отстраняване и представяне другаде. Присъствието на един или няколко от тези елементи не е достатъчно само по себе си, за да се постигне специфичната мощ, която влияе върху въображението ни и оттам - върху способността ни да действваме и да мислим.

**

В заключение ми се ще да предложа няколко бележки за връзките между тези художествени подходи и пряката работа на открито. Семейство Харисън без видимо затруднение минават от рисуването на хартия към намеса в природна среда. Означава ли това, че не съществува праг между тези две дейности? Че екологичното изкуство е непосредствено преносимо в екологично действие? Не вярвам. Между екологичния художник и пейзажния архитект остава тъкмо онова разстояние, което отделя

изкуството от буквализма. Несъмнено пейзажистът трябва да е художник или поне да работи в сътрудничество с художник, ако иска проектът му да постига действеност на въображението. Екологичното изкуство е опит да се преобрази не светът, а духът на човека, поемащ отговорност за света, преди всичко на гражданина.

Екологичното изкуство трябва да поеме като своя мисия влиянието върху представата ни за природата и за мястото ни сред хората в света, приеман като цялост. За да се изведе до успешен край такава дейност, екологичната естетика се заема да преподреди представите ни. Така че целта ѝ не е да действа непосредствено върху терена, а опосредствано, чрез съзнанията.

Екологичният художник чувства повелителна необходимост от нови отношения, той изработва чувствителни инструменти, отваря път, по който впоследствие да поеме обществото като цяло. Затова педагогичното измерение и това на въображението в дейността му е съществено. Той разказва на днешния човек нова история на отношенията му с природата; отваря немислими до вчера пътища със задаване на ненадейни въпроси, със способност да привлича вниманието на публиката към пренебрегвани страни, към проблеми, които някои не искат да повдигат.

Затова екологичната естетика, ако съответства на онова, което си представям, никога не е буквална, доколкото посоката ѝ е обратна на правенето, на непосредственото действие, оставайки скачена за него с крайните цели.