ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 18, številka 1-2, 2014 · ISSN 1408-2969

ESTETIKA NARAVE – NOVI POGLEDI

Blaž Mazi

Predlog za globoko estetiko narave

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Citiranje: Blaž Mazi, »Predlog za globoko estetiko narave«, *Analiza: časopis za kritično misel* 18, št. 1-2 (2014): 77–92.

To delo je objavljeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva 4.0 Mednarodna (CC BY 4.0), https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.sl.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je bila leta 2026 rekonstruirana iz izvirnih stavnih datotek in preverjena s tiskano izdajo. Številke strani ustrezajo tiskani izdaji; prelomi strani znotraj prispevka se lahko nekoliko razlikujejo.

Blaž Mazi
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

PREDLOG ZA GLOBOKO ESTETIKO NARAVE[1]

Po vzoru koncepta globoke ekologije oziroma globoke okoljske etike, v kateri je narava postavljena v izhodišče etičnih in filozofskih naporov, članek predlaga v estetiki narave vpeljavo globoke estetike narave. Njena glavna značilnost je zavrnitev estetskega cenjenja, obremenjenega z usedlinami romantike, vrednotenja narave prek podob, fotografij, videoposnetkov in drugih nosilcev. Hkrati predlaga razširitev pojma narave (v estetiki narave) na celotno vesolje, zaradi česar bi morali poleg scenerijsko-krajinske v estetiki narave uvesti tudi pregledno perspektivo. Predlog za globoko estetiko narave vsebuje tudi poziv, da bi morala disciplina upoštevati (neformalno) geološko dobo: antropocen.

Ključne besede: okoljska estetika, estetika narave, globoka ekologija, okoljska etika, globoka estetika narave, Claudeovo zrcalo, vesoljski poleti, romantika, vesolje, pregledna perspektiva, pregledni učinek, antropocen

Uvod

> S člankom »Sodobna estetika in zanemarjanje naravne lepote« je Ronald Hepburn leta 1966 estetsko srenjo vznemiril z zamislijo, da bi ravno toliko pozornosti, kot jo estetika namenja umetnosti, namenili tudi naravi. Nekatere pomembne razlike med naravnimi objekti in umetniškimi objekti ne pomenijo, da so naravni objekti estetsko nepomembni. Ravno razlike zagotavljajo temelj za posebna in dragocena estetska izkustva narave: »To so take vrste izkustva, ki jih umetnost ne more ponuditi v enakem obsegu kot narava oziroma jih v nekaterih primerih sploh ne more ponuditi« (Hepburn, 2006: 7). Hepburn je tako položil temelje zahodne okoljske[2] estetike, a tudi sicer so bila sedemdeseta leta

[1] Zahvaljujem se mentorju prof. dr. Levu Kreftu in prof. dr. Božidarju Kantetu za pomoč. Doktorski študij je delno sofinancirala Evropska unija, in sicer iz Evropskega socialnega sklada. Sofinanciranje se izvaja v okviru Operativnega programa razvoja človeških virov za obdobje 2007–2013, 1. razvojne prioritete Spodbujanje podjetništva in prilagodljivosti; prednostne usmeritve 1. 3: Štipendijske sheme.

[2] Estetika narave je poddisciplina okoljske estetike, zato izraza *estetika narave* in *estetika naravnih okolij* ne pomenita istega kot *okoljska estetika* oziroma *estetika okolja*. Okolje je širši pojem, ki zajema urbane

dvajsetega stoletja v Severni Ameriki in Evropi čas protikulturnega vrenja in med izrazi upora se je poleg hipijevskega in okoljevarstvenega znašlo tudi intelektualno »vračanje k naravi«. Narava je nekoč že ponudila zatočišče viharnim razpoloženjem protikulture nekega drugega časa: romantiki. V osemnajstem stoletju se je pojavilo zavedanje, da »se je treba upreti pohodu mehanicizacije z estetskim pristopom k naravi« (Hadot, 2006: 213), ki je rabila tudi kot paradigma estetskega izkustva. Oživitev estetskih sentimentov in doživljanj naravnih okolij je bila tako obrat k domnevno pristnemu ter neomadeževanemu, dediščina romantičnih pogledov na *svet* pa živi tudi v današnjih okoljskih gibanjih. »Težavno ni to, da bi bile takšne zapuščine nejasne, ampak da jih je *preveč«*, ugotavlja Morton (2009: 82). Ena od takšnih zapuščin je tudi slikovna posredovanost doživljanja in dojemanja narave, naravnih prizorov in naravnih lepot.

Čeprav se je estetika narave v zadnjih petih desetletjih na vso moč trudila osvoboditi paradigme estetike umetnosti, iznajti lastne estetske pristope, vzorce in modele ter pokazati, kako je drugačna od estetskega cenjenja umetniških del, se ni nikoli osvobodila, kot to vidim sam, »zmote« izvirne geste. Govorimo o samem načinu, kako so krajinski slikarji osemnajstega stoletja upodabljali naravne prizore. Proti njim so bili obrnjeni s hrbtom in jih opazovali v potemnjenem, konveksnem zrcalcu, približno tako velikem, da so ga lahko držali v dlani, medtem ko so z drugo roko vlekli poteze na platnu. Estetika narave je bila že v samem začetku dejansko estetika *upodobitev* narave. Razvijala se je predvsem kot kritika naravnih prizorov, hkrati se tudi veliko kasneje kot disciplina ni zavedala, da slikarsko platno, fotografija ali upodobitve v katerem od drugih medijev niso narava *sama*. Če je bilo osemnajsto stoletje zaznamovano s krajinskim slikarstvom, je dvajseto in enaindvajseto stoletje zaznamovano s fotografijami, videoposnetki in milijoni digitalnih pikslov, ki nam prikazujejo »naravo«.

V članku predlagam, da bi okoljska estetika in estetika narave po vzoru okoljske etike, v kateri je nekaj časa odmeval koncept *globoke ekologije*, za določeno obdobje vpeljala pojem *globoke estetike narave*. Manj kot desetletje po Hepburnovem članku je namreč razprava o globoki ekologiji (Naess, 1973) že pomagala razvijati misel, kaj naj bi bila pravzaprav »prava« ekologija. Pristop *plitke ekologije* in plitke okoljske etike zagovarja tehnološko čiščenje zraka in vode, enakomerno razporeditev onesnaženja in zakonsko dovoljene ravni onesnaževanja. Globoka ekologija po drugi strani na onesnaženje gleda zgolj in izključno s stališča biosfere. Ljudje se moramo preleviti v ekosfero in misliti namesto nje, »ne samo glede na vpliv, ki ga ima za nas in na nas, ampak na življenje nasploh« (Naess, 1993: 441). Razmisleku o *globoki estetiki* se je izmed kanoničnih piscev s področja okoljske estetike morda še najbolj približal Arnold

prostore, arhitekturne interierje, navidezno resničnost in hibridna okolja naravnega in spremenjenega s strani človeka. Kjer izrecno ne pišem o širšem pojmu okolja (ali zgoraj naštetih), imam v mislih vedno naravo in naravna okolja.

Berleant (1992). Zavrnil je estetski pojem brezinteresnosti, saj naj bi ta po njegovem mnenju temeljil na zmotni analizi estetskega izkustva, kar naj bi bilo še posebej očitno v primeru naravnih okolij.

V primeru, da bi ločnica med plitko in globoko estetiko narave obstajala, bi plitka estetika narave dovoljevala estetsko cenjenje in vrednotenje narave prek podob, fotografij, videoposnetkov in drugih nosilcev. Globoka estetika narave bi zapovedovala neposredno izkustvo naravnih okolij, živali, rastlin in krajev. Pozivala bi k telesnemu odhodu v naravo. V plitki estetiki narave je vedno na delu posredovanost, naravno okolje si, kot bomo videli spodaj, »zamišljamo« in predstavljamo s pomočjo generičnih podob narave. V plitki estetiki naravo, okolje, rastline in živali estetsko cenimo prek nosilcev analognih in digitalnih medijev, kar je danes splošno prevladujoča oblika estetskih pristopov do narave.

V članku oblikujem predlog za globoko estetiko narave, ker želim pokazati, da tako imenovana »plitka« estetika narave v resnici ni estetika narave, temveč še vedno estetika po vzoru estetskih modelov v umetnosti, saj so njena snov v resnici podobe. S takšnim stališčem želim opozoriti na razliko med cenjenjem *upodobitev* narave in cenjenjem narave *same*. Hkrati je z dobo vesoljskih poletov v sedemdesetih letih nastopila tudi doba novih perspektiv. Scenerijsko-krajinskemu modelu se je pridružila tudi *pregledna* perspektiva Zemlje in njenega širšega okolja v vesolju. Zato skušam pokazati, da je v estetiki narave nastopil čas za razširitev pojma narave na celotno vesolje, kar prinese zanimive posledice: v vesolju je namreč po drugi strani mogoča samo posredovana, plitka estetika narave sestavljenih teleskopskih podob, zaradi česar plitke estetike ne moremo zavreči. Na koncu opozorim tudi na to, da se je v desetletjih po Hepburnovem članku razvila razprava o domnevni novi geološki dobi: antropocenu. Z njo pa se je precej spremenil tudi predmet same estetike narave. Je to še narava ali pa morda nikoli ni bila?

Ustoličenje

Pred 18. stoletjem je bil razmislek o naravi kot nečem lepem in navdihujočem odstoten, »ideja o naravi kot paradigmi lepega praktično ni obstajala« (Parsons, 2008: 7). »Stari se niso zavedali sile piktoresknega, ki izhaja iz perspektive,« je razmišljal William Gilpin o tem, da je vsaka reč postavljena pred pogled očesa in dodal: »Raffaello je daleč od tega, da bi vedel, kako uporabiti to veščino« (Gilpin, 1792: 40). Pojem piktoresknega, »estetske kategorije, ki je postala priljubljena šele v zadnji tretjini 18. stoletja v Angliji, je povezan z vrtovi, s prepričanjem, da nas vrtovi spominjajo na slike ali da vrtove vidimo v okviru slik« (Kante, 2009: 127). Krajinsko slikarstvo 18. stoletja je bilo tako vplivno, da so status parka ali neokrnjene divjine podeljevali le tistim področjem, ki jih je seveda slikovito – naslikal priznan umetnik in za katere so lahko dejali, da jih gledamo kot v uokvirjeni sliki. Piktoreskno ni bilo samo slikarstvo, temveč tudi krajinsko pesništvo, vrtovi in naravne scene razgledov.

Medtem ko je Kant dokončeval *Kritiko razsodne moči* in v dojemanju narave razgalil pojem sublimnega, so se, opozarja Kante, na velikih potovanjih »angleški popotniki prvič srečevali z novimi vrstami naravnih krajin – z Alpami in rimskim podeželjem ter krajinskim slikarstvom francoskih in italijanskih mojstrov«. Takšne odprave, na katerih so mladi Angleži sklenili svoje izobraževanje s popotovanjem na celino, so imele pomemben vpliv na razvoj piktoresknega. Vodiči so turiste in popotnike spodbujali h kultivaciji estetskih odzivov na doživete krajine. Nemalokrat so po njihovih priporočilih, od kod so najboljši razgledi, popotniki sami skicirali lastne impresije. V drugi polovici 18. stoletja in prvi polovici 19. stoletja so premožnejši potovali v lepe kraje in si ogledovali dosežke lokalnih krajinskih arhitektov. »Popotnik torej pride do tega, da vidi naravno krajino skozi očala naslikane pokrajine« (Kante, 2009: 129). In to dobesedno.

Popotniki in slikarji so namreč nosili s seboj uokvirjeno Claudovo zrcalce, poimenovano po priljubljenem krajinskem slikarju Claudeu Lorrainu,[3] ki je v osemnajstem stoletju predstavljal sinonim za estetiko krajine. S takšnim zrcalcem so se obrnili proč od krajinskega prizora in si ga »ogledovali, kakor bi bil videti na sliki« (Carlson, 2009: 27). Zrcalce je bilo rahlo potemnjeno, s čimer je zmanjšalo odboj svetlobe in ker je bilo tudi konveksno, je prostrani pogled na krajino skrčilo v velikost majhne risbe. Poleg zrcalc v različnih velikostih in odtenkih so se v žepih telovnikov znašla tudi stekla različnih barv v obliki naočnikov. Z opazovanjem krajine skozi različna zrcalca in stekelca si je lahko nekdo pobarval pokrajino, kakor je želel. Raba takšnega pripomočka je uporabniku pomagal zgostiti piktoreskne značilnosti v krajini. »Za piktoresknega turista in amaterskega umetnika je [zrcalo] odsevalo resnični svet, a hkrati skrbno zbiralo podobe znotraj ovalnega ali pravokotnega okvirja in jih barvalo v odtenek svoje lastne površine. Bilo je hkrati objektivno in kognitivno ter zasebno in kreativno dejanje, saj se je uporabnik s hrbtom obrnil proti krajini in se umaknil v lastne refleksije« (Hunt, 1997: 178). Piktoreskno je bilo univerzalen način videnja. Da se je narava torej lahko znašla na platnu ali skici, je morala biti že »ukročena« v okvir ročnega zrcala.

Okoljsko estetiko in z njo estetiko narave Jonathan Maskit razdeli na tri obdobja: »zlate čase« 18. stoletja, »leta pozabe« v devetnajstem in prvi polovici dvajsetega stoletja ter obdobje »ustoličenja« s Hepburnovim člankom o zanemarjanju naravne lepote (Maskit v Drenthen in Keulartz, 2014: 41). Leta pozabe nastopijo po koncu mode krajinskega slikarstva v 18. stoletju, ko filozofsko zanimanje za naravo skoraj povsem zamre.[4] Nato po premoru nastopi nenavadna revolucija.

[3] Claudeovo zrcalce je v preglednih tekstih o estetiki narave omenjeno mimogrede, zgolj kot bežna kurioziteta. Nihče od vidnejših avtorjev v estetiki narave mu ni posvetil več kot nekaj vrstic. Redki pojasnijo, da Lorrain takšnega zrcalca sploh ni nikoli uporabljal. Arnaud Maillet je napravi v delu »The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art« posvetil izčrpno študijo. Med obsežno raziskavo ni našel dokaza, da bi Claude dejansko slikal z zrcalom (Maillet, 2009: 35), a nesporno je, da je večina slikarjev krajino upodabljala tako, da si jo je ogledovala v tovrstnem zrcalcu.

[4] »Razen nekaj izjem se filozofi z estetiko narave v prvi polovici dvajsetega stoletja niso resno ukvarjali«, opozori Carlson (2009: 7), ki sicer izpostavi avtorje, kot so Thoreau, Muir, Santayana (1955), Dewey in drugi.

Maskit izrecno opozarja, da ne smemo in ne moremo govoriti o »ponovnem rojstvu« okoljske estetike, saj v 18. stoletju, kot rečeno, estetike narave *ni bilo* (Maskit v Drenthen in Keulartz, 2014: 42). Ločnica med estetiko narave in estetiko umetnosti še ni zares obstajala.

»Ustoličenje« estetike narave se zgodi v sedemdesetih letih, ko se akademski svet nenadoma začne zanimati za naravo, tako v etičnem kot v estetskem smislu. 24. decembra 1968 je posadka odprave Apollo 8 v Lunini orbiti posnela fotografijo planeta Zemlje z naslovom »Earthrise«. To nikakor ni bila prva fotografija Zemlje iz vesolja, bila pa je prva fotografija vzhajajoče Zemlje iz Lunine orbite. V posebni izdaji revije Life (2003) o stotih fotografijah, ki so spremenile svet, je znameniti fotograf narave Galen Rowell označil »Earthrise« za najvplivnejšo okoljsko fotografijo vseh časov. Na eni kasnejših odprav je posadka Apolla 17 leta 1972 posnela domnevno največkrat reproducirano fotografijo v zgodovini človeštva z naslovom »Modra frnikola« ali »Blue Marble«. V trenutku, ko so zapustili Zemljino orbito in se namestili v tirnico proti Luni, je Sonce za njihovimi hrbti v celoti osvetlilo Zemljo. To je še vedno ena redkih fotografij cele Zemlje, ki jih je iz takšne oddaljenosti posnel človek. »Modra frnikola« je postala simbol protikulturnih gibanj in okoljevarstvenikov.

Obdobji rabe Claudeovega zrcalca in vesoljskih poletov sta navidez povsem nepovezani, a delita pomembno podobnost: vznik estetske obravnave narave. Med enim in drugim je estetika narave skoraj povsem zamrla, a od fotografij Zemlje iz vesolja in pristanka na Luni do danes, ko je fotografiran vsak kotiček Zemljinega površja, so bile napisane praktično vse sodobne razprave o lepoti in estetskem odnosu do naravnega sveta. V osemnajstem stoletju je moral slikar oditi v neznano, da se je lahko nekaj prizorov iz Alp znašlo na platnu v muzeju ali nad kaminom. Ljudje takšnih prizorov, kot so gorske verige v Alpah, niso uživali v množičnih medijih. Dejansko so bili neznani, novi in posebni. Porajali so vprašanja in prebujali domišljijo. Več kot 125 let so v neznano odhajali tudi fotografi združenja *National Geographic*, ki so s pomočjo znamenite revije ljudem po svetu posredovali podobe neznanega življenja neznanih kultur in predelov sveta. V sedemdesetih letih dvajsetega stoletja v neznano niso odšli slikarji, ampak astronavti. Ljudem na Zemlji so omogočili novo perspektivo sebe in *narave*. Za kakšno perspektivo gre, lahko bolje razumemo s pomočjo koncepta »okoljskega zamišljanja«,[5] ki ga Irene J. Klaver postavi ob bok principom v delu *Zamišljene skupnosti* Benedicta Andersona. Narod Anderson definira kot »zamišljeno politično skupnost«. Zamišljena je zaradi tega, ker tudi pripadniki najmanjših narodov ne bodo nikoli poznali vseh ostalih sodržavljanov, jih srečali, ali vedeli vse o njih – a vsi imajo in živijo z nekakšno podobo skupnosti.

Prva desetletja estetike narave so našla zatočišče v analitični filozofiji. Izjema je Theodor W. Adorno, ki je v *Ästhetische Theorie* naravni lepoti posvetil izčrpno poglavje. Na izjemne sorodnosti med Hepburnom in Adornom, ki, čeprav sta njuni besedili o naravi izšli v razmaku nekaj let, sicer nista imela povezav in stikov, opozarja Marta Tafalla (2011) v zanimivem članku »Rehabilitating the Aesthetics of Nature: Hepburn and Adorno«.

[5] Angleški izraz »imagination« sem zavoljo vzporednic z Andersonovim delom *Zamišljene skupnosti* (2007) poslovenil v tem primeru v »zamišljanje«.

Vzdržujejo jo s pomočjo množičnih medijev, ki jim zagotavljajo občutek, da so del skupnosti in skupnega dogajanja, ko v intimi lastnega doma sami sledijo dogajanju »skupnosti«. Klaverjeva želi razširiti teorije kulturnega in družbenega zamišljanja z okoljskim zamišljanjem (Klaver v Drenthen in Keulartz, 2014: 143). Fotografija vzhajajoče Zemlje iz Lunine orbite je zanjo simbol človeške skupnosti: »Začela je součinkovati s podobo nacionalne države, v nekaterih primerih jo celo presega, a večinoma deluje na ravni naroda« (Klaver v Drenthen in Keulartz, 2014: 144). Če smo si bili ljudje sposobni zamišljati skupnost naroda, smo si po odmevnih vesoljskih podobah sposobni zamišljati naše (globalno) okolje planeta. S pomočjo okoljskih podob si zamišljamo širše okolje na Zemlji in v vesolju, v katerega v resnici nikoli ne odpotujemo ali odletimo. Takšno posredovano doživljanje širšega okolja je značilnost plitke estetike narave. Doživljamo jo na zaslonu računalnika ali televizije, v revijah in družabnih omrežjih. Tako posredovana narava je imaginarna, povsem zamišljena. Vemo, da smo del našega osončja in znamo si predstavljati, da v Kaliforniji rastejo tisočletne sekvoje, a nič od tega (morda) nismo zares doživeli in videli.

Um in/ali telo

Po nekaj desetletjih razprav o estetskem cenjenju in vrednotenju narave sodobne pozicije[6] v estetiki narave delimo večinoma v dva tabora: *kognitivnega* in *nekognitivnega* (Carlson in Berleant, 2004: 16) oziroma *narativnega* in *ambientalnega* (Foster, 1998). Znotraj različnih taborov najdemo različne obravnave estetskih vprašanj o naravi. Kognitivno-narativni pristop poudarja *znanje* o estetskem objektu, saj naj bi ravno to pomembno vplivalo na sam proces estetskega cenjenja. Takšni pristopi na splošno zavračajo estetske modele po vzoru umetnosti, kot je denimo *scenerijsko-piktoreskna* obravnava naravnih prizorov. Med predstavniki kognitivnega pristopa najbolj izstopa Allen Carlson, ki je z *naravnookoljskim*[7] modelom v dojemanju narave pripisal odločilno vlogo znanstvenim kategorijam. Naravo je po Carlsonovemu mnenju treba ceniti kot okolje, ne pa kot razgled ali perspektivo. Naravno okolje moramo ceniti »zaradi njemu lastnih pogojev« in lastnosti, ki jih ima narava sama. Te lastnosti lahko zares prikaže samo naravoslovje, torej znanost. Kadar denimo estetsko cenimo umetnost, imamo na voljo zgodovino umetnosti in umetnostno kritiko. Zaradi

[6] V estetiki narave obstaja množica estetskih modelov, vzorcev in pristopov. Med avtorji najprej (kronološko) izstopata (Sepänmaa, 1986) in (Berleant, 1992). Posebej velja omeniti okoljsko izdajo »Journal of Aesthetics and Art Criticism« (1998). Obsežno navedbo virov zadnjih desetletij najdemo v uvodu zbornika »The Aesthetics of Natural Environments« (Carlson in Berleant, 2004). Pomembno mesto zavzema tudi zbornik »Nature, aesthetics, and environmentalism: From Beauty to Duty« (Carlson in Lintott, 2008). Jasno obravnavo problemskih sklopov najdemo tudi pri Parsonsu (2008). V slovenskem jeziku je pionirsko delo s tega področja Kantetova »Estetika narave« (2009). Svojevrsten pregled področja je pripravil Carlson (2009). Z estetiko narave je v »Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics« obračunal Morton (2009). Med pisanjem članka je izšel tudi zbornik z zadnjimi pogledi in ugotovitvami »kanonskih« avtorjev z naslovom »Environmental Aesthetics: Crossing Divides and Breaking Ground«, ki sta ga uredila Drenthen in Keulartz (2014).

[7] Pri poimenovanju estetskih »vzorcev« in »modelov« zaradi odsotnosti razprav na tem področju v slovenskem jeziku dosledno sledim jezikovnim rešitvam, ki jih je v knjigi »Estetika narave« vpeljal dr. Božidar Kante. Tudi v drugih primerih, na katere v članku nisem posebej opozoril, skušam zavoljo enotnosti čim bolj upoštevati termine, ki jih je na področju estetike narave prenesel v slovenski jezik.

tega bi morale pri cenjenju narave enakovredno vlogo odigrati naravna zgodovina in znanstvene resnice (Carlson, 1981: 25). Carlson je z naravnookoljskim modelom vpeljal model, ki je doživel največ odzivov[8].

Kante sicer utemeljeno opozarja, da na splošno ne obstaja *ustrezno* estetsko vrednotenje narave. Natanko določenih estetskih kvalitet in vrednosti, kot jih najdemo pri umetniških delih, v naravi ne moremo zaslediti. Najpomembnejše estetske razsežnosti naravnih predmetov, objektov in okolij so odvisne od »posamezne časovne rezine v predmetovi naravni zgodovini, čutnega načina, načina zaznavanja, zaznavnega vidika itn.« (Kante, 2009: 50), zato je pri njihovem motrenju dovoljena določena svoboda. »Tako kot je estetsko cenjenje umetnosti cenjenje umetnosti *kot umetnosti*, tako je estetsko cenjenje narave estetsko cenjenje narave *kot narave«* (Carlson in Berleant, 2004: 21). Cenjenje narave mora upoštevati, da je ne moremo ceniti kot intencionalno ustvarjenega predmeta niti kot umetniškega dela.

Nasproti kognitivnim pristopom stoji vrsta nekognitivnih (nekonceptualnih oziroma ambientalnih) odzivov na naravo. Izraza *nekognitivni* ne smemo razumeti, kot da so v igri emotivni odzivi. Poudarek je na pristopih, ki za temelj odzivov ne jemljejo naravoslovne vednosti ali kulturne tradicije, temveč nekaj povsem drugega. Najbolj znan nekognitivni »odziv« na naravo je bila predlagana *estetika potopitve*[9] oziroma zavzetosti Arnolda Berleanta, ki izzove teorijo brezinteresnosti, saj naj bi ta z objektvizirajočim motrenjem objekta iztrgala tako predmet kot opazovalca iz okolja, v katerega sodita in v *katerem* se estetsko cenjenje sploh lahko zgodi. Estetika potopitve izrecno poudarja veččutno zaznavo narave in položaj človeka v njej ter izpodbija dihotomijo med subjektom in objektom. Opazovalec mora kar se da zmanjšati razdaljo med seboj in naravo ter se potopiti vanjo. Še več, podobno stališče Berleant zagovarja tudi za estetski pristop k umetnosti: »Brezmejnost naravnega sveta nas ne samo obkroža, temveč nas asimilira. Ne samo, da smo nezmožni zaznave absolutnih mej v naravi, temveč se tudi nismo zmožni odmakniti od naravnega sveta, da bi ga lahko merili in presojali s popolno objektivnostjo ... Med zaznavo okolja od znotraj, takega, kot je, ne opazovati *ga*, ampak biti v njem, postane narava nekaj povsem drugega. Spremenjena je v realnost, v kateri živimo kot udeleženci, ne opazovalci« (Berleant, 1992: 169–170). Zavračanje dihotomije subjekta in objekta je seveda problematično. Takšno razmerje je bistveno za estetiko in če ga zavrnemo, zavrnemo tudi estetiko samo. Povsem nekaj drugega pa je, če poudarimo, da je za estetiko narave pomembna telesna izkušnja naravnega okolja. Veččutno doživljanje umetniških del je izjema, doživljanje naravnih okolij pa pravilo. Sonce in veter čutimo s celim telesom, hkrati slišimo zvoke in iz trenutka v trenutek »uokvirjamo« drugačne razglede.

[8] V zadnjih letih smo lahko pri Carlsonu zasledili tudi stališče, ki v estetiki narave na nek način zagovarja soobstoj kognitivnih in nekognitivnih pristopov oziroma, če nekoliko špekuliramo, pluralizem. Najdemo celo razmislek, da »nam ni treba izbirati med njimi, saj, čeprav imajo različne poudarke, ni potrebe, da so v teoretskem konfliktu« (Carlson, 2010:306).

[9] Pri prevodu izraza »aesthetics of engagement« bi lahko uporabili tudi izraz *zavzetost* ali *prevzetost*.

Claudeovo zrcalce in očala

Kljub razvoju različnih pristopov, modelov in vzorcev za cenjenje narave, disciplina ni zares obračunala z izvornim pristopom krajinskega slikarstva, ki se vleče do današnjih veličastnih fotografskih upodobitev naravnih prizorov. V razpravi Arnauda Mailleta o zgodovini črnega zrcala v zahodni umetnosti postane jasno, da je Claudeovo zrcalce »neločljivo od celotnega področja angleške estetike osemnajstega stoletja« (Maillet, 2009: 137). Veliko o drugi polovici osemnajstega stoletja pove že besedišče. Poleg lovcev, ki so zasledovali plen, so se pojavili tudi *lovci na podobe* (2009: 167), ki so dobesedno zalezovali veličastne naravne prizore in razglede: »Bi morali predvidevati, da lovec bolj uživa v zasledovanju običajne živali kot človek izbranega okusa v iskanju lepot narave?« se sprašuje Gilpin (1792: 48). Občudovanje razgleda je bilo podobno današnjemu fotografiranju. Razgled je bil *portret* naravnega prizora. Ujet v portret je bil trofeja, ki si jo lahko pokazal drugim, ki takšnega prizora niso mogli videti v živo. Piktoresken način gledanja je bil tisti, ki ga je bilo mogoče *upodobiti*, spremeniti v podobo, takrat v krajinsko sliko. »Izbira prizorov, ki jih je bilo mogoče ilustrirati na platnu je problem, ki seže preko piktoresknega gibanja, saj se tiče celotnega krajinskega slikarstva ... Pravzaprav se zgodi obrat, saj je do takrat krajina pogojevala sliko; potem pa z modo piktoresknega in krajinskega slikarstva začne krajino pogojevati slika in s tem naš pogled na naravo« (Maillet, 2009: 138–139). Splošno priporočilo časa je terjalo, da naravo občudujemo v somraku. Dnevna svetloba ima namreč surov, antiestetski učinek, Claudeovo zrcalce pa je zaradi potemnjene površine zmožno zajeziti poplavo naravne svetlobe, kar je v bistvu zadnja ovira na poti k spektakularnim upodobitvam v naravi, kot jih razume slikarstvo. Učinkovito je odstranilo preobilje detajlov in nepravilnosti v krajini in poudarilo ideal lepote. Claudeovo zrcalo ne poskuša reproducirati narave na sliki, marveč je skušal z njim umetnik sliko projicirati na naravo.

Po letu 1820 se je pomen piktoresknega razgubil – bolj kot estetsko cenjenje narave po vzoru kakšnega od znanih krajinskih slikarjev je piktoreskno predstavljajo estetsko cenjenje prizorov. »In ko pohodnik ni premogel slikarjevega pogleda, niti veliko denarja, se je lahko zanesel, da mu je Claudeovo zrcalce neposredno in natančno omogočilo pogled, ki bi ga ustvaril slikar« (Maillet, 2009: 141). To je bila demokratična razsežnost te naprave: estetski užitki za vse in po relativno nizki ceni. Claudeova zrcalca in Caludeova očala s stekli različnih barv so pohodnikom in krajinskim turistom v naravi omogočala razglede, na katere bi morali sicer čakati oziroma so jim bili povsem nedosegljivi. Očala z modrim ali sivim steklom so sredi popoldneva v krajini pričarala svetlobo, ki jo sicer ponoči ustvari Luna. Rumena očala so bila namenjena »ustvarjanju« sončnih vzhodov in zahodov, saj so prizor hitro spremenila v rdečkast somrak, ne da bi pri tem »škodo« utrpele jutranje meglice... Profesionalni fotograf naravnih prizorov in fenomenov Sean Arbabi

omenja *zlato* ali *magično uro* pol ure pred in po sončnem zahodu ali vzhodu. Zlata oziroma magična je zaradi »čudovitih kvalitet svetlobe ... Pojavijo se barve, ki jih ob drugih delih dneva ne vidimo, pojavijo se barvni toni, ki se pri ljudeh dotaknejo čustev ... Včasih je takšne barve težko videti z golim očesom, a jih fotoaparat v skorajšnji temi živo zabeleži« (Arbabi, 2011: 113).

Podobno je v estetiki narave še danes. Claudeovo zrcalce in krajinske slike je nadomestila fotografija. Lovce na podobe v Claudeovih zrcalih so nadomestili lovci z digitalnimi aparati, ki si trofeje lahko nemudoma ogledajo na majhnem zaslonu iz tekočih kristalov. Z razmahom digitalne fotografije so si naravni prizori izborili mesto v popularni kulturi. Čeprav velika večina ljudi narave ne opazuje v naravnem okolju, smo preplavljeni z množico fotografij naravnih prizorov – in z njimi s prav posebno vrsto »naravnega« kiča.

Sredi devetnajstega stoletja je raba Claudeovega zrcalca zamrla. Krivo je bilo temnenja barv in oviranja svetlobe, kar je bil v neoklasicističnem smislu zločin. Različna očala so bila še sprejemljiva, saj so »omogočala neposreden pogled na naravo, medtem ko je Claudeovo zrcalce poleg obrnjene podobe prikazovalo drugorazredno naravo, saj se je moral uporabnik k njej obrniti s hrbtom« (Maillet, 2009: 150). Narava v zrcalu je fiktivna in nepopolna, a namen zrcala ni bil imitacija, temveč *idealizacija*. Domnevati, da med zrcalcem in krajinsko sliko obstaja identiteta, bi bilo napačno: »Odsev je *ekvivalent* slike: opisan je kot, a *ni* slika« (2009: 159). Krajinski slikar je lahko na nepopolno realnost z njim položil tančico popolne harmonije.

Pregledni učinek in hiperobjekti

Kot lahko ugotovimo, je glavni medij estetike narave še danes podoba. Odročne naravne prizore so ljudem prinašali in predstavljali slikarji, popotniki in raziskovalci. V dvajsetem stoletju ni nič drugače. Prve podobe Zemlje iz vesolja so na planet poslali sateliti, kmalu zatem pa ljudje. Človeštvo lahko perspektive v vesolju doživlja samo s pomočjo podobo. Med aprilom 1961 in majem 1963 je deset ljudi prvič videlo Zemljo iz vesolja. Po Juriju Gagarinu na odpravi Vostok 1 so sledili drugi Američani in Sovjeti, nekaj od prvih desetih poletov je trajalo celo več dni. Združene države so vse sile usmerile v osvajanje Lune, Sovjetska zveza je napore vložila v trajanje orbitalnih poletov. Oboji so v vesolju preživljali čedalje več časa: »Daljše misije v orbiti in potovanja do Lune in nazaj so vesoljskim popotnikom omogočila veliko več časa za obdelavo vtisov, ki so jih jim posredovali čuti« (White, 1998: 34). Treba je upoštevati, da je človek prvič zapustil zibelko znanega sveta in se v mediju breztežnosti odpravil v neznano. Trideset astronavtov in kozmonavtov različnih generacij v delu Franka Whitea *The Overview Effect* poroča o doživetjih in občutjih, ki jih je White poimenoval *pregledni učinek [overview effect]*. Gre za pretresljivo in čustveno doživljanje razgleda na celotno Zemljo iz vesolja. Večinoma se vesoljski popotniki strinjajo, da doživetje preglednega učinka vsebuje spoznanje, kako Zemlja lebdi v

neskončno velikem medzvezdnem prostoru in da je, obdana s tankim zaščitnim slojem ozračja, izjemno krhka in ranljiva: »Prebivalci vesoljskih naselbin bodo vedno imeli pregled! Lahko bodo videli, kako je vse povezano in da je to, kar se zdi ljudem na Zemlji 'svet', v resnici majhen planet v vesolju in da je 'sedanjost' za nekoga iz takšne perspektive zamejeno gledišče. Ljudje, živeči v vesolju, bodo nemudoma sprejeli filozofske uvide, za katere so Zemljani potrebovali tisoče let, da so jih ubesedili« (White, 1998: 4).

Srečamo se z zanimivim paradoksom. Če lahko na Zemlji, v krajini, zahtevam globoke estetike narave ustrežemo z Berleantovo estetiko potopitve, je to v vesolju nemogoče. V vesolju so astronavti ločeni od okolja z vesoljskim plovilom ali skafandrom, ostali pa lahko vesoljske prizore doživljamo samo prek podob. Možnost pogleda v vesolje in iz vesolja nazaj na planet je omogočila, da je scenerijsko-krajinska perspektiva narave na ravni plošči, ki sega do obzorja dobila povsem novo razsežnost. Razdrobljene krajine različnih kultur, tradicij, mitologij in zgodovin so se združile v *celovito* estetsko enoto – planet Zemlja. V estetiki narave je to obrat iz perspektive popotnika-raziskovalca v perspektivo objektiva, ki iz vesolja posreduje podobe *pogledov*, ki jih sami ne moremo opazovati. *Narava* v tem smislu ne more biti več samo krajina, gozd, oceani in ostalo površje Zemlje. *Naravno* v smislu zanimanja estetike narave je tudi celotno vesolje samo. Kot ugotavlja Kante poglabljanje v literaturo pokaže, »da ni neke enotne in splošno veljavne definicije narave – čeprav je v marsikaterem pogledu pojem narave osvetljen zgolj negativno oziroma v primerjavi s pojmi, kot sta umetno in artefaktično« (Kante, 2009: 9). Predlagam, da bi pojem narave v estetiki narave razširili na celotno vesolje. Položaj, ko za naravo, ki sproža estetske odzive, velja samo narava na Zemlji in zvezde, vidne s površja planeta, je neploden in predstavlja eno večjih pomanjkljivosti sodobne estetike narave. Dozdajšnji diskurz o *artefaktičnem* ima vsekakor smisel v »mikrokozmosu« neposredne danosti narave v krajini, morda ima smisel tudi nekaj sto kilometrov nad Zemljinim površjem, kjer se gnetejo v številnih nizkih, srednjih in visokih orbitah tisočeri sateliti. Morda ima smisel na Luni, kjer so astronavti pustili stopinje in zapičili ameriško zastavo. Morda tudi na Marsu, po katerem križarita Nasini rovki. Vpliv, če mu sploh lahko tako rečemo, človeka v vesolju sega do mesta, kamor je v medzvezdnemu prostoru uspelo prileteti vesoljski sondi Voyager, preostalo vesolje je v tem pogledu »neomadeževano«.

Dlje od tu ima diskurz o artefaktičnem smisel samo še na ravni podob. Kaj mislim s tem? Slikovite podobe, ki nastajajo s pomočjo vesoljskih teleskopov, kot je Hubble, zbirajo svetlobo milijarde let v preteklost in niso hipni posnetki, temveč (več)stokratne ekspozicije majhnih koščkov vesoljnega neba, ki je za prosto oko povsem črno. Takšna podoba, ki jo omogoča tehnologija in jo sicer s prostim očesom »v naravi« ne bi nikoli mogli uzreti, je artefakt. Prepričan sem, da je razprava o *naravnem* in *umetnem* plodna samo na tej ravni, ali kot trezno ugotavlja Parsons: »Čeprav se veliko reči pripeti zaradi naše prisotnosti, se jih veliko ne ... Naravni pojavi, kot so žuželke in rastline ter naravni dogodki, kot je

padanje dežja in paritveno obnašanje ptic, so vsepovsod okoli nas, tudi sredi največjih mest naše civilizacije« (Parsons, 2008: 3). To *je* en način gledanja na razmerje narava-kultura-artefakt, obstaja tudi obraten pristop: »Kadar začutiš dežne kaplje, v nekem smislu izkušaš podnebje. Še posebej izkušaš spremembo podnebja, ki jo sicer poznamo pod imenom globalno segrevanje, a nikoli neposredno ne izkusiš globalnega segrevanja kot takega,« predstavi Timothy Morton v knjigi *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* koncept *hiperobjektov* (Morton, 2013:48).

Hiperobjekti postavijo na glavo tradicionalno dojemanje objektov in s tem zamajejo razmerje subjekta in objekta. To so objekti, ki jih ljudje preprosto ne zmoremo zajeti s pogledom in se izmikajo upodobitveni moči uma. Razporejeni so skozi prostor in razvlečeni skozi čas v enotah, ki so tuje človeškemu dojemanju. Hiperobjekt je lahko oljni madež v Mehiškem zalivu ali yellowstonski narodni park. Hiperobjekt je lahko biosfera ali sončni sistem. Hiperobjekt je lahko seštevek vseh jedrskih materialov na Zemlji, ali pa samo ves plutonij ali uran. Lahko je zelo trajen proizvod človeka, kot je denimo ves stiropor. Hiper so hiperobjekti v odnosu do drugih entitet ne glede na to, ali so proizvedeni s strani človeka ali ne. Lahko bi pomislili na sublimnost kantovskega neskončnega, a bi se zmotili: »Hiperobjekti niso večni. Kar ponujajo, je *zelo velika končnost«* (Morton, 2013: 60). Globalno segrevanje je *viskozno*. Kamorkoli gremo, je vedno že tu, se nas oklepa in nas ne spusti iz primeža. Razpolovni čas plutonija 239 je več kot štiriindvajset tisoč let, kar je skoraj toliko kot vidna človeška zgodovina. V domnevni dobi *antropocena*,[10] ko smo v dvesto letih iz Zemlje načrpali ogljikovodike in jih spustili v ozračje, estetika narave ne more biti takšna kot v romantiki: »Razmišljanje o stvareh kot Naravi je razmišljanje o njih kot o bolj ali manj statični, metastabilni kontinuiteti, zamejeni s časom in prostorom. Klasična podoba Narave je romantična ali piktoreskna slika krajine. Tukaj je, tamle čez – na steni galerije« (Morton, 2013:72).

Ob vsem naštetem je zanimivo, da ima estetika narave nekakšno »notranjo« zakonitost. Ko je človeštvo pristalo na Marsu, so med prvimi prispelimi podobami *tamkajšnje* narave prispele podobe pokrajine. Krajinska perspektiva je normalna, saj je naš prvi odziv na naravo. Celo pri fotografijah vesolja oko skuša najti pokrajino. Zdi se povsem ustrezna. Zdi se *naravna*. »Okus« za krajino morda pri ljudeh vztraja še iz pleistocena. Leta 1993 sta ruska umetnika Komar in Melamid izvedla nenavaden poskus z naslovom »The Most Wanted Paintings«

[10] Za pričujoče besedilo je bolj kot vprašanja o domnevnem pojavu nove geološke dobe pomembno dejstvo, da ljudje vplivamo in spreminjamo naravna okolja na globalni ravni: denimo znanstveni konsenz o naraščanju globalne temperature in človeškem vplivu na pospešeno izumiranje živalskih vrst »Narave« v strogem diskurzu o artefaktičnem in naravnem ter v luči zahteve o odsotnosti človekovega vpliva skorajda več ne moremo najti (Weisman, 2009), a ob vročici, ki jo povzroča razprava o antropocenu, je na mestu trezno opozorilo Neda Hettingerja na nevarnost, da bi lahko antropocen postal priročen protiugovor za okoljevarstvene politike. Osredotočenost na »dobo človeka« je po njegovem mnenju dokaz nadutosti in »udejanja graje vredno nezmožnost cenjenja vloge, ki jo nečloveška narava še vedno opravlja na Zemlji ter [kaže na] arogantno precenjen položaj človeka in njegove avtoritete« (Hettinger, 2014: 179). Zaradi sprijaznjenosti z antropocenom bi lahko po njegovem mnenju preveč podcenjevali pomembnost ohranjanja narave, njenega obnavljanja, pogozdovanja in dopuščanja »divjih« predelov ter na drugi strani preveč spodbujali geoinženiring.

in »The Least Wanted Paintings«. Najela sta agencijo za raziskave javnega mnenja, da je v desetih državah v Aziji, Afriki, Evropi in obeh Amerikah izvedla raziskavo o umetniških preferencah. Najbolj priljubljena barva je bila modra, takoj na drugem mestu pa je bila zelena (Kreft, 2007: 94). Sodelujoči so pokazali največ zanimanja za realistično slikarstvo. S pomočjo statistike sta Komar in Melamid ustvarila najbolj zaželen vzorec[11] slike za vsako državo: »Njun namen je bil očitno ironičen, saj so slike humorno združevale popolnoma nezdružljive elemente«, pojasnjuje Kreft (2007: 94), a opozarja na resno plat projekta: čeprav so bile slike ustvarjene za različne kulture, so si bile presenetljivo podobne: »Videti so bile kot običajna evropska krajinska koledarska umetnost, tako fotografska kot slikarska. Prav koledarska industrija je prepoznala zahteve trga in odkrila pleistocenski okus za scene na prostem. Kot rezultat evolucije, vpisan v naš estetski čut, je to okus za 'savano', varno in hranljivo okolje za pregovorne lovce in nabiralce« (2007: 94).

Zaključek: predlog za globoko estetiko

V slogu v uvodu omenjenega gibanja za globoko okoljsko etiko bom nanizal nekaj poudarkov za *globoko* estetiko narave. Ker se *je* estetika narave poskušala osvoboditi estetskih modelov umetnosti – statičnega motrenja varovanih in nespremenljivih umetniških objektov v varnem zavetju galerije, muzeja ali razstave – tega cilja brez refleksije, da je v veliko primerih estetika upodobitev narave na fotografijah, videoposnetkih in drugih nosilcih, ne bo dosegla. Če želi biti *nova* in posebna estetika, se mora globoka estetika narave odpovedati motrenju *podob* narave in naravnih prizorov. Kako naj bi potekalo primerno estetsko cenjenje narave same, za kar nam v prvi vrsti gre, je treba še raziskati. Torej, če je globokega ekologa vodil »odpor do modernosti« (Ferry, 1998: 107), mora globokega estetika voditi odpor do romantike, ki tako močno zaznamuje estetiko narave še danes.

Predlog za globoko estetiko podpira Carlsonov naravnookoljski model, hkrati pa je od izida Hepburnovega članka minilo več desetletij in naše znanje ter kategorialni aparat o »naravi« sta se spremenila. Spremembe, ki jih skuša ob rabi pojma narava upoštevati globoka estetika, so najbolje vidne ob pojmu narave/divjine. Pred pojavom človeka na Zemlji bi ji lahko rekli *predantropocenska* divjina, ki si jo lahko zamislimo kot zares nedotaknjeno naravo. V antropocenu in dobi hiperobjektov ni več niti divjine niti narave. Predelom Zemljinega površja pravimo tako, a so v resnici okolja, onesnažena s strani človeka. Tretji primer so območja, na katerih okoljski inženirji poustvarijo naravne procese in iz naravnih materialov v kratkem času zgradijo okolja, kot *je* naravni rezervat za ptice Škocjanski zatok, ki so videti »naravna«, a gre v resnici za *ponarejeno* naravo. Četrti primer predstavlja krajinske parke in vrtove, kar bi globoka estetika narave poimenovala *upodobljena* narava. Morda se na prvi

[11] Na voljo na http://awp.diaart.org/km/painting.html (pridobljeno 21.9.2014)

pogled zdi, da se globoka estetika ujame v še globljo romantično past, na katero skuša opozoriti v izhodišču, a ni tako. Globoka estetika narave se zaveda, da je njen predmet nekaj drugega od prizorov, ki si jih lahko ogledujemo na podobah analognih in digitalnih medijev.

V določeni meri je bilo nepopustljivo stališče globoke ekologije, ki je prezirala plitko okoljsko etiko, zgrešeno. Zamisel, da obstaja nedotaknjena, samolastna in samouravnajoča se biosfera, se je napajala iz romantične iluzije o naravi in potrebe po radikalnosti. Tudi v estetiki narave je, kot smo lahko videli, v vesolju mogoča samo plitka estetika podob. Na fotografijah vesolja lahko vidimo samo vtise svetlobnih sledi objektov, ki morda ne obstajajo več. Če hočemo zares opazovati vesolje, potrebujemo različne teleskope, računalnike in računalniške programe. V primerjavi z globoko estetiko narave na Zemlji, ki je telesna, veččutna in (če upoštevamo Berleantovo argumentacijo) polna interesa, opazujemo fotografije pokrajine na Marsu z veliko mero brezinteresnosti. Zaradi oddaljenosti iz našega »področja vplivanja« jo doživljamo ločeno, skoraj *nerealno*. Estetika narave, ki jo želimo iz Zemlje razširiti na celotno vesolje, ima prihodnost samo kot preplet plitke in globoke estetike. Podobno velja tudi v primeru, če se iz makro ravni spustimo na raven mikroskopskih podob. Na koncu nam ostane vprašanje, zakaj bi se sploh trudili za globoko estetiko narave in ali je njen skriti namen spoznavanje »prave« narave? Morda najpomembnejša drža globoke estetike narave je ravno spoznanje, da je naš pojem prave »Narave« mrtev. Šele, ko ga bomo prenehali opazovati z romantičnimi očali in v zrcalu romantične popolnosti, lahko v estetiki narave pričnemo razvijati plodne estetske pristope. Globoka estetika narave se ne more začeti s podobo in končati v naravi. Biti mora ravno obratno.

PROPOSAL FOR A DEEP AESTHETICS OF NATURE

Following the example of the deep ecology debate in the field of environmental ethics the paper proposes the concept of deep aesthetics of nature in aesthetics of nature. Basic trait of deep aesthetics of nature is rejection of romantic heritage, aesthetic appreciation via image, photography, video and other media. The concept of nature (in the aesthetics of nature) needs to include the entire universe as such. The inclusion of universe in the subject of aesthetic appreciation reveals a new, overview perspective which is entirely different than the landscape perspective. The paper also urges the aesthetics of nature to take into account

new (informal) geological period: anthropocene.

Keywords: environmental aesthetics, aesthetics of nature, deep ecology, environmental ethics, deep aesthetics of nature, Claude glass, space exploration, romanticism, universe, overview perspective, overview effect, anthropocene

Literatura

Anderson, B. (2007). *Zamišljene skupnosti: o izvoru in širjenju nacionalizma*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Arbabi, S. (2011). *The Complete Guide to Nature Photography*. New York: Amphoto Books.

Armstrong, S. in Botzler, R. (1993) (ur.). *Environmental Ethics*. McGraw Hill.

Berleant, A. (1992). *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press.

Carlson, A. (1981). »Nature, Aesthetic Judgment, And Objectivity«. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40, str. 15–27.

Carlson, A. (2009). *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*. New York: Columbia University Press.

Carlson, A. in Berleant, A. (2004). *The Aesthetics of Natural Environments*. Broadview Press.

Carlson, A. (2010). »Contemporary Environmental Aesthetics and the Requirements *of* Environmetalism«. *Environmental Values*, 19, št. 3, str. 289–314. Drenthen, M. in Keulartz, J. (2014). *Environmental Aesthetics: Crossing Divides and Breaking Ground*. Fordham University Press.

Ferry, L. (1998). *Novi ekološki red: drevo, žival in človek*. Ljubljana: Krtina.

Foster, C. (1998). »The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics«. *Journal of Aesthetics and Art Criticism, 56*, št. 2, str. 127–137.

Gilpin, W. (1792). *Three Essays: on Picturesque Beauty*. London: Blamire.

Hadot, P. (2006). *The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature*. Cambridge Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press.

Hepburn, R. W. (2006). »Sodobna estetika in zanemarjanje naravne lepote«. *Analiza*, 10, št. 3. str. 45–65.

Hettinger, N. (2014). »Valuing Naturalness in the 'Anthropocene': Now More than Ever«. V Wuerthner, G., Crist, E. in Butler, T. (ur), *Keeping the Wild: Against the Domestication of Earth*. Washington, D.C.: Island Press, str. 174–

179.

Hunt, J. D. (1997). *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*. Mass.: The MIT Press.

Kante, B. (2009). *Estetika narave*. Ljubljana: Sophia.

Klaver, I. J. (2014). »Landscapes of the Environmental Imagination: Ranging from NASA and Cuyahoga Images to Kiefer and O 'Keeffe Paintings«. V

Drenthen, M. in Keulartz, J. (ur.), *Environmental Aesthetics: Crossing Divides and Breaking Ground*. Fordham University Press, str. 135–157. Kreft, L. (2007). »The Second Modernity of Naturalist Aesthetics«. *Filozofski vestnik*, 28, št. 2, str. 83–98.

Life, E. (2003). *Life: 100 Photographs That Changed the World*. Time Home Entertainment.

Maillet, A. in Fort, J. (2009). *The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*. New York: Zone Books.

Maskit, J. (2014). »On Universalism and Cultural Historicism in Environmental Aesthetics«. V Drenthen, M. in Keulartz, J. (ur.), *Environmental Aesthetics: Crossing Divides and Breaking Ground*. Fordham University Press, str. 41–61.

Morton, T. (2009). *Ecology without nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.

Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Naess, A. (1973). »The shallow and the deep, long-range ecology movement. A summary«. *Inquiry*, 16, št 1. str. 95–100.

Naess, A. (1993). »The Deep Ecological Movement: Some Philosophical Perspectives«. V Armstrong, S. in Botzler, R. (ur.), *Environmental Ethics*. McGraw Hill, str. 437–448.

Parsons, G. (2008). *Aesthetics and Nature*. London: Continuum Press.

Santayana, G. (1955). *The sense of beauty: Being the Outline of Aesthetic Tehory*. New York: Dover Publications.

Sepänmaa, Y. (1986). *The Beauty of Environment*. Helsinki: Annales Academiae Scientiarum Fennicae.

Tafalla, M. (2011). »Rehabilitating the Aesthetics of Nature: Hepburn and Adorno«. *Environmental Ethics*, 33, št. 1, str. 45–56.

Weisman, A. (2009). *Svet brez nas*. Ljubljana: Modrijan.

White, F. (1998). *The Overview Effect: Space Exploration and Human Evolution*. Reston: AIAA. Wuerthner, G. Crist, E. in Butler, T. (2014) (ur.). *Keeping the*

Wild: Against the Domestication of Earth. Washington, D.C.: Island Press,