PROIZVODNJA I RECEPCIJA SUBVERZIVNIH OBLIKA ŽIVOTA/ UMJETNOSTI

By Olga Majcen Linn

WORD COUNT 78272
TIME SUBMITTED 26-AUG-2021 08:30AM
PAPER ID 75946374

5

UNIVERZITET SINGIDUNUM U BEOGRADU

FAKULTET ZA MEDIJE I KOMUNIKACIJE

DOKTORSKA DISERTACIJA

TEMA:

PROIZVODNJA I RECEPCIJA SUBVERZIVNIH OBLIKA ŽIVOTA/ UMJETNOSTI

Mentor

dr Miodrag Šuvaković

redovni profesor

Kandidatkinja

Olga Majcen Linn, 16/4003

2021

SAŽETAK

Disertacijom na temu "Proizvodnja i recepcija subverzivnih umjetničkih praksi" bavim se subverzivnom umjetnošću koja je utemeljena na tjelesnim praksama (body art, performans) jer tijelo je glavno poprište biopolitika, te umjetnošću koja je utemeljenja na tehnoznanstvenim paradigmama i invencijama, iz razloga što su one jedne od temeljnih proteza moći suvremenog svijeta. Disertacija je utemeljena na praksi mog dvadesetgodišnjeg kustoskog rada u udruzi KONTEJNER ukazujući tako na bitnost oprimjerenja teorijskog pristupa autentičnim i proživljenim projektima. Subverzivna umjetnost se analizira iz perspektive medijske teorije u odnosu na kritičke i transgresivne prakse. Subverzivna umjetnost orijentirana je na eklatantne centre moći poput država i korporacija, no suvremena moć se manifestira kao meka, otežavajući detektiranje, te čini subverziju gotovo nemogućom. Iz perspektive Agambenove teorije, goli život jednako je prisutan danas, kao i u antičko doba, što uzazuje na dosljednu i kontinuiranu prisutnost suverene moći. Suverena se moć u suvremenom društvu manifestira kroz imperativ nadzora u ime sigurnosti, što utječe na slobodu građana. Subverzivne umjetničke prakse tako nalaze mjesto i inspiraciju u biopolitici i bioetici, kao poprištima moći. Temeljeći se na Agambenovoj interpretaciji oblika života, analiziraju se strategije kreiranja umjetničkih oblika života, te njihovo postavljanje u odnosu na svijet. Detaljno je analiziran odnos subverzivne umjetnosti i kulturalnih institucija. Također su objašnjeni mehanizmi recepcije subverzivnih umjetničkih praksi kroz teoriju afekta i spoznajnu teoriju: moć koja se uspostavlja kao imperativ sigurnosti, u odnosu na slobodu putem afektivnih politika nad tijelom, zahtjeva afektivne metode subverzije. Umjetnost kao kognitivna, ali i čulna disciplina ima izravan pristup tijelu, te afektivno djeluje. Subverzivne umjetničke praske proizvode agresivne intenzitete pomoću kojih započinju nasilne pregovore.

Studije slučaja obrađuju tri subverzivna umjetnička rada Maje Smrekar, Zorana Todorovića i Siniše Labrovića, koji su upotpunjeni intervjuima s umjetnicima. Intervju s kustosom Galerije Kapelica u Ljubljani Jurijem Krpanom ilustrira dobre prakse suradnje subverzivnih umjetnika i institucija.

Ključne riječi: subverzivna umjetnost, tehnoznanost, biopolitika, agresivni intenzitet, afekt, moć, habitualno

ABSTRACT

Central to any evaluation of Subversive art lies the core locus of biopolitics. The body is ground zero for biopolitics, existing as a fundamental power structure of the modern world. Informed by my curatorial work at KONTEJNER or the past several years, this paper seeks to unravel subversive works of body art and performance based on technological paradigms and inventions. Subversive art is analyzed from the perspective of media theory in relation to critical and transgressive practices. Subversive art orients itself toward glaring centers of power such as government and corporations. However, contemporary power often manifests itself as a kind of 'soft power', making detection difficult and rendering subversion almost impossible. From the perspective of Agamben's theory, bare life is just as present today as it always was. It follows that sovereign power is likewise distinctly present. This paper posits that sovereign power today manifests itself through the imperative of surveillance in the name of security, which affects the freedom of citizens. Subversive artistic practices thus find their place in biopolitics and bioethics as arenas of power. Based on Agamben's interpretation of life forms, the strategies of creating hybrid art/life forms and their placement in relation to culture and society will be analyzed as well as the relationship between subversive art and cultural institutions. The mechanisms of public and institutional reception of subversive artistic practices through affect theory and cognitive theory will also be untangled. Power established as an imperative of security in relation to freedom through authoritative policy over the body requires potent methods of subversion. Art as a cognitive but also sensory discipline has direct access to the body, and acts affectively. Subversive art has the power to produce an aggressive intensity triggering violent negotiations. Works of art by authors Maja Smrekar, Zoran Todorović and Siniša Labrović will be examined in the context of this thesis. And interviews with these three artists as well as with Jurij Krpan curator of the Kapelica Gallery in Ljubljana will follow the course of this critical investigation of subversive art.

Keywords: subversive art, technoscience, aggressive intensity, affect, biopolitics, power, habitual

Komisija za obranu doktorske disertacije:

1. dr Miodrag Šuvaković, redovni profesor, mentor
2. dr Ana Petrov, vanredna profesorka
3. dr Suzana Marjanić, naučna savetnica, Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu

Datum obrane _____

SADRŽAJ

1. Uvod **8**
Teoretizacija kustoskih praksi 15

2. Koncept subverzije u odnosu na kritičke i transgresivne prakse **18**
Strategije otpora u umjetnosti..... 18
Umjetnički otpori - kritika, transgresija, subverzija 20
Odnos kritičkih, transgresivnih i subverzivnih umjetničkih praksi 31
Subverzija u odnosu na habitualno..... 36

3. Odnos umjetničke subverzije i oblika života/umjetnosti **42**
Mašinski i mrežni oblici života - hakiranje "stroja"..... 45
Apsurdistički i ludički oblici tehno - života - subverzija funkcije 49
Kiborzi i roboti, opasni oblici života - subverzija kontrole 50
Algoritamsko upravljanje - subverzivno reprogramiranje..... 52
Hakiranje živog 59
Potkopavanje znanstvenog determinizma - subverzija dominantnih diskursa bioinženjeringa 61
Subvertiranje antropocentrizma – dehijerarhizacija vrsta 67
Hibridne biljke - biljkotinje i čovbiljke..... 69
Himerički mikroperformansi - transgresije ljudskog, subverzije antropocentrizma 71
Nova bića: jedva-život 73
Izvođenje oblika života - umjetnik kao suveren 76
Oblici života – dispozitivi moći 80

4. (Bio)političko i/ili etičko tumačenje subverzivnih umjetničkih praksi **83**
Identitetske i identifikacijske politike: nekonzistentne identitetske konstrukcije..... 89
Sigurnost vs. sloboda – politika i etika nadziranja..... 95
Subverzija personificirane drugosti..... 101
Od biopolitike do biofilozofije: umjetnost kao sam život 104
Radikalna subverzija - ponovna izvedba društvenog nasilja 106
Bioumjetnost i *fuzzy* biološka sabotaža 110
Antropocen i spekulativna subverzija – kontinuacija nestabilnosti 114
Subverzivno promišljanje smrti – posthumanistička etika 118
Paradoks subverzivne umjetnosti i etičkih pitanja 121

5. Odnos subverzivnosti u umjetnosti i kulturalnim institucijama 123
Umjetničko-kulturne institucionalne dinamike 123
Pitanje odgovornosti institucija 130
Zakonski kontekst 134
Imperativ sigurnosti 137
Institucionalna kritika i subverzija - strategije izlaza 140
Primjeri dobre prakse - hibridne institucije, nezavisna scena i važnost kustosa 145

6. Recepcija subverzija – afekt i spozaja 151
Odnos spoznaje i afekta 151
Afektivne mreže 155
Afekt i subverzivna umjetnost 157
Neizvjesni afektivni intenziteti samožrtvujućih (bespomoćnih) subverzija 165
Moćne subverzije - Intenzitet tehnoznanstveno potpomognutih subverzija 166
Uzbuđenje intenziteta izuma - Priključci u nemoguće: senzorički doživljaj neodređene/neodredive budućnosti 168
Simpoietične umjetničke subverzije 170
Agresivni intenziteti subverzivne umjetnosti - ultimativni (nasilni) pregovori 172

7. Studije slučajeva 180
Siniša Labrović – stado.hr 180
Oblici života - priroda ekrana 182
Subverzija medija humorom 184
Političko i životinje 186
Afektivni impakt rada stado.hr: smijeh i bijes 188
Zoran Todorović – Asimilacija i Integracija 190
Biopolitičke potencijalnosti *Asimilacije* i *Integracije* i novi oblici život 190
Subverzivna afektivna modulacija agresivnih pregovora - jeza, zazor, bijes 196
Maja Smrekar – K9 topologija 198
Hormonalne afektivne modulacije - serotonin, oksitocin, prolaktin, progesteron, estrogen..... 202

Zaključak 205

Prilozi 209
Razgovor sa Sinišom Labrovićem 209
Razgovor sa Zoranom Todorovićem 218
Razgovor s Majom Smrekar 226
Razgovor s Jurijem Krpanom 238

Popis liturature 253

Biografija 273

1. UVOD

Disertacija pod nazivom "Proizvodnja i recepcija subverzivnih oblika života/ umjetnosti" razmatra mogućnosti umjetničkih subverzija u suvremenom trenutku. U kontekstu suvremenog kapitalizma one su izrazito relativizirane na isti način na koji su i centri moći slabo razaznatljivi, nevidljivi i prividno relativni. Temeljni cilj doktorske disertacije je razložiti i dokazati putem umjetničkih primjera i upotrebom teorijskih platformi da je subverzivnost umjetnosti ne samo moguća i potrebna u suvremenom trenutku, već dominantna potreba suvremenog društva. Pritom je nositelj subverzivnosti u umjetnosti eksperimentalna, istraživačka kvaliteta kao i sprega s tehnološkim i znanstvenim dostignućima suvremenih umjetničkih radova. Primarni način djelovanja subverzivnosti je putem afekta i emocija. Jedna od ključnih hipoteza je da je osnovni uvjet subverzivne moći umjetnosti njena izravna integriranost u život i činjenica da ostavlja stvarne posljedice. Rizik je ključan faktor u doživljaju određenog umjetničkog rada subverzivnim.

Disertacija započinje definiranjem koncepta subverzije u umjetnosti, njenih principa, strategija djelovanja i recentnog trenutka subverzivnih praksi. Analizom primjera razjašnjava se distinkcija i povezanost pojmova kritike, transgresije i subverzije, pri čemu se pojmovi konstituiraju u odnosu prema normi kao nečem društveno zadatom i isključujućem, odnosno moći kao nečem represivnom i opresivnom. Kritika, transgresija i subverzija sagledavaju se kao tri afektivna nivoa, kategorije političke umjetnosti. Transgresija i subverzija mogu biti povezane u smislu da je transgresija put koji vodi do subverzije. Koncept subverzije najsustavnije se definirao unutar medijske teorijske platforme. Tu su mapirana razna tumačenja umjetničke subverzije unutar teorije, njenih povijesnih strategija i mogućnosti, od Debordovog pojma *détournament*, preko Ecovog pojma semiološka gerila, taktičkih medija, hakiranja i raznih hakerskih manifesta, pa do suvremenih participativnih teorija i teorija meke subverzije. Medijska teorija je, prateći subverzivne umjetničke medijske radove, krenula od slavljenja subverzivnih mogućnosti medija i tehnologija, do toga da subverziju u kontekstu suvremenog svijeta smatra nedostatnom, nedovoljnom i nemogućom. Digitalna

revolucija i počeci uporabe računala nagovještavali su demokratičnost i slobodu no to se obećanje nije ispunilo. Štoviše, pretvorilo se u svoju suprotnost - računala, mobiteli i svi mogući novi softveri i aplikacije poput društvenih mreža postali su načini da se provede detaljni, globalni i što je najvažnije dobrovoljni nadzor i prikupljanje velikih podataka (*big data*). Naime, svaki je subverzivni umjetnički rad iznjedrio nove metode i načine djelovanja koje je liberalno kapitalistički sustav automatski usvojio te apropriravajući kreativne modele koristio ih u marketinške svrhe koji su dodatno ojačavali moć centara. U takvom svijetu koji je iz obećanja demokratizacije alata i uvećavanja individualnih i kreativnih sloboda postao svijet diktiranja i instaliranja novih navika koje se usvajaju samom prisutnošću u virtualnom svijetu, valjalo je preispitati i mogućnosti subverzije. Je li subverzija uopće moguća i u kojem kontekstu? Što je moć, tko ju posjeduje i kako se provodi?

S jedne strane tu je meka moć država i korporacija koju je gotovo nemoguće detektirati jer se provodi uz veliku količinu privida slobode i ugode, a njoj se suprotstavljaju meke subverzije koje odgovaraju na Rancierovu (2009) artikulaciju ideje kolektivizacije kapaciteta. Te se subverzivne prakse služe edukativnim metodama o tehnikama i strategijama otpora. Tu je, također Agambenov (2006) pojam suverene moći i oblika života koje on proizvodi. Subverzivne umjetničke prakse ovdje ukazuju na oblike života s tendencijom postajanja golim životom.

Treba naglasiti da su društveno postavljene biopolitičke teorije teorije Foucaulta i Agambena, upotrebljene vrlo specifično. Naime na političnost tijela u specifičnoj vrsti umjetnosti koju proučavam, gleda se iz perspektive znanstvene episteme te pomaka i transformacija pojma života koje proizlaze iz kreativne interpretacije suvremenih znanstvenih i tehnoloških istraživanja. Život u tom kontekstu nije samo postojeći društveni život i njegove poltike, već je povezan s biološkim interptetacijama i definicijama života koje su također pod raznim političkim utjecajima. Pojmovi biomoći, suverene moći, biopolitika i oblika života se tako tumače iz perspektive novih znanstvenih trendova i mogućnosti novih tehnologija i njihovih utjecaja na život, novih kategorija bioloških života i njihove realizacije, te njihovog stvarnog ili imaginarnog

stavljanja u polje društvenosti. Bioplitičke teorije u tom smislu nisu postavljene u odnos spram postojeće aktualnosti i društvenog uređenja već u odnos spram djelomičnio realizirane, potencijalne odnosno nadolazeće aktualnosti. Budući da to još nisu sasvim uspostavljene, integrirane, aktualizirane, primjenjene situacije razmatraju se u kontekstu mogućnosti i potencijalnih politika.

Uz medijsku teoriju i Agambenovu teoriju oblika života teorijske platforme bitne za ovu radnju i interpretaciju subverzije su feministička teorija i posthumanistička teorija (Judith Butler, Elizabeth Gross, Donna Haraway, Rosi Braidotti) te kognitivna i afektivna teorija. Agambenova teorija za subverzivne umjetničke prakse iz spomenutog područja važna je jer razotkriva razne oblike i potencijalne oblike života te pomaže kod detekcije i interpretacije biopolitičkih dispozitiva moći. Feministička i posthumanistička teorija prate umjetničke radove u temama vrijednim subverzivnih nastojanja i odgovaraju na pitanje što subvertirati i koji su modeli i modaliteti subverzije. Kognitivna teorija i teorija afekta bitne su za ponudu odgovora na pitanje kako djeluju i koju vrstu recepcije stvaraju subverzivne umjetničke prakse. Teorijske platforme na neki su način odredile i strukturu poglavlja.

U radnji je provedena analiza, istraživanje i interpretacija subverzivnog potencijala suvremenih umjetničkih praksi na temelju niza primjera umjetničkih radova i kustoskih praksi u svrhu rasvjetljavanja pojma subverzije u suvremenom trenutku te načina na koji djeluje. U smislu vrsta umjetnosti kojima se radnja bavi, fokus istraživanja je na umjetničkim i kustoskim praksama koje se bave tijelom te interdisciplinarnim hibridnim, tehnološkim i medijskim umjetničkim praksama, a koje su nositelji bitnih političkih i biopolitičkih pitanja unutar umjetnosti/života. Iako bi se subverzija mogla proučavati u raznim kontekstima od povijesnog pregleda subverzije unutar vizualnih umjetnosti 20. stoljeća, subverzije u filmskoj umjetnosti, književnosti pa na dalje, fokus koji sam izabrala i provodim u ovoj radnji uokviren je djelovanjem organizacije KONTEJNER – biro suvremene umjetničke prakse u kojoj sam kustoski djelovala posljednjih dva desetljeća te srodnih svjetskih organizacija, institucija i festivala usmjerenih na istraživačke umjetničke prakse utemeljene na tehnoznanosti te umjetnosti

tijela i performansu. Unutar toga sam istražila i interpretirala na koji način u suvremenom kontekstu subverzija djeluje, posebno u kontekstu performativnih i tjelesnih umjetničkih praksi te interdisciplinarnih hibridnih, tehnoloških i medijskih umjetničkih praksi te će se također mapirati teorije vezane uz subverzivnu umjetnost i modele i modalitete njenog postojanja. Razlog za izbor baš tih praksi i u mom kustoskom radu i u ovoj radnji jest utemeljen na činjenici da je suvremeni društveni trenutak visoko razvijenog kapitalizma i svi surovi problemi koje on donosi najeksplicitinije i najintenizivnije problematiziram upravo tim praksama koje se zapravo bave kritikom ili subverzijom politike.

Tjelesna umjetnost i performans izuzetno su bitne iz više razloga. Tijelo je mjesto upisa identitetskih politika i u tom smislu najintenzivniji akter otpora protiv diskriminirajućih politika. Također, performativne prakse pomiču fokus s objekta na događaj te donose novu vrstu krizne, dramatične afektivnosti karakteristične za subverzivno djelovanje. Istraživačke prakse utemeljene na tehnoznanosti, hakirajući recentna znanstvena i tehnološka iskustva kreiraju aktualna biopolitička i bioetička pitanja vezano uz promjene u silnicama moći, načinu funkcioniranja i odnošenja sustava. Navedene umjetničke prakse često se manifestiraju novim pristupom, metodom, strategijom ili idejom i iz koje onda proizlazi subverzivnost. Razvoj znanosti i tehnologija nudi obećanje rješenja za razne situacije, no također proliferaciju raznih oblika života. Strojevi, kiborzi, hibridi, neprirodni brakovi (Deleuzeov pojam *aberrant nuptials* odnosi se na začudne produktivne susrete temeljno različitih sustava), algoritmi i izmaknuti identiteti ne polaze od mnogolikosti raznih mogućnosti koje omogućuju znanstvena i tehnološka dostignuća i ne nose sa sobom pozitivističku i optimističku priču napretka. Umjetnički projekti koji tematiziraju različite aspekte oblika života na dramatičan način razotkrivaju dispozitive moći i njihove pritiske. Intrinzična vrijednost života nije uvijek i za sve oblike života ista. Subverzivne umjetničke prakse raskrinkavaju i razaraju biopolitičke matrice društvenosti, te normative koji se pokazuju kao alati moći. Oblici života opisuju načine na koje dispozitivi moći definiraju i kontroliraju život fragmentirajući ga, te u onom trenutku kada daljnja fragmentacija nije moguća izlučuje se goli život. Bourriaud razvija pojam otpada primjenjujući ga na ljude koje sustav

centrifugalno izbacuje, a suvremena umjetnost djeluje suprotnim silama vraćanja nazad u sustav. Umjetnost koja locira suverenu moć, raskrinkava je, ruši procese discipliniranja, negira isključivanje subverzivna je umjetnost. Razvoj znanosti i tehnologija usložnjava oblike života i modele isključivanja te donosi nove teme i probleme. Subverzivne umjetničke prakse smišljaju imaginarne scenarije, uočavaju potencijalnosti, raskrinkavaju spregu s interesima politike i korporacija te emancipiraju artikulacijom novih pitanja i problema. Ključan problem koji se na različite načine čini vidljivim i razara putem mnoštva subverzivnih umjetničkih radova jest izrabljivački odnos koji centri moći poput korporacija, država i sl. provode nad svim živim svijetom, uključujući i čovjeka. Način na koji se subverzija manifestira je putem granično legalnih praksi ili praksi koje još nisu zakonski i slično regulirane – preuzimaju alate, tehnologije, znanstvene laboratorije, hakiraju i piratiziraju.

Subverzija se odvija na nekoliko razina – subvertira se samo polje umjetnosti, na način da se od umjetničkog polja preuzima samo "umjetnička sloboda" i koristi kao prostor napada. Subvertira se polje znanosti na sličan način, preuzimanjem slobode i prava manipulacije života koje je u vidu *carte blanche* dodijeljeno isključivo znanstvenicima i korištenjem znanstvenih znanja i alata za umjetničke projekte. Subvertiraju se korporacije i političke strukture, mediji i drugi dispozitivi moći no također se subvertiraju ideje u filozofskom smislu – ideja međuvrsnog odnosa i suživota i s tim vezana ideja centralnosti života, ideja novog promišljanja individualnosti/kolektivnosti kako u psihološkom smislu uronjenosti u tehnološke manifestacije društvenosti, tako u fizičkom simbiotske povezanosti sa svijetom oko sebe. Koliko god subverzivne umjetničke prakse bile razarajuće za tradicionalne obrasce društvenosti, istovremeno su to i najkonstruktivnije i najkreativnije prakse i obrasci jer iza njihovih rušilačkih tendencija naviru društveno konstruktivna pitanja.

U sljedećem poglavlju se razlaže odnos spram biopolitike i bioetike. Autori subverzivnih radova provode proces raskrinkavanja silnica koje čine prividno koherentan i konzistentan sustav. Otpor, subverzija i općenito opozicijsko čitanje utemeljeno je na pukotinama dominantnih, hegemonih politika. Također, javlja se

temeljni problem vrijednosti koji je kako bi rekao Massumi "kompromitiran ekonomskim normativnim pritiscima". Posthumanistička teorija i filozofija nastoji osigurati politički status animalnoj dimenziji, ljudima ili ne-ljudima. Deleuzeovsko postajanje životinjom način je da se svim živim bićima osigura politički status. Subverzivne umjetničke prakse se mogu svrstati u nekoliko kategorija vezano uz biopolitičke teme. Prakse koje se bave identitetskom politikom tretiraju temu identiteta na razne načine dodaju identitet, radikalno ga mijenjaju, rješavaju se identiteta, reprezentiraju marginalizirane identitete. U kontekstu problematičnog odnosa nadzora i slobode stvaraju nove identitete radi izbjegavanja nadzora ili vlastite identitete zamagljuju. Također, unutar biopolitike važna je tema subverzije personificirane drugosti u kojoj je određeni entitet rekontekstualiziran na način da umjetničkim radom dobiva status osobe te se prosuđuje na sasvim novi način. Unutar kategorije spekulativnog dizajna javlja se mnoštvo subverzivnih spekulativnih radova koji tematiziraju suživot među vrstama na način destabiliziranja jasnih kategorija. Ponovna izvedba društvenog nasilja također je jednu od radikalnih tehnika subverzije koja rasvjetljuje nemogućnost konstituiranja ravnopravnih društava u kojima ne postoje isključivanja po raznim osnovama. Umjetnik u tim slučajevima koristi prostor umjetničke slobode kako bi izveo određenu akciju koja će navući bijes građana na njega, kako bi rasvijetlio sustavni problem. Filozofsko pitanje odruštvenjivanja novih tehnoznanstvenih konstrukcija može biti transformativno jer donosi nove spoznaje. Ono što djeluje kao destruktivno na prvi pogled – skandalozne subverzije koje ruše nešto novo, zapravo konstruktivno djeluju na kreiranje novih znanja i spoznaja. Golem je potencijal hibridnih, medijskih i performativnih umjetničkih iskaza, upravo zbog važnosti istraživačkog pristupa, eksperimenta te fuzija različitih disciplina unutar umjetnosti za kreativan pristup u iznalaženju modela i modaliteta subverzije.

Kršenje etičkih normi ili barem propitivanje etičkih vrijednosnih sustava u samoj je biti subverzivnih radova. Subverzivni radovi kršeći društvene zakone, norme, pravila, konvencije i etičke standarde, zapravo propituju i provociraju šire etičke postavke

društva, ukazujući na društvene nedosljednosti, nepravdu, neravnopravnost, na loše i nedostatne etičke standarde, njihovo nepostojanje ili neprovođenje.

U poglavlju posvećenom recepciji subverzivnih umjetničkih praksi analizira se utjecaj umjetnosti na razini afekta, emocije i spoznaje. Afektivna vrijednost subverzivnih umjetničkih praksi vrlo je intenzivna i događa se na nivou reakcije kože, u formi uzbuđenja i iščekivanja, anksioznosti. Afekt priprema posjetitelja, promatrača na nešto novo i intenzivno, što još nije iskusio.

Naknadno te reakcije interpretiramo kao neugodne, ali intenzivne osjećaje. Tijelo tu ima ključnu ulogu u doživljaju subverzivne vrste umjetnosti. Zanimljiva je tu povezanost Massumijeve teorije afekta i Maturanine i Vareline spoznajne teorije koje obje tumače spoznaju i osjećaje kao tjelesno utemeljene i autonomne (afekt je autonoman, a živa bića karakterizira autopoiesis). Spoznaja i afekt u tom su smislu krajnosti koje se nalaze na istoj ravni. Veza između subverzije i afekta događa se na razini politizacije afekta. Pojam ontomoći koji ukazuje na vrstu moći koja djeluje u odnosu na prijetnju nekog budućeg neprijateljskog poteza i u odnosu na to razvija strategije napada odnosno obrane te nadzora u svrhu zaštite. Odgovor na tu vrstu moći su raskrinkavanje subverzije afektivnih modulacija moći. Iako afektivne modulacije subverzivnih umjetničke praksi, pogotovo na području tehnoznanosti, raskrinkavaju silnice moći. Intenzitet tih afektivnih modulacija varira od nelagodnog preko jezovitog do agresivnog.

Nakon poglavlja o afektivnoj, emocionalnoj i spoznajnoj karakteristici subverzivnih umjetničkih praksi slijede studije slučajeva. Za analizu sam izabrala tri subverzivna rada umjetnika iz regije – Siniše Labrovića *Stado.hr*, Zorana Todorovića *Asimilacija* i Maje Smrekar *K9 – topologija*, na primjeru kojih se analiziraju produkcija i recepcija.

Istraživačke i teorijske platforme na kojima je ovaj rad utemljen, od medijske teorije preko teorije oblika života, biopolitičkih i etičkih teorija, spoznajne i afektivne teorije i posthumanizma, pomogle su i u interpretaciji subverzivnih umjetničkih praksi i modela njihove produkcije i recepcije. U najradikalnijim verzijama otpora umjetnost je

subverzivna i rušilačka u odnosu na problem kojim se bavi, a umjetnici kao zagovaratelji drugih i drugačijih modela društvene organizacije krše norme, regule, zakone te riskiraju život ili dobar život. Poglavlje vezano uz recepciju tako donosi tezu da iako su pokazani razni modeli i načini na koje se subverzivne umjetničke prakse realiziraju, bitna je činjenica da subverzija djeluje prvenstveno afektivno, a afekt karakterizira događajnost i neponovljivost. Drugim riječima subverzivne umjetničke prakse ne mogu se ostvarivati po receptu, one djeluju samo ako su u bitnom smislu kreativne i nove. Kao što se moć mijenja i pronalazi nove načine operiranja, tako i subverzivne umjetničke prakse nalaze nova polja djelovanja i razotkrivaju nove opasnosti. Njihova je bit u tom smislu eksperimentalnost i inovativnost i uvijek će stoga istraživački imaginativni radovi biti nositelji najintenizivnijih afekata i najsubverzivnijih potencijala.

Teoretizacija kustoskih praksi

Kustosko iskustvo od dva desetljeća rada u nezavisnoj udruzi KONTEJNER | biro suvremene umjetničke prakse u esencijalnom smislu je obilježilo i usmjerilo ovu disertaciju. Udruga KONTEJNER posvećena je "progresivnoj suvremenoj umjetnosti koja istražuje ulogu i značenje znanosti, tehnologije i tijela u društvu, a usmjerava se na relevantne fenomene današnjice, s posebnim fokusom na provokativne, fascinantne i intrigantne teme i pojave, kao i one koje društvo vidi kao tabu" (Kontejner, 2001).

Kustoski rad unutar udruge smo u zajedničkom tekstu kustosica i suosnivačica udruge KONTEJNER Sunčica Ostoić i ja (2019, 80) nazvale "intenzivnim kuriranjem"."Intenzivno kuriranje implicira da je kustos investiran u umjetnički rad, ne sa sigurne profesionalne distance, već s umjetnikom dijeli teme, procese i opasnosti projekta. Intenzivno kuriranje je vokacija i strast a ne samo struka. Ono postaje poziv, te je nerazdjeljivo od osobe koja u ime zastupanja progresivnih stajališta treba provocirati

ili pokazati neposluh, te subvertirati kulturne i znanstvene kodove i zakone sa svim mogućim posljedicama… Intenzivno kuriranje je vrsta kuriranja otvorena dijeljenju rizika s umjetnikom, a projekti nose duboke i konzekventne teme velikog utjecaja, ostavljajući duboke afektivne mentalne tragove, izuzetno relevantne za umjetnost, a moguće i za druge discipline i društvo općenito. U tom smislu radi se o angažiranoj vrsti kuriranja, u kojoj se odgovornost dijeli na konceptualnoj i reprezentacijskoj razini s umjetnicima i sudjeluje se u svim dijelovima produkcije i izlaganja rada. Ta vrsta kuriranja ne smije dopustiti društvenim normama, znanstvenim protokolima ili strahovima javnosti da onemoguće umjetnosti djelovanje jer kuriranje je kako kaže Terry Smith (2012,163) 'ideološka domena u kojoj ništa nije neutralno'." (Majcen Linn, Ostoić, 93)

Radi se, dakle, o specifičnom pristupu kuriranju u kojem je kustos involviran u umjetnički rad od same ideje, od početka produkcijskog procesa. Kustos je jednako uključen u potencijalne opasnosti rada kao i umjetnik - susreće se s potencijalno inkriminirajućim, i društveno neprihvatljivim temama, stavovima, procesima ili mora transgresirati osobne granice radi ideje rada. Radi se o nestabilnom i ugrožavajućem procesu u kojem kustos zastupa kontroverzan, radikalan i potencijalno opasan rad, dijeleći s umjetnikom društvenu odgovornost. Intenzivno kuriranje stoga nije vrsta kustoskih praksi u kojima je kustoska vizija dominantna nad umjetničkim radom već upravo suprotno, to je vrsta kuriranja u kojem kustos dozvoljava da i on u svim svojim ulogama producenta i zastupnika rada, također biva dubinski afektiran i pogođen, promijenjen, pa i srušen određenim intenzivnim projektom. Smatram da je proživljenost i činjenica sudjelovanja u produkciji, izlaganju i posljedicama izlaganja izravno suočavanje s umjetničkim rizicima i kompleksnim istraživačkim suradnjama, uzbuđenjem novog, društvenim šokom, a posebno cenzurom izuzetno inspirativna podloga za teoretizaciju subverzivnih umjetničkih praksi. Upravo iz osobnog iskustva intenzivnog kuriranja proizlazi i jedna od glavnih hipoteza ovog rada, a to je da se recepcija subverzivnih umjetnički radova odvija ne samo na kognitivnoj razini već putem intenzivnih afektivnih doživljaja. Intenzivna afektivna modulacija kao način recepcije subverzivnih radova izravno utječe na oblikovanje pogleda na svijet. Čulnost

doživljaja svijeta, senzoričko podcrtavanje određenih simptoma, fenomena, oblika života, tako nosi novu politizaciju.

Praktična kustoska iskustva rada sa subverzivnim umjetničkim praksama daju i teorijskoj analizi i interpretaciji jedan intimniji i legitimniji uvid u strategije subverzivne umjetnosti. Takav pristup koji kombinira teorijske platforme i kustosku praksu ima mogućnost stvoriti svjež i autentičan doprinos promišljanju subverzivne umjetnosti na regionalnoj razini, ali i šire.

Teoretizacijom i interpretacijom kustoskih praksi ukazuje se ne samo na mjesto kustosa u takvim praksama u smislu suradnika s ulogom dijeljenja motivacije, znanja, zadovoljstva, problema već na bitnost oprimjerenja teorijskih aspekata, klasifikacija, metoda jer tako teorijska analiza dobiva autentičnu podlogu u postojećim subverzivnim projektima.

2. KONCEPT SUBVERZIJE U ODNOSU NA KRITIČKE I TRANSGRESIVNE UMJETNIČKE PRAKSE

Strategije otpora u umjetnosti

Umjetnost danas postoji u sinkronicitetu beskrajnih mnogolikosti formi i vidova, od larpurlatizma pa do politički angažiranih umjetničkih praksi, od individualnih strategija otpora do umjetničke industrije. Vezano uz politički angažirane umjetničke prakse, umjetnost i politika integralno su povezane i ako izuzmemo apologetske umjetničke prakse koje podržavaju dominantne modele i sustave (Šuvaković, 2012, 11) uglavnom se umjetnost opire sustavima, režimima ili njihovim segmentima. Kritičke umjetničke prakse u odnosu na apologetske se manifestiraju kao otpor, a ne podrška dominantnim sustavima odnosno moći iz koje one proizlaze, te zahtjevaju promjenu. Otpor je, možemo reći, dominantni (*mainstream*) način djelovanja suvremene umjetnosti.

Deleuze je razmišljajući o otporu povezao pojam otpora s pojmom kreacije:

> "… postoji temeljni afinitet između umjetničkog djela i čina otpora. Povezano je to s informacijom i komunikacijom kao činom otpora[…] Malraux je razvio zadivljujući filozofski koncept. On je rekao nešto vrlo jednostavno o umjetnosti. Rekao je da je to jedino što se može oduprijeti smrti (Deleuze, 2006, 312).

U *Abecedariju,* nastalim u dijalogu s Claire Parnet, Deleuze (1996) razvija koncept otpora (*r - resistence*). Tako je pisanje, tvrdi Deleuze, uvijek pisanje za životinje tj. ne za njih, ali u njihovo ime, radeći ono što životinje ne mogu - pisati, oslobađati život od zatvora koji su ljudi kreirali i pružati otpor. To je prema Deleuzeu ono što umjetnici rade, nema umjetnosti koja ujedno nije oslobađanje potencijala. Ono što po Deleuzu

odlikuje umjetnost i kreaciju odupiranje je ograničenjima uspostavljenog sustava života, izlaženjem izvan granica i oslobađanju kreativnih struja u ime svih, a naročito onih koji to nisu u mogućnosti. To je odupiranje smrti i metaforičkoj smrti odnosno zatvorima koje spominje, no također otpor informacijskoj paradigmi kojom se vrši moć u društvima kontrole.

Agamben se nadovezuje na Deleuzeov koncept otpora koji je ujedno kreativni, umjetnički proces te ga razvija i širi, na taj način gradeći neophodno objašnjenje za taj, po njegovom mišljenju, kod Deleuzea nedovoljno objašnjen i razrađen pojam.

Otpor (*resistence)* proizlazi iz latinskog termina koji označava odmor, pauzu i nečinjenje. Agamben se temelji na Deleuzeu kad tumači taj pojam, uzimajući u obzir kreaciju kao sastavni dio otpora. Razrađujući ideju otpora polazi od istovremene potencije i impotencije koja je sadržana u izvornom značenju termina. Impotencija, mogućnost "ne" činiti ili biti dio nečega po Agambenu je glavna premisa otpora. Otpor se razvija u odnosu na moć, u odnosu na sustav, u odnosu na normu i normative, na dominantno, na postojeće, na zadano. Kreacija u svojoj suštini je svojevrstan otpor. Foucault je rekao: "Gdje ima moći, ima i otpora" (Foucault, 1978, 95). Agambenovski otpor u vidu nečinjenja ne odnosi se na lijenost, hibernaciju i nepoduzimanje, već na nepristajanje, nesuradnju i neposluh. Kreirati svoj put za izlazak iz sustava, ili barem u odnosu na dominantno, označava kreativni otpor po Agambenu. Pri tome je potencijal za kreaciju, kao i potencijal za otpor intrinzičan činu stvaranja.

Teoretičari Marc Schuilenburg i Keith Hayward (2015), koji su se u istraživanjima bavili odnosom zakona i kulture, industrijom kompjutorskih igrica te mogućnošću iskorištavanja te rasprostranjene i široko popularne platforme za kreativne ideje otpora, tvrde da unatoč vezivanju otpora i kreacije, pozitivan učinak otpora nije dovoljno vidljiv. Neke od karakteristika otpora koje je Schuilenburg uočio su da se forme otpora manifestiraju i kreiraju kao trenje, opiranje glavnom smjeru kretanja. Dok je Deleuze povezao otpor i kreaciju, Agamben, nadopunjavajući taj koncept, uočio potenciju

nečinjenja kao kreacije, Schuilenburg otpor interpretira kao djelovanje sile suprotne dominantnoj sili.

Imitacija je po Schuilenburgu (2014, 34) bitan dio opora jer bez korištenja već široko rasprostranjenog usvojenog znanja nema efekta. Imitiranje strategija i taktika nekog medija, on daje primjer kompjuterskih igara koje dosežu najširu publiku, kako bi stvorila neka nova situacija koja promiče sasvim suprotne vrijednosti je dobar način širenja otpora. Transformacija je ključan dio kreativnog procesa otpora jer se moraju kao rezultat dogoditi značajne promjene na razini društvenog i kulturnog poretka. Ukoliko se transformacija ne dogodi znači da je proces otpora postao komunikacija i/ili komodifikacija i ne može se više nazvati tim imenom.

Otpor je, možemo reći, nadovezujući se Deleuzea, Agambena i Schuilenburga, konstitutivno kreativan, pa nije stoga čini znatan dio suvremenog umjetničkog djelovanja.

U umjetnosti, otpor se manifestira različitim strategijama i u učinku ima različite afektivne razine. U sljedećim su odlomcima opisane strategije otpora razložene u tri kategorije: kritiku, transgresiju i subverziju, koje pokušavaju protumačiti različite politički angažirane umjetničke pojave i fenomene. Naglasak je stavljen na subverzivne umjetničke prakse i njihove razlikovne karakteristike od ostalih.

Umjetnički otpori - kritika, transgresija, subverzija

Kritičke umjetničke prakse prema sociologinji Eve Chiapello (2004) javile su se prvotno kao reakcija na buržoasko industrijsko društvo 19 . stoljeća u ime razvijanja osobnih sloboda i samo-ispunjenja. Kritičke umjetničke prakse u 60-im godinama prošlog stoljeća, započele su kao institucionalna kritika, koja je u pitanje dovela dominantne modele reprezentacije te autonomiju i općenito ulogu izložbenog, muzejskog, galerijskog sustava. Kritička problematizacija ideje da je umjetnost

autonomna i neutralna disciplina proizvela je propitivanje institucionalnih aspekata umjetnosti te razotkrivanje dispozitiva društvenih, povijesnih, ekonomskih okolnosti nastanka i izlaganja određenih umjetničkih radova. Naglasak je u umjetničkoj kritici stavljen na umjetnika i ključnu ulogu koju on igra u nastajanju te kritičke pozicije, pa i razvijanje pomalo romantične koncepcije umjetnika kao nekoga tko je, kako tvrdi Eve Chiapello, "beskompromisno posvećen potrazi za najvišom formom ljudske egzistencije" (Chiapello, 2004, 586).

U tom smislu umjetnički život zapravo pretpostavlja ilustraciju alternative koju umjetnik zagovara. No osim metapozicijske kritike gdje umjetnost u fokus stavlja upravo umjetničke institucije i kontekste, umjetnička kritika i dalje je usmjerena i na društveni poredak. Vrlo uopćeno, kritička je umjetnost tip umjetnosti koja pokušava "izgraditi svijest o mehanizmima dominacije, kako bi gledatelja pretvorila u svjesnog agenta transformacije" (Ranciere, 2009, 46).

Radovi često izravno kritiziraju dominantnu ideologiju. Primjere za kritičke umjetničke prakse usmjerene na represivnost političkog aparata možemo već pronaći i lokalno u umjetničkoj praksi 70-ih godina, kao što je primjerice performans *Trokut* Sanje Iveković (Dević, 2009, 22).

U 70-im godinama u Jugoslaviji autoritet vlasti i države bio je sasvim jasan, i kada se umjetnička praksa bavila razotkrivanjem onoga što bi Ranciere (2004) nazvao *la police* – tijela koja vrše zakon uključivanja u sustav ili isključivanja iz njega, bila su ne samo vidljiva, već i predvidljiva. U tom smislu pravilnog eksperimenta anticipacije reakcije zakona djeluje i rad Sanje Iveković.

U suvremenoj umjetničkoj kritici glavna je meta koja nema tako jasne i predvidive mehanizme prema Eve Chiapello je kapitalizam: "Kapitalizam je kritiziran a) kao izvor razočaranja zbog neautentične robe, osoba i životnih stilova, b) kao izvor pritiska koji je suprotan slobodi, autonomiji i kreativnosti, c) kao izvor egotizma koji zahtjeva destrukciju formi solidarnosti" (Chiapello, 2004, 586).

Kod kritičkih umjetničkih praksi problem vrijednosti u centru je pozornosti, one ukazuju na nerazriješene probleme, potiču razgovor, ističu prednosti postojanja neprofitabilnih aktivnosti te postojanje ljudi ili vrsta rada koji nisu vrednovane od strane pretjerano komodificiranog sustava u utrci za profitom.

Ranciere je ustvrdio, govoreći o političkoj umjetnosti, da nije dovoljno samo da učini vidljivim odnose moći već da izazove osjetilni efekt.

> "Zapravo, politička umjetnost ne može raditi u jednostavnoj formi smisaonog spektakla koji bi vodio prema svijesti o stanju svijeta. Prikladna politička umjetnost bi istovremeno osigurala dvostruki efekt. Čitanje političkog označavanja i osjetilni, perceptivni šok izazvan obrnutim, nelagodom, onim što se opire označavanju. Zapravo, taj idealni efekt je uvijek predmet pregovora između suprotnosti, između čitljivosti poruke koja prijeti da će uništiti shvatljivu formu umjetnosti i radikalne nelagode koja prijeti da će uništiti političko značenje" (Ranciere, 2004, 62).

Takva politička umjetnost nije samo kritička u smislu razotkrivanja silnica moći i emancipiranja onog ugroženog, već je to umjetnost koja pruža snažniju vrstu otpora, a pripada kategorijama transgresije i/ili subverzije. Te dvije kategorije nisu samo kritičke spram *la police*, već na afektivnoj razini utječu na umjetničku publiku stvarajući šok, nelagodu, nevjericu.

Transgresija je u jednom odznačenja definirana kao čin ili proces prelaska poput prekršaja ili povrede zakona, naredbe, dužnosti (Merriam-Webster, 2021).

Pojam potječe od lat. *transgressio, transgredi* što znači prekoračiti. Neki od sinonima za transgresiju su greška, prekršaj, propust, grijeh, neposluh, povreda, kvar, prijelom. Ključno pitanje za transgresivne umjetničke prakse jest što je izvan norme, zakona, pravila. Transgresivni umjetnički radovi pronalaze i razotkrivaju, rasvjetljuju načine na koji su regulirane i čuvane granice normalnog, kanonskog, prihvatljivog, ukazuju na konstrukcije kojima se društvo vodi u razlikovanju onog prihvatljivog od onog

neprihvatljivog te njihovim prelaskom ukazuju na fragilnost društvenih "istina". Ključna pitanja vezana uz normu tiču se identiteta - neprihvatljivog drugog, abnormalnog, bolesnog, invalidnog, monstruoznog, *queer,* drugog, no također raznih neistraženih područja društvene kohabitacije.

Transgresija se kao pojam u umjetničkoj teoriji razvila prvenstveno vezano uz umjetnost performansa, feminističku i *queer* umjetnost. Teme koje zaokupljaju transgresivne radove su tabui poput identiteta, seksualnosti, nasilja, kriminala. *Queer* teorija donosi novo razmišljanje o identitetima koji dokidaju binarna razmišljanja u kontekstu kategorija roda i spola te uvode kompleksnu kombinatoriku spolova, rodova i seksualnih opredjeljenja u kreiranju identiteta. Transgresija u umjetnosti znači prekoračivanje zakonskih granica ili simboličkih samo-podrazumijevajućih pravila. Kristeva (1982) tvrdi da sustavi ne mogu biti transgresirani izvana, subjekti koji ih pokušavaju transgresirati moraju biti duboko unutar simboličkog poretka. To je ključna karakteristika transgresivnih umjetničkih radova, umjetnici su istovremeno subjekti i objekti svojih radova ili su na neki drugi način konstitutivni poretku. Osim umjetnosti performansa, pojam transgresije dubinski je vezan uz umjetnost na raskrižju s novim tehnologijama i znanošću te takvi radovi istražuju prirodu onog zabranjenog i estetiku liminalnosti u toj vrsti umjetnosti.

Performans umjetnost, proizvodeći "singularne simptome", drugom i drugotnosti daje "ja" formu, razvijajući na taj način prakse otpora društveno propisanim etičkim načelima. Drugim riječima performans umjetnost subjektiviziranjem i davanjem jasnog glasa društvenim problemima provodi otpor dominantnim, konzervativnim, inertnim politikama i sustavnim ograničenjima, otvarajući prostore za nove emancipacijske politike. Performans i *body art* od samog je početka uključivao rizik i otvaranje novih prostora promišljanja identitetskih pitanja. Tracy Warr tvrdi:

> "Umjetnici su istraživali temporalnost, slučajnost i nestabilnost tijela, istraživali su ideju da je identitet "odigran" unutar i izvan kulturalnih ograničenja, a ne da se radi o inherentnoj osobini. Istraživali su ideju svijesti, pokušavajući izraziti

> nevidljivi, neoblikovani, liminalni dio sebstva. Bavili su se problemom rizika, straha, smrti i seksualnosti, u vremenima kada je tijelo bilo najviše ugroženo upravo tim stvarima." (Warr, Jones, 2002.,11)

Elizabeth Grosz iz feminističke i posthumanističke perspektive, nadovezujući se na Deleuzea i njegov pojam postajanja, tumači identitetsku fluidnost i mogućnost transgresije identiteta. "Istražuje kako postajanja podrivaju stabilnosti identiteta, znanja, mjesta i bića, i kako kreiraju nove smjerove i sile koje se javljaju iz tih procesa destabilizacije" (Grosz, 2011, 3).

Transgresivni radovi tematiziraju individualističku identitetsku prirodu, dok se subverzivni bave većim političkim sustavima vrijednosti ili centrima moći (državom, korporacijom, političkim sustavom, kulturalnim sustavom). Rezultat takvog tematiziranja jest da transgresija djeluje putem poistovjećivanja, jezikom tijela, biologije izazivajući predrasude, stereotipe, tabue vezane uz klasni, rasni, rodni, spolni identitet, identitet ne-cijelog tijela i destabilizirajući dominantne normative.

Pitanje transgresivnih umjetničkih praksi, prema Sari Ahmed (2014), pitanje je emocija. Transgresija u njenoj definiciji znači prelaženje granica osjećaja. "Bol uključuje kršenje ili transgresiju granica između vanjskog i unutarnjeg, putem transgresije ja upravo osjećam granice." (Ahmed, 2014., 27). Između emocija i (ne)pravde postoji velika povezanost. Emocije ne samo da pokazuju efekte nepravde u obliku rana, povreda, već omogućuju popravak, liječenje i oporavak. Ipak, postoji opasnost kod subjekata povrede "od fetišizacije rane, boli ili ozljede koja počinje predstavljati identitet kao takav" (Ahmed, 2014., 32).

U teoriji performansa, *queer* i feminističkim teorijama, pa i umjetnosti na raskrižju sa znanošću i tehnologijama, pojmovi transgresije i subverzije često se upotrebljavaju zajedno. Jon McKenzie izjavljuje:

> "S performativnim studijima, performans je dobio politički značaj, s povećanjem konzistentnosti performans je postao definiran kao liminalni proces,

> refleksivna transgresija društvenih struktura, Marginalni, rubni, u međuprostorima institucija i njihovih granica, liminalni performansi su u stanju privremeno uprizoriti i subvertirati njihove normativne funkcije. Kroz studije takvih žanrova kao što su demonstracije, politički teatar, drag, javni prosvjedi, performans i svakodnevne geste društvenog otpora, znanstvenici performansa su istražili i dokumentirali i teoretizirali političke prakse globalno utjelovljene u performansima." (McKenzie, 2002., 37)

Subverzivni potencijal performansa ovaj teoretičar pronalazi upravo u transgresiji, određenoj u odnosu na norme i kanone.

Prema Šuvakoviću (2012, 11) subverzivna i kritička umjetnost bave se istim problemima i temama, no imaju sasvim različit pristup i intenzitet. Kritička umjetnost se upostavlja kao umjetnička, teorijska, politička problematizacija zadane aktualnosti, a subverzivna umjetnost se prema toj aktualnosti odnosi remetilački, razorno i destruktivno. Pri tom je prividno sasvim suprotna aktivnističkim umjetničkim praksama koje imaju konstruktivan pristup problemu, pokušavajući ga riješiti.

Shvaćajući subverziju kao otpor najvećeg intenziteta možemo primijeniti deleuzeovsko-agambenovsku ideju imanentnosti kreativnosti rušenju. Rušenje se događa upravo kako bi se potkopavanjem stare ideje emancipirala neka nova ideja, način mišljenja, gledište. U tom je smislu destrukcija istovremeno i konstrukcija.

Pojam umjetničke subverzije najkonzistentnije se razvijao, osim unutar teorije performansa i feminističkih i *queer* studija, unutar teorije medijske umjetnosti, iako subverziju ne možemo formalno ograničiti. Razlog za to vezan je uz raširenu upotrebu osobnih računala, te pojavu Interneta i velikog obećanja mogućnosti umrežavanja i novih politika devedesetih godina prošlog stoljeća koje se dogodilo tom promjenom.

Umjetnost na Internetu, nakon prve generacije formalističkih eksperimenata poput *HTML arta* Alexeija Schulgina ili ASCI umjetničkih videa Vuka Ćosića, ubrzo je pokazala najefektniju dimenziju rada u tom mediju - politički otpor. Subverzivni su

radovi iskoristili mogućnost viralnog širenja sadržaja, te raširenosti i interaktivnosti korištenja. Globalno umrežavanje i internetska povezanost omogućila je da se subverzivne akcije malih aktera uspješno suprotstave centrima moći - korporacijama, pa čak i državama.

Medijski umjetnici subverzije iz devedesetih i dvijetisućitih su povijesnu referencu, ishodišnu točku, našli u situacionistima i pojmu *detournament* (zaokret).

Agamben razmišljajući o Debordovoj poziciji razmišlja o njemu u kontekstu umjetnika uključenog u avangardne pravce prošlog stoljeća, koji ih ujedno kritički doživljava.

> " Debord smatra da je nadrealizam želio ostvariti umjetnost bez da ju ukine, dadaizam je htio ukinuti umjetnost bez da ju realizira, a oni (situacionisti) žele istovremeno ukinuti i ostvariti umjetnost. Ono što situacionisti napuštaju je djelo koje traži da bude izvedeno u životu (situacionisti nisu prema tome željeli proizvesti umjetnička djela, već situacije)" (Agamben, 2019.,7).

Kreirajući situacije, koje su shvaćali kao život i umjetnost u jednom, situacionisti su napravili **zaokret** ne samo od tadašnjeg dominantnog načina stvaranja i mišljenja. Zaokret u vidu situacija koje su situacionisti provodili donosio je ozbiljne političke posljedice, poput političkog pritiska na pisca Gianfranca Sanguinettija, koji je rezultirao njegovim napuštanjem Italije i zabranom ulaska u Francusku.

Debord u svom manifestu proziva službenu kulturu kao namještenu igru te promišlja umjetnost koja nije politička, kao posve nezanimljivu i nevažnu. Zaokret se manifestira u preuzimanju medijskih inovacija i njihovim korištenjem u umjetničke svrhe te plasiranjem provokativnih i začudnih ideja, no također i kao izravni utjecaj na realna zbivanja. Situacionisti su u tom smislu imali ključnu ulogu u izazivanju revolucionarnih događaja vezanih uz svibanj 1968. Najveći divlji štrajk koji se dogodio u Francuskoj bio je duboko obilježen umjetnošću. Započeo je kao pokret protiv kapitalizma i konzumerizma te imao izrazita umjetnička, akcijska, festivalska obilježja, od poezije, debata, grafita do *jumbo* plakata.

Za medijsku je subverzivnu umjetnost karakteristično to da integrira metapozicijsku i sadržajnu subverziju. Pri tome se metapozicijska subverzija odnosi na rušenje dominantnih izlagačkih modela i uvođenje novih. Za situacioniste mnogi smatraju da im je otpor prema samoj instituciji umjetnosti, kao izlazna strategija, pošlo bolje nego i jednom umjetničkom pokretu prije ili poslije. Baveći se umjetnošću imali su izravni dramatični politički efekt, a istovremeno nisu dopustili instituciji umjetnosti da taj otpor prisvoji, muzealizira i objektificira.

Internet umjetnost ili *net art* također poseže za sadrži metapozicijsku subverziju jer, koristeći novi medij koji ima zakonitosti, kao što je primjerice viralnost ili interaktivnost medija interneta, stvara se novi izraz i automatski subvertira granice umjetničkog polja. Sadržajno gledano medij je taj koji omogućuje targetiranje i subvertiranje određenog pojedinca ili skupine. Internet je omogućio decentralizaciju medija pa tako i mogućnost viralne prisutnosti pojedincima. Informacija ne mora nužno dolaziti iz centra moći, već može doći od bilo kojeg korisnika.

Kao što sam već pisala u časopisu Srpska politička misao (Majcen Linn, 2019, 44) među medijskim teoretičarima koji su se bavili subverzivnom umjetnošću i medijima ističe se Dieter Daniels (2014) koji je povijesno obuhvatio razne skupine i pojmove koji su subverzivni pravci, inicijative, pokreti ili individualni mislioci, teoretičari i umjetnici koncpitirali.Metode i strategije subverzije u drugoj polovici 20. stoljeća po njemu su izrazito heterogene. Uz *detournement* odnosno zaokret, Guya Deborda i Gila Wolmana, navodi Ecov pojam semiološke gerile iz 1967. **Semiološka gerila** Ecova je metafora koja sintetizira oblik društvene kritike analizom sadržaja političkih poruka i njihovog utjecaja na adresanta, a ima za svrhu jačati građansko angažirano društvo i smanjiti poslušničke strukture i njihovu ulogu. Zatim slijedi pojam **dezinformacija** koji se vezuje uz *Operaciju Mindfuck/Fnord,* a koju su proveli Robert Anton Wilson and Robert Shea. Robert Anton Wilson je izjavio da je bio inspiriran činjenicom da i lijeva i desna politička opcija uvjerava narod u svoju nepromjenjivu, tvrdu istinu. U želji da narod shvati da se radi o uvjerenjima, a ne nužno o istini, i da postigne propitivanje

istine, plasirao je antipropagandu punu dezinformacija s ciljem zbunjivanja i stvaranja zbrke, vjerujući da će ta zbrka postupno dovesti do prosvjećenja.

"Tu su još pojmovi kao **aproprijacija, dekontekstualizacija, subverzivna afirmacija, prekomjerna identifikacija, aktivizam, taktički mediji, hakiranje kulture (*adbusters*), komunikacijska gerila** (Luther Blisset)" (Daniels, 2014).

Ono što je zajedničko svim kategorijama jest da se odnose na medijske intervencije i dok su najraniji pojmovi vezani primjerice uz *jumbo* plakate u javnim prostorima ili tradicionalne medije poput časopisa i novina, suvremeniji se pojmovi bave subverzijom u području hakerskih disciplina.

O subverzivnim umjetničkih praksama puno su pisali teoretičari McKenzie Wark, Brian Holmes, Gerth Lovink. Hakerski manifest McKenzieja Warka nastao je na vrhuncu kreativnosti medijskih subverzivnih umjetničkih pokreta. Wark je metode, ideje, postupke raznim umjetničkih pravaca poput "*Adilkno*, *Ctheory, EDT, Institute for Applied Autonomy, I/O/D, Luther Blissett* projekt, *Mongrel, Nettime, Oekonux, Old Boys' Net-work, Openflows, Public Netbase, subRosa, Rhizome, ®TMark, Sarai, The Thing, VNS Matrix* i *The Yes Men, Critical Art Ensemble*" (Wark, 2004., 188)." sistematizirao, uopćio i objavio. No već samo destljeće nakon toga Wark je izrazio ozbiljnu skepsu da je subverzija uopće moguća, s obzirom da ono na što je usmjerena, a to je otpor kapitalističkoj komodifikaciji i konzumerizmu, upravo

Brian Holmes (2008) tvrdi da umjetničke i aktivističke prakse trebaju postići autonomnost transformativnog i istraživačkog procesa te time mogu poremetiti kodove konstituiranih polja i presjeći bilo kakav način institucionalne kontrole. U tom je smislu kreirao pojam Samo-subverzije (*self-subversion*) (Holmes, 2013). Samosubverzije se odnose na činjenicu da tehnološke kompanije predstavljaju nove tehnološke dosege, kao što je to primjerice u jednom trenutku bio Internet, kao rješenje za svjetske probleme. Umjetnici, koristeći te tehnologije, ukazuju na problematičnost takve retorike, primjerice hakirajući i razotkrivajući korporativne i državne tajne planove i sl. U tom

smislu samo - subverzije podrazumijeva ulazak u strukture moći kako bi ih se destruiralo iznutra.

"Daniels (2014) smatra da se smisao krije u "efektu realnosti", u činjenici da umjetnost subverzije ima moć zarezati u realno. Zbog tog odnosa s realnim, razne umjetničke i aktivističke skupine imale su pravne i političke posljedice koje su se odrazile na njihov privatni život poput, primjerice toga da su ih istraživale državne, federalne agencije ili da su doživjeli razne sudske procese. Recentniji procesi dogodili su se s procesuiranjem i zatvaranjem aktivističke skupine *Pussy Riot* u Rusiji, ili zatvaranjem umjetnika Ai Weiweia u Kini."(Majcen Linn, 2019, 45)

Daphne Dragona (2017) apoprijira Guattarijev pojam *soft subversion*, i suprotstavlja ga političkom terminu meke moći. Naime u kontekstu svijeta liberalnog kapitalizma koji sam koristi i re-upotrebljava subverzivne strategije u beskraj potpuno ih devalorizirajući, subverzija unutar umjetničkog medija se pokazala neefikasnom. U vremenu post-istine, lažnih vijesti, nemogućnosti razlikovanja činjenica od laži zbog beskonačnog informacijskog i dezinformacijskog prometa, subverzivne umjetničke prakse samo su još jedan doprinos tijeku nekvalificiranih informacija. Ova teoretičarka smisao subverzivne umjetnosti vidi prije svega u detektiranju centara moći, a potom u širenju alata, metoda i tehnika, na što veći broj korisnika. Budući da se takvo opismenjivanje u tehnološkom smislu provodi putem edukativnih metoda poput radionica, predavanja i slično, ne radi se više o tvrdim subverzijama koje remete i ruše centre moći već o meko subverzivnom, osnažujućem, kolektivnom djelovanju. Za stvaranje kolektivne inteligencije zalaže se i Gerth Lovink (2014, 6) koji predlaže da se formuliraju novi principi i alternativni društveni poredak i s tim u skladu zaziva nove komunikacijske logike.

Objašnjavajući načine na koje djeluju subverzivne umjetničke prakse, Dragona (2017, 188, Majcen Linn, 2019, 46) je podijelila metodologiju u tri skupine. Zamagljivanje (*obfuscation*) odnosi se na komunikaciju koja daje netočne, lažne podatke a cilj joj je smanjivanje pouzdanosti, faktualnosti baza podataka. Prekomjerna identifikacija

(*overidentification*) je metoda pretjeranog preuzimanja protivničke ideologije radi ismijavanja. Izazivanje očuđenja kod publike (*estrangement, ostrannenie)* je metoda stvaranja novog promišljanja određenog problema kod publike.

Zamagljivanje je metoda tipična za umjetnike - hakere koji pružaju otpor korporativnom i državnom nadzoru skrivanjem lokacije, identiteta i sl. Pojam prekomjerne identifikacije kao i termin subverzivne afirmacije proizlazi iz analiza Slavoja Žižeka (1993) koji je termine preuzeo iz psihoanalize te primjenio na slovensku grupu Laibach. Inke Arns i Sylvia Sasse razvile su teoriju prekomjerne identifikacije (1997) razmatrajući ideju otpora i subverzije u širem umjetničkom kontekstu. Strategije subverzivne afirmacije i prekomjerne identifikacije prigrljuju određeni sustav istovremeno se distancirajući od njega. Distanca se odvija putem humora i pretjeranog imitiranja da bi se postigao efekt grotesknog. Arns i Sasse subverzivnu afirmaciju smještaju u kontrakulturalnim praksama istočne Europe, kao odraz zahtjeva socijalističkog režima za poslušnošću, iako primjere afirmacije možemo pronaći globalno, a posebno u radovima koji pripadaju području tzv. "taktičkih medija" i grupama poput *Yes Man*, *101. org* ili pojedincima poput Heatha Buntinga. Arns i Sasse, u samom svom naslovu spominju mimezis, a ima mnoštvo tekstova na temu subverzivne umjetnosti koji uključuju termine poput mimikrije. Prekomjerna identifikacija skriva svojevrsni kalkulirani cinizam jer se odnosi na "individue ili grupacije koje pretjerano (nominalno) preuzimaju protivničku ideologiju kako bi je ismijali" (Dragona, 2017, 189). Primjer za to je NSK sa radikalnim stilom koji podsjeća na dizajn vlasti totalitarnih sustava.

Očuđenje (*estrangement, ostrannenie)*, je pojam preuzet iz ruskog formalizma, kao umjetnički postupak koji ima zadatak prekinuti automatizirano i habitualno prihavaćanje stanja stvari, te rekontekstualizacijom dovesti do novog, svježeg, začudnog pogleda ili perspektive. Subverzivni radovi poput fikcionalnog umjetnika Darka Mavera kojeg je izmislila grupa 0100101110101101.org koju čine Eva i Franco Mattes koriste takve metode. Darko Maver je osmišljen kao srpski radikalni umjetnik koji se rijetko pojavljuje u javnosti. Njegov se rad sastojao od stravično realističkih

modela žrtava ubijenih u ratu, pokazujući brutalnost rata u Jugoslaviji. Kolektiv je odao počast Darku Maveru koji je umro u Podgorici 1999. tijekom bombardiranja NATO-a, izložbom na 48. Venecijanskom bijenalu, učinivši umjetnika poznatim u cijelom svijetu. No zapravo, sva dokumentacija koju su koristili bile su stvarne slike žrtava rata, a njegova smrt bila je namještena i fotografirana u Italiji u umjetničkom studiju 0100101110101101.org. Ovaj rad kombinira dvije spomenute metode. S jedne strane zamagljivanjem činjenica postignuto je da se kreira fikcionalni umjetnik, a s druge rad počinje djelovati tek očuđenjem na kraju koje je dovelo do razumijevanja da dok umjetnici rade šokantne radove koje preuzima tržište umjetnina, zbiljko se nasilje sustavno ignorira.

Subverzivne umjetničke prakse trebaju prenijeti znanje metodologije i strategija kako bi se stvorila nova kolektivna svijest. Važno je naglasiti da je u suvremenom društvu postalo nemoguće nepogrešivo i s lakoćom definirati centre moći, tako da se subverzivne umjetničke prakse, uz emancipaciju ideja otpora, fokusiraju na razbijanje kolektivnih uvjerenja, mijenjanje ili formiranje kolektivnih obrazaca ponašanja te spekulativne teorije stvaranja društvenih zajednica.

Odnos kritičkih, transgresivnih i subverzivnih umjetničkih praksi

Iako se u performans studijima, studijima invaliditeta, feminističkoj i *queer* teoriji te posthumanističkoj teoriji pojmovi kritike, transgresije i subverzije ponekad koriste povezano, pa čak i izmjenično, postoje neke razlike između tih triju pojmova. Kritička umjetnost širi je pojam od subverzivne umjetnosti, jer subverzivna umjetnost u bitnom smislu sadrži kritičku dimenziju. Trangresivna umjetnost može također biti kritička no može biti i orijentirana ka uživanju, ekstazi (tumačenja od Bataillesa do Lacana) i u tom smislu prelazi granice bez kritičke intencije. Razlike između ta tri umjetnička pristupa mogu se formulirati oko nekoliko kriterija. Prvi je kriterij u odnosu na što se

konstituiraju, pa tako za kritičke prakse možemo reći da su vrlo široko uspostavljene u odnosu na čitav dispozitiv društvenih odnosa i institucija koje čine društvenost. Transgresivne umjetničke prakse konstituiraju se u odnosu na granice, norme, zakone i kanone. Subverzivne se umjetničke prakse konstituiraju u odnosu na moć i njene dispozitive i pritiske. Ta razlika, iako je na izgled bitna, kod umjetničkih radova nije uvijek sasvim lako odrediva i uočljiva jer upravo su norme, tabui, pravila, zakoni produkti sustava moći te zajedno s izvorima moći čine jedinstven dispozitiv, koji je pak u cjelini tema kritičkih umjetničkih praksi.

Drugi je kriterij način na koji djeluju. Kritičke prakse usmjerene su na razotkrivanje interesnih tenzija i politika u prividno neutralnim kontekstima, što se može odnositi na kulturalne insititucije poput muzeja i galerija, ali se može istovremeno i na šire političke i ideološke sustave ili pak lokalne zajednice. One su usmjerene na činjenje vidljivim tendencija, tržišnih, ekonomskih i političkih motiva. Kada se radi o kritičkom radu u nekoj lokalnoj zajednici, za njih možemo reći da imaju konstruktivni predznak, osvještavajući probleme i angažmanom i kolektivnim radom sa zajednicom, pronalazeći rješenja. Transgresivne umjetničke prakse definira prijelaz granice, fuzija, *crossoveri*, hibridizacija ili pomaci u odnosu na zacrtane kanone društvenosti. Subverzivne umjetničke prakse ne nude rješenja, one imaju rušiteljsku dimenziju usmjerenu na neki centar moći, pri čemu uglavnom koriste strategije prividnog pripadanja, zamagljivanja pravih odnosa, stvaranja konfuzije i začudnosti kako bi subvertirale problem.

Razlikuju se također prema stupnju rizika koji je uključen u samu izvedbu umjetničkog rada, pri čemu subverzivni radovi umjetnicima često donose pravne probleme, transgresivni radovi pak često izazivaju negativne reakcije okoline i isključivanje, dok kritički radovi najčešće nemaju negativne posljedice po umjetnika, već mogu imati pozitivne, konstruktivne posljedice po lokalnu zajednicu u smislu pomaka u društvenim odnosima, emancipacije marginaliziranih skupina i sl.

Sljedeća razlika je vezana uz to gdje se odvija proces rada. Kritički radovi promatraju određenu društvenu zajednicu uglavnom izvana. Andrea Kulunčić, kada je radila projekt *Destigmatizacija,* kritički se bavila problemom stigme duševnih bolesti, odnosno diskriminacijom i predrasudama prema ljudima koji boluju od duševnih bolesti. U sklopu festivala *Ekstravagantna tijela: Ekstravagantni umovi,* radila je s nizom stručnjaka i preko njih s osobama s duševnim poremećajima. Djelovanje rada bilo je dvosmjerno zamišljeno - osvještavanje i provociranje javnosti u smislu mijenjanja percepcije osoba s duševnim oboljenjima, odnosno razumijevanja da fenomen duševne bolesti nije otklonjen od društva, da su ljudi s duševnim poremećajima dio društva i da im treba pružiti mogućnost da pronađu vlastitu poziciju u njemu. Drugi je smjer bio prema osnaživanju osoba s duševnim bolestima.

Transgresivni umjetnički radovi pak djeluju iz pojedinih društvenih skupina. Transgresivan rad iz istog konteksta – festivala *Ekstravagantnih tijela* bio bi performans plesačica Lise Bufano (SAD) i Sonsherée Giles (SAD) pod nazivom *Za drveno srce jedan dah je čitavo more*. Lisa Buffano umjetnica je s invaliditetom kojoj su radi bakterijske infekcije stafilokokom amputirane noge ispod koljena, te prsti na rukama i dijelovi šake. U performansu koristi elegantne lakirane drvene noge od stola iz razdoblja kraljice Ane kao nadomjestak za dio nogu koji joj nedostaje. Performans transgresivno djeluje vezano uz norme na dva načina. "Manjak" je izložen i gotovo duhovito suplementiran drvenim "namještajem", a invalidno plesačko tijelo s protezom je uspoređeno sa zdravim tijelom, nauštrb zdravog tijela. Rezultat je estetski uzbudljiva i magična plesna priča, bez subverzivnog, konfliktnog, rušiteljskog elementa. Transgresivni radovi svakako pristupaju temi iznutra. Lisa Buffano je u bitnom smislu određena bolešću koja joj je ujedno tema rada, te u odnosu s gledateljima, raspravlja o granicama dozvoljenog kada se radi o izlaganju bolesti.

Subverzivni rad nosi drugu vrstu napetosti i rušilačke energije. Na istom je festivalu izložen rad švicarsko, austrijsko - američke umjetničke grupe Ubermorgen koja je 2000. kreirala aukcijsku platformu koja je davala američkim glasačima mogućnost prodaje svojih glasačkih prava. Za projekt vote-auction.com umjetnici su koristili

metodu zamagljivanja i time privukli pozornost na problem etike djelovanja demokratskih institucija u kapitalizmu. Kapitalistički ekonomski model koji model tržišne valorizacije primjenjuje na sve aspekte i oblike života, zahvatio je i jedno od temeljnih ljudskih prava kao što je pravo glasa. Projekt je privukao zavidnu medijsku pozornost od 2500 članaka, reportaža i intervjua, i upravo je upotreba medijske mašine i skretanje globalne pozornosti na neki problem dio metodologije subverzivnih umjetnika.

Velika je razlika u afektivnom naboju kritičkih, transgresivnih i subverzivnih praksi, u kojem te tri kategorije možemo shvatiti kao svojevrsnu gradaciju vezanu uz proizvodnju osjećaja kod publike. Dok kritičke prakse osvještavaju i pri tome su afektivno neutralne i djeluju na kognitivnoj i misaonoj razini, transgresivne prakse izazivaju nelagodne, jezovite (*uncanny*) afekte, a subverzivne često proizvode afekte visokog intenziteta poput bijesa i ljutnje. I dok se kritički performansi bave ideološkim, društvenim, političkim i kulturalnim kontekstom izlažući temu odnosno problem, subverzivni se radovi, odnosno performansi, odnose prema temi unutar rizičnog konteksta. Rizik koji podrazumijeva avanturu, odvažnost, neizvjesnost također izaziva i mnogo jače emocije kod publike koja se može naći sablažnjena, šokirana ili uznemirena načinom na koji se određeni umjetnički rad ili performans realizirao.

Subverzivne strategije, s druge strane, apropriiraju medijske, znanstvene i tehnološke inovacije, setove alata koje koriste u umjetnosti kako bi prokazale i narušile centre moći te strateški računaju na objave masovnih medija i upravo te medijske objave su znatan dio rada. Putem masovnih medija subverzivni radovi postaju globalno poznati i takva je reakcija medija uračunata, ukalkulirana u sam rad. Funkcija je te vrste publiciteta da se evocira javna rasprava o određenoj temi.

I kritika i transgresija i subverzija podrazumijevaju odnos prema realnom, zarezivanje u tkanje stvarnosti. Predmet umjetničkog rada želja je da se ostave posljedice koje će promijeniti strukturu svakodnevnice, bilo da se radi o emancipaciji određene lokalne

zajednice, o rušenju tabua, predrasuda i mijenjanju odnosa prema određenoj identitetskoj skupini ili o rušenju odnosa moći i borbi za svjetsku pravdu.

Taj se odnos manifestira preuzimanjem rizika u umjetnosti. U slučaju subverzivnih praksi najčešće se radi o pravnim posljedicama jer se umjetnički projekt doživljava kao društveno opasan, nepoželjan ili kao kriminalna aktivnost. Transgresivni umjetnički radovi pak zadiru u realno tijelo, riskirajući mogućnost tjelesne povrede i isključivanje iz pojedinih društvenih konteksta. Sličnosti ova dva pojma u tom smislu podrazumijevaju svojevrsnu autodestruktivnost u ime društveno-kulturalne transformacije.

Sličnost transgresije i subverzije leži i u tome da oba pojma vezana uz umjetničke prakse imaju vremenski okvir u kojem je djelovanje moguće, svojevrsni prozor koji podrazumijeva da je određeni način, metoda, tema, medij nov i formalno i sadržajno. Inovativnost pristupa, medija i sadržaja omogućuje transgresiju i subverziju, no u trenutku kada dolazi do kolektivnog i individualnog ponavljanja strategija i taktika, odnosno umjetničkog pristupa, dolazi do manirizma te transgresija i subverzija nisu više moguće.

Odnos trangresivnih i subverzivnih umjetničkih praksi može se, s obzirom na to, dvojako protumačiti. Transgresivne umjetničke prakse djeluju iznutra, kao pojedinačno tjelesno iskustvo i njegova spektakularizacija, odnosno individualizirane i subjektivirane antinormativne redefinicije sebstva. No trangresivne prakse mogu biti i subverzivne, rušeći hegemone strukture što se događa u onim slučajevima kada su prijelazi granica i normi rušiteljski, destruktivni za autora (autosubverzija) ili pak remete i destruiraju zakone, pravila, norme u slučaju kolektivizacije sličnih simptomatskih slučajeva. Da transgresija može djelovati subverzivno ustvrdio je i Jon McKenzie, koji je nakon čitanja Foucaultovih *Rituala isključivanja*, osmislio novi pojam koji se upravo tiče odnosa tih dvaju pojmova: "Da bih naglasio normativnu dimenziju liminalnosti, smislio sam pojam liminalna norma. Općenitije, liminalna norma djeluje u bilo kojoj situaciji gdje vrednovanje liminalne transgresije ili samog

otpora postaje normativno – u tom trenutku teoretizacija takve norme može postati subverzivna" (McKenzie, 2002, 50).

Transgresija se u tom smislu, u odnosu na subverziju, može shvatiti kao put u odnosu na cilj, način kako nešto ostvariti u odnosu na ono ostvareno. Liminalna je norma ono što se prelazi odnosno transgresira, a rezultat toga može biti subvertiranje određenog političkog konteksta u odnosu spram određenoj identitetskoj skupini ili tabuu. Odnos subverzivnosti i transgresivnosti kompleksan je umjetnički rad koji koristi transgresiju kao strategiju te često ima subverzivnu intenciju, dok subverzivan ne mora nužno biti transgresivan.

Važno je redefinirati pojam subverzije unutar suvremene umjetnosti koji se ne veže samo za hakere i medijske gerilce, iako je u područjima svih vrsta medija, od tiska, *jumbo* plakata pa do digitalnih javnih platformi najvidljivija i najeksplicitnija. Subverzivne umjetničke prakse tiču se, također u bitnom smislu svega novog u umjetnosti.

Subverzija u odnosu na habitualno

Kao što je već konstatirano, subverzivne se umjetničke prakse odnose rušilački prema moći. Ključno je pitanje kako se konstituira i detektira moć u suvremenom društvu. S obzirom na strategije, kako korporativne, tržišne tako i državne, suvremena moć se manifestira na mnogo različitih načina. Ne manifestira, kao nekad moć u totalitarnim režimima, već se manifestira kao atraktivna, privlačna moć na koju pristajemo. Vezano uz vanjsku politiku i diplomaciju, tu je moć opisao Joseph Nye (1990), no taj se opis može primijeniti na mnoge druge izvore moći, poput tehnoloških korporacijskih i slično. Naravno, ako pogledamo kroz prizmu Agambenove teorije (2006, 76), jasno je

da ako postoje metode isključivanja golog života od strane suverenih država, to znači da postoji i suverena moć. No nije uvijek jasno vidljiva i prepoznatljiva. Također, Massumijev (2015) pojam ontomoći indikativan je za način transmisije moći u suvremenom društvu. Ontomoć se manifestira u ime sigurnosti populacije, predviđajući nevidljivu prijetnju koja se još nije ostvarila, ali se mora eliminirati radi sigurnosti.

Ako živimo u razdoblju prikrivenih centara moći, atraktivnih mekih moći i sigurnosnih ontomoći, gdje se moći manifestiraju u ime zadovoljstva i/ili sigurnosti, onda su subverzije usmjerene, ne toliko na same centre moći, koliko na dramatična raskrinkavanja i osvještavanja pojedinaca o uvjetima i istini kolektivne egzistenciji. Izlaskom iz prijetnje sigurnošću, preuzimanjem rizika.

Da bi to postigla, subverzivna umjetnost izravno uvlači pojedince, publiku u konfliktnu situaciju. U tom slučaju govorimo o relacijskoj subverziji, umjetničkom je radu cilj ukazati na slijepe točke društva. Nadalje, suvremeno se društvo temelji na paradigmi napretka vezanoj uz razvoj tehnologija i znanosti te se pomoću tih epistema objašnjava svijet i odvija upravljanje (služe kao sredstva kontrole nad) populacijom (pomislimo samo na Covid-19 i globalnu društvenu poslušnost, kao spregu biologije, znanosti i politike). Iz tog razloga, što je ideja napretka s tehnologijama i znanosti upravo glavna ispomoć moći, procesi vezani uz biopolitiku i biomoć najzanimljiviji su za subveritrati. Kao što su shvatili još situacionisti, mediji, znanosti i tehnologije mogu biti u službi politika, no također mogu biti i u službi subverzivne umjetnosti.

Ako, kao što tvrdi Massumi (2015, 34), suvremene politike djeluju kolektivno putem afektivnog, kreirajući afekte nelagode, straha, anksioznosti, onda subverzivne umjetničke prakse takve politike mogu subvertirati samo putem afektivnih modulacija. Umjetničke prakse afektivnim modulacijama subvertiraju paradoksalne društvene ugovore, no također se manifestiraju kao dramatični afektivni udari na habitualno pojedinca, razotkrivajući politike afektivnih modulacija.

Habitualnost je pojam koji označava automatizaciju, naviku, uobičajenost, niz procesa koji se ritmički ponavljaju. Korijen te riječi zajednički je s riječju *habitus*, koja se

odnosi na ukupnost vanjskih ili društvenih ili moralnih kvaliteta čovjeka te ukazuje na ljudsku konzekventnost, konzistentnost, nepromjenjivost. Također, riječ habitualno možemo povezati s engleskom riječju *habitat*, što znači stanište, prostor u kojem se određena vrsta nastanjuje jer je ukupnost karakteristika tla, vode, klime, društvene zajednice pogodna. Engleski izraz *inhabiting inhabitants* u tom su smislu stanovnici koji naseljavaju određeni prostor ili stanište.

Svi ti pojmovi zajedničkog korijena ukazuju na povezanost s ritualima i rutinama života, životnim običajima i navikama. Život je u svom najelementarnijem obliku, koji se javlja u formi neprekidnog cikličnog ponavljanja od samog procesa disanja – izmjene udisaja i izdisaja, do ravnomjernog ritmičkog kucanja srca, habitualan. Kada to proširimo na ritam spavanja i budnosti koji je donekle usklađen s ritmom izlaska i zalaska Sunca, svakodnevnim uzimanjem hrane i vode, shvaćamo da se život sastoji se od automatiziranih ili usvojenih rituala koji se ciklički upražnjavaju. No uz automatizirane habitualnosti održavanja života - uzimanja energije, hrane, vode, zraka, postoje i navike koje su rezultat društvenih uvjetovanosti i koje se mogu mijenjati. Referirajući se na Aristotela i njegovo razlikovanje između potencijalnosti i akcije, Agamben (2015) tvrdi da se habitualno korištenje (tijela, primjerice) događa uvijek i stoga je uvijek već u upotrebi te ne pretpostavlja potencijal koji se u jednom trenutku tek treba pretvoriti u akciju ili rad.

Također, habitualne prakse, u smislu korištenja sebe, artikuliraju zone nesvjesnog, unutar kojih se ljudsko biće osjeća savršeno ugodno, prije svake subjektifikacije. Agamben (2015) uspoređuje to stanje sa životinjskim lagodnim pokretima koje one nikad ne doživljavaju kao rad. Navika (*habit*) u Massumijevom čitanju Kierkegaardove interpretacije sjećanja, memorije, ima veliku ulogu (Massumi, 2015, 62). Navika je po njemu model memorije budućnosti, repeticija koja je samougovorena. U tom su kontekstu navike te koje učvršćuju, povezuju vrijeme u smislu linearnog tijeka događaja. Nadalje, Massumi radi distinkciju velikih i važnih događaja koji su rezervirani za jednom u životu i mikro događaja koji se ponavljaju u svakodnevici. "Nemamo mi navike, mi smo u vlasti navika, koje same odlučuju o svojoj realizaciji.

Automatizmi nas naseljavaju i prolaze mimo naše pozornosti, mi im se prepuštamo" (Massumi, 2015, 64).

Međutim, habitualnost nije samo rezultat prirodnih procesa, niti su navike u svakom smislu proizašle iz autentičnosti i izvornosti izbora, već ih treba promatrati i kao nametnute od strane centara moći. Massumi tako analizira na koji način meka moć putem propagande, poziva na pozornost, prekida habitualnost života kako bi postigla kontrolu nad situacijom. Takav se poziv na pozornost ne odvija putem nasilnih akcija, već upravo tehnikama prijevare, dezinformacije, maskiranja pravog stanja stvari (Massumi, 2015, 77).

Chun (2016, 39) u svojoj knjizi *Updating to remain the sam*e, o habitualnosti medija kao njihovoj temeljnoj karakteristici, piše u smislu da su novi mediji i tehnologije vječno na granici zastarjelosti. Chun pronalazi odnos habitualnosti i mogućnosti krize koja priziva osuvremenjavanje (*updating*).

U stvaranju novih navika, ili mijenjanju habitualnih ponašanja veće skupine od strane centara moći prevladava kapitalistički obrazac tretiranja skupine ljudi kojima treba promijeniti naviku kao tržišta. Kao što je i razvijanje računalnih programa stvar timskog rada, koji više nijedan pojedinac, ma koliko stručan u programiranju, ne može dostići, tako su i marketinški timovi izuzetno efikasni u istraživanju tržišta te kreiranju povoda i izazova za kreiranje novih navika jer jedino ako korištenje nekog proizvoda postane navika većeg broja ljudi (tržišta) njihov je posao obavljen.

No s druge se strane prekidanja habitualnog nalaze subverzivni umjetnički projekti. U suvremenoj umjetnosti subverzivne su umjetničke prakse one koje proizvode krizu, bilo da se radi o krizi identiteta, društvenih normi, ponašanja ili sustava. Kriza je ta koja remeti habitualnost i izaziva pitanja koja se bave pozadinskim stukturama habitualnosti, na koji je način nastala, opstala i je li primjenjiva na suvremenu situaciju. U tom smislu valja promatrati subverzivnu umjetnost danas. Ne samo kao na strategiju razaranja vidljivih i zlih dispozitiva moći, već intenzivnim afektivnim rušenjem inidvidualnih i kolektivnih habitualnosti koje te dipozitive usvajaju i reflektiraju te njihovom

dramatičnom transformacijom. Kao tranformativna i intenzivno afektivna disciplina upravo je subverzivnost jedna od ključnih odlika suvremene umjetnosti.

	kritika	transgresija	subverzija
U odnosu na što	U odnosu na uređenje sustava i isključene skupine	U odnosu na normu i zakone, tabue, uvjerenja, habitualnosti	U odnosu na strukture moći (nekad), cjelokupne sustave, kolektivna uvjerenja, kolektivne habitualnosti
Što radi	Raskrinkava, osvještava, provocira društvo, osnažuje i emancipira određenu diskriminiranu skupinu	Drami, prekoračuje	Ruši, Ima element nasilja
Iz koje pozicije	Izvana	Iznutra	Iznutra/izvana (oponašanje)
Riskantnost	/	Može, ali ne mora	Rizik
Posljedice	Radi na konstruktivnim posljedicama za određenu lokalnu zajednicu	Moguće posljedice na društvene odnose	Moguće posljedice po autora poput sudskih procesa, zatvora i sl.

Recepcija	Kognitivna - "svijest o stanju svijeta"	Nerazumijevanje, nelagoda, gađenje, nesigurnost, oslobađanje. transformacija	Iznenađenje, strah, bijes, ljutnja, uzbuđenje, oslobađanje, humor, transformacija
Vremenski okvir efektnosti	Duži	Kratak (novo)	Kratak (novo)

3. ODNOS UMJETNIČKE SUBVERZIJE I OBLIKA ŽIVOTA/UMJETNOSTI

U poglavlju *Odnos umjetničke subverzije i oblika života/umjetnosti* se proučava subverzija kao umjetnička strategija, odnosno metoda u raskrinkavanju i razaranju biopolitičkih paradigmi društvenosti. Umjetnička subverzija izaziva i ruši standardizirane odnose između oblika života, pri tom raskrinkavajući i artikulirajući normative te njihovu funkciju kao alata moći.

"Oblik života" kao pojam referira se na teorije Waltera Benjamina i Hannah Arendt, ali u kontekstu ovog rada u najvećoj mjeri na Agambenovu teoriju, a posebno poimanje golog života i njegove brojne manifestacije kao nus-produkte oblika života. Kao što to interpretira Murray (2011, 71), oblici života prema Agambenu opisuju različite načine na koji dispozitivi moći definiraju i kontroliraju život. Činjenica da su mnogoliki važna je jer govori o raznim lomovima života i raznim načinima na koje ih suverena moć kontrolira. Oblik života u jednini javlja se u trenutku kada se frakturiranje života pokaže kao nemoguće. Taj oblik života suprotan je golom životu.

Agambenova se teorija oblika života potiče od Witthensteinovog koncepta oblika života (1958, 8), a naslanja na Foucaultovu teoriju i termin biopolitike (2003, 242). Terminom tanatopolitike Foucault je objasnio povezanost života i smrti, koji kao pojmovi ne mogu biti odvojeni, već su upisani jedno u drugo. Oblici života pak označavaju različite načine na koji dispozitivi moći funkcioniraju kako bi pokorili i kontrolirali život. Kako bi pokazao da se radi o kontinuiranom procesu koji je jednako prisutan u starim civilizacijama kao i u modernom društvu Agamben (2008) koristi pojam suverene moći kao centra moći. Oblici života u svoj svojoj množini iskazuju raznolikost mogućnosti kontrole života od strane suverene moći. Goli život, poput Schrödingerove kvantne mačke, predstavlja istovremenu uključenost i isključenost iz poretka. Konceptom golog života Agamben čini jasnim da je društveni naglasak stavljen na biološki život, za razliku od svih potencijalnosti i mogućnosti društvenog života. Goli život je po Agambenu (2006, 14) izvorno smješten na rub poretka no postupno se počinje podudarati s političkim prostorom. Politički sustav počiva na skrivenom temelju izvanrednog stanja, koje se sastoji u istovremenoj uključenosti i isključenosti golog

života iz poretka. Međuigra isključivanja i uključivanja, vanjskog i unutarnjeg, biosa i zoe dovodi goli život u poziciju da bude istodobno i objekt i subjekt političkog poretka i njegovih konflikata. Bitno je za te koncepte da izvanredno stanje nije povremeno, već konzistetno prisutno od početaka društvene organizacije.

> Goli je život…"jedino mjesto organizacije državne moći i emancipacije od nje. Sve se to događa tako kao da, usporedo s procesom discipliniranja preko kojeg državna moć čini od čovjeka kao živog bića vlastiti specifičan objekt, započinje drugi proces koji se ugrubo poklapa s rađanjem moderne demokracije u kojoj se čovjek kao živo biće predstavlja ne više kao objekt nego kao subjekt političke moći. Ta dva procesa, umnogome protustavljena i [barem prividno] u oštrom međusobnom konfliktu, konvergiraju u činjenici da je njihov ulog goli život državljanina, novo biopolitičko tijelo čovječanstva" (Agamben, 2006, 15).

O biopolitičkom tijelu čovječanstva, ali u kontekstu uloge suvremene umjetnosti piše i Nicolas Bourriaud (2016, VIII) smatrajući da ona ima upravo svrhu analizirati efekte mutacija onog što Marx u Kapitalu zove "spektralni ples" na naše modalitete mišljenja i osjećanja. Pretpostavka takve uloge suvremene umjetnosti jest da mi živimo u prepunom svijetu, svijetu prenapučenih arhiva pred eksplozijom. U vezi s tim razvija pojam otpada (*waste*) koji podrazumijeva sve što se opire asimilaciji, sve ono neproduktivno, neprofitabilno, što ne radi ili nije u procesu da postane radno, ono odbačeno, neiskoristivo, beskorisno. Otpad se pritom najmanje odnosi na stvari, a u većoj mjeri na druga živa bića i ljude. U kontekstu ljudskog društva, kaže autor, otpad bi predstavljao proletarijat. Marxov termin odnosio se na ljude bez imovine čiji se doprinos društvu sastojao u njihovu radu, radu u tvornicama. Proletarijat je danas u potpunosti u vlasti kapitala, proteže se čitavim socijalnim tijelom pa i na napuštene ljude, izbjeglice, beskućnike, ilegalne useljenike. Ti su ljudi odbačeni produkti dislociranja industrije, smanjivanja broja radnika i strogih imigracijskih zakona koji

otvaraju prostor za ljudski "višak" (*surplus*) - ljude bez mogućnosti dobivanja legalnih i stalnih poslova koje Bourriaud uspoređuje s indijskom kastom nedodirljivih.

Suvremeni umjetnici koriste simbolički prostor umjetnosti kao prostor ponovne integracije odnosno inkluzije. Prostor u kojem djeluju centripetalne sile kako bi vratile nazad u sustav ono odbačeno. Pojam subverzije u umjetnosti ima veze upravo s isključivanjem i uključivanjem u sustav. Prepoznajući strukturu rada suverene moći, locirajući suverenu moć, subverzivnim djelovanjem negira se isključivanje, ruši se sam proces discipliniranja. Subverzivne umjetničke prakse, promišljajući konceptualni i operativni okvir biopolitike koji podrazumijeva "bios" kao politički život, raskrinkavaju procese suverene moći i njihove posljedice i odnose se prema tom odnosu subverzivno.

U suvremenom životu u kontekstu rapidnog razvoja tehnologija i znanosti, oblici života se usložnjuju, pa tako i modeli njihovog isključivanja. Od digitalnog napretka, preko proširivanja pogleda (nadzora) koji uključuje svaki pedalj zemlje iz perspektive satelita (*Google* mape) pa do promatranja udaljenih kutaka svemira putem super teleskopa, sve do zavirivanja u mikro razine vlastitih tijela. Napredak genetskog inženjeringa već početkom ovog tisućljeća obećao je cijeli spektar inovacija života od genetskih modifikacija pa do kloniranja, a nedavnim otkrivanjem CRISPR-Cas9 tehnologije, preciznog rezanja genetskog koda, s jedne strane obećava, a s druge unezvjeruje čitavu znanstvenu zajednicu. CRISPR je skupina DNA sekvenci koja se javlja kod prokariotskih jednostaničnih organizama raspršene jezgre poput primjerice arheje ili bakterije, koje su bile zaražene određenim bakteriofagom i nose dio njegovog DNA slijeda. One se mogu koristiti u imunološkim procesima za detektiranje i uništavanje istovrsnih bakteriofaga, ali također u kombinaciji s Cas9 koji koristi enzime. Protein Cas9 u kombinaciji s CRISPR-om omogućava otkrivanje i mijenjanje genetskih sekvenci. U Kini je ta tehnologija već upotrebljena za rođenje dviju djevojčica čiji genomi su izabrani i uređeni od strane znanstvenika (Davles, 2020).

Drugim riječima, uz obećanje rješenja svih problema, bolesti i nedostataka, znanosti i tehnologije također nude mogućnosti konstantno novih oblika života te, u tom smislu,

usložnjavanja odnosa prema tim novim bićima. I nije samo problem mogućnosti novih bića, kao što su genetski modificirane osobe, klonovi, digitalne persone i avatari te poluživuća bića, u kontekstu suvremenog svijeta činjenica da su postali novi oblici života, već čekaju hororičnu sudbinu da budu izlučeni u formu golog života. Život ima intrinzičnu vrijednost no nema svaki život istu vrijednost. Postoji hijerarhija životnih vrijednosti i njihovog konstituiranja.

Subverzivne umjetničke prakse koje prate napredak znanosti i tehnologije naslućuju i kreiraju začudne i dramatične scenarije postavljajući mnoštvo etičkih pitanja na temu transformacije čovjeka i njegovih odnosa pod utjecajem medija, tehnologije i znanosti, novih aspekata suživota s postojećim oblicima života, kao i na temu imaginarnih kohabitacija s mogućim oblicima, tek u pripremi. Umjetnički radovi koji stvaraju s novim materijalima i novim otkrićima, ulaze u znanstvene i tehnološke procese stvaranja, upoznaju publiku s čitavim spektrom mogućnosti. Umjetnici naseljuju svijet potencijalnostima, hibridnim i digitalnim čudima i čudovištima, subvertirajući optimističke predodžbe o znanstvenim dostignućima te raskrinkavajući njihovu spregu s interesima politike ili korporacija. Umjetnički se radovi u odnosu na nove nestabilne oblike života odnose emancipatorski, koristeći transdisciplinarne i otvorene pristupe, granično legalne prakse i prakse dijeljenja (piratstvo), stvarajući zajednice i artikulirajući nova pitanja i probleme.

Mašinski i mrežni oblici života - hakiranje "stroja"

Dispozitiv, termin koji je Agamben (2011) preuzeo od Foucaulta (1980, 195), definiran je kao mreža heterogenih elemenata koja ima stratešku ulogu i upisuje se u odnose moći. No dok je Foucault donekle ograničio dispozitiv na zbir raznorodnih izvanjezičnih i jezičnih termina koji međusobno podržavaju neku agendu, Agamben širi definiciju na sve pojavnosti koje ne pripadaju živom svijetu odnosno supstanciji.

Dispozitiv je prema Agambenu bio temeljan u procesu konstituiranja homo sapiensa jer rascjepljuje čovjeka od samog sebe i razdvaja ga te ovaj gubi neposredan odnos s okolinom.

> "Kada živo biće prelomi ili prekine taj odnos, stvara dosadu (mogućnost prekida neposrednog odnosa s dezinhibitorima) i Otvorenost, to jest mogućnost spoznati bivstvujuće kao bivstvujuće, konstruirati svijet. A s tom mogućnošću je danas istodobno dana i mogućnost dispozitiva koji Otvorenost naseljavaju instrumentima, objektima, gadgetima, sitnicama i tehnologijama svih vrsta. Preko dispozitiva čovjek tako pokušava vrtjeti u prazno svoje životinjsko ponašanje, koje se od njega odvojilo, i uživati u Otvorenosti kao takvoj, u bivstvujućem kao bivstvujućem" (Agamben, 2011).

Proliferacija strojeva i tehnoloških dispozitiva koji padaju na mjesto čovjekove otvorenosti, omogućila je mnoge procese subjektivizacije. Jezik kao primjer dispozitiva ima izuzetno važnu i kompleksnu ulogu no mnogi su se "jezici" razvili iz dispozitiva različitih tehnologija. Pojam dispozitiv ili aparatus strukturno je povezan i s pojmom stroja. Stroj u 17. stoljeću je struktura različitih pokretnih dijelova koji zajednički proizvode mehaničku silu no postupno se značenje mijenja u aparat koji djeluje bez da radnik mora upotrijebiti snagu ili znanje. U metaforičkom se smislu taj termin upotrebljava u politici za skup osoba unutar stranke koje stranci omogućuju utjecaj. Što se tiče stroja, Le Corbusier (1986, 7) naziva kuću strojem za život, a njegova se misao dobro nadovezuje na razmišljanje Gilberta Simondona (2017, XVI) koji je utvrdio da je tehnologija aspekt okruženja u kojem su se uvijek odvijali inovativni procesi rješavanja problema.

Ljudi su naselili svijet strojevima s obećanjem bolje budućnosti – manje fizičkog rada, veća produktivnost, promjena perspektive. Kreativni izumi poput onih vizualnih kao što su mikroskop, teleskop, fotografija, film, televizija ili komunikacijskih poput telegrafa, telefona, Interneta imali su presudan utjecaj na iskustvo svijeta. Danas su upotpunjeni

umjetnom inteligencijom, kloniranjem, genetskim inženjeringom, virtualnom stvarnošću, robotima, nanotehnologijom, bio-hakiranjem, autonomnim strojevima: paradoksalan je pristup svim tim tehnološkim i znanstvenim izumima koji sami po sebi nemaju ni pozitivan ni negativan predznak, koji ne nude veću slobodu, već se učitavaju u čovjekovo otvoreno i multidimenzionalno ga proširuju.

Dva su temeljna smjera razmišljanja o budućnosti čovjeka i stroja. Paradigma progresa koja predviđa stroj bez čovjeka po Simondonu je nemoguća. "Čisti automatizam koji isključuje čovjeka i život je mit koje ne odgovara najvišoj mogućoj razini tehničnosti, ne postoji stroj svih strojeva" (Simondon, 2017,XVI). No postoje i potpuno oprečna razmišljanja o toj temi, primjerice poznati futurist Ray Kurzsweil prognozirao je da će strojevi biti inteligentniji od čovjeka već 2030. i to se ne odnosi samo na računalne aspekte inteligencije već na ukupnost inteligencije, poput automatiziranog učenja, te stvaranja algoritama koji vrše funkciju neuralnih mreža te genetskih algoritama. Ono što je najzanimljivije u njegovoj viziji jest da bi strojevi mogli imati vlastitu slobodnu volju pa i neki vid spiritualnosti.

Zoran Roško (2006) nadovezujući se na Agambenovu ideju otvorenosti naseljene instrumentima, čovjeka prikazuje pokusnom vrstom umjetnog života jer "tehnologija uvijek djeluje *teroristički*, ona vas otima i ucjenjuje… Ona vas prisilno stavlja u izmijenjene okolnosti u kojima su vaši budući izbori određeni opcijama koje vam ona nudi… Taj vas razvitak prisiljava na to da vaša unutarnja sloboda izbora postane nešto izvanjsko s čime morate nešto učiniti; sloboda postaje vaš egzo-skelet i na neki se način događa sama od sebe, neovisno o vašoj volji – automatizira vas, odvaja i osamostaljuje od vas samih; između vas i onoga što "jeste" stvara ona razmak-ponor koji svojim budućim "odlukama" morate preskakati kao da ste oblik električnog napona. Tehnologija otima vašu "supstanciju" (istovjetnost sa samima sobom) i elektrificira vas".

Andreas Broeckmann (2016, 27), koji u knjizi *Machine art* nastoji uspostaviti ususta vljenu genealogiju razvoja mašinske umjetnosti u 20. stoljeću, pokušava također odgovoriti na pitanje je li uvođenje računala dovelo do preokreta u koncepciji umjetnosti u sprezi s tehnologijama ili možemo gledati na to kao na svojevrsni kontinuitet od povijesnih avangardi, preko eksperimenata u pedesetim i šezdesetim godinama pa sve do danas. Stroj po njemu nije datost već on mora biti konstruiran, izgrađen. Koncepcija stroja za koju se Broeckmann zalaže bavi se odnosom čovjeka i stroja i ulogom koju tu igra stroj nadovezujući se pritom na Deleuzea i Guattarija koji su pojam stroja su razradili i opisali kao apstraktnu i autopietičnu mašinu želje i heterogeneze. (Broeckman 2016,19). Stroj se naime sastoji od tijela, tehničkih dijelova, društvenog konteksta i koji se povijesno mijenjao, te u tom smislu predstavlja društvenu mašinu koja po Rauningu (2010) negira binarnu podjelu na čovjeka i stroj kao suprotnosti, već shvaća stroj kao ključan oblik društvenosti. Po Broeckmannu stroj je riječ, pojam koja se koristi pri susretu s tehničkim sustavima koji su prekompleksni za shvatiti, koji prijete ljudima da će ih nadići u susretu, koje nije moguće intuitivno razumjeti. Pojam stroj/mašina olakšava taj odnos jer ukazuje da se radi o jednoj stvari koju se može isključiti pritiskom na gumb. Nadovezujući se na Agambenovo poimanje uloge dispozitiva u kreiranju subjektivnosti, on predlaže da s druge strane Agambenove sheme stoji upravo stroj koji omogućuje subjektu da se izrazi vezano uz dispozitiv. U tom je smislu stroj čovjekov alter ego, također kreiran pod utjecajem i poradi dispozitiva. Umjetnički strojevi su strojevi čija je funkcija orijenirana na istraživanje društvene dimenzije ljudskih bića. Oni su orijentirani ili na procese automatizacije, pri čemu se i kreacija kod strojeva pojavljuje kao jedno od zanimljivih svojstava koja omugućuje pitanje slučajnosti i arbitrarnosti kreativnog procesa kao takvog. S druge strane mogu naznačiti ili otjeloviti, ilustrirati dispozitive sa svim kompleksnim heterogenim aspektima i u tom kontekstu upravo imaju svrhu rasvjetljavanja suptilnih dimenzija odnosa ljudske subjektivnosti i stroja.

Apsurdistički i ludički oblici tehno - života - subverzija funkcije

Bez obzira na problem pozicije moći čovjeka i stroja u budućnosti, strojeviti, tehnološki svijet čovjek više nije u stanju obuhvatno razumjeti. Dok su izumi bili na razini raznih alata, bili su shvatljivi i za proizvesti i za iskustveno razumjeti, no umjetna inteligencija, pa čak i najjednostavniji model, izaziva razne strahove jer ni uz stručno poznavanje tehnologije nije ju moguće lako dokučiti. Asinkronitet razumijevanja vlastite tehnologije apsurdistički komično je prikazan u izvedbi britanskog umjetnika Thomasa Thwaitesa (2011) koji je sam pokušao napraviti toster. Projekt je inspiriran rečenicom književnika Douglasa Adamsa čiji se lik našao na planeti tehnološki zaostalih ljudi te ostavljen svojim mogućnostima, nije mogao ni zamisliti kako da napravi toster. Naravno, umjetnik je odlučio ne koristiti dostignuća razvijenog svijeta, već je posegnuo za literaturom iz primitivnijih razdoblja kada još nije bilo tostera. Nakon što je pročitao literaturu, intervjuirao razne obrtnike, obišao rudnike kako bi nabavio metal i skupio rude te pokušao napraviti vlastitu plastiku, nastaje bijedno patetična, disfunkcionalna skulptura tostera. Rezultat je projekta spoznaja da smo svi mi tehnološki zaostali te ne razumijemo već samo koristimo dobrobiti trenutačne tehnologije.

No bez obzira možemo li ili ne shvatiti i samostalno perpetuirati tehnološke procese, činjenica života u tehnološkom okruženju proizvodi odnose s tehnologijom te da tehnologija transformativno djeluje na ljudsku subjektivnost. Ista poruka, ali iz suprotnog smjera spram razumijevanja tehnologije dolazi od Ludic Society grupe teoretičara, umjetnika i filozofa koji razvijaju i izlažu gadgete i strojeve bez funkcije. Tu discipline nazivaju ludikom, a opisuju je kao "pataznanstvenu fantastiku za odrasle" (Kontejner, 2006). Pretjeranim oponašanjem pravih funkcionalnih strojeva, postižu ironijsko apsurdistički odmak koji odaje stav o suvremenom tehnološkom društvu i mogućnosti njegovog razumijevanja.

Kiborzi i roboti, opasni oblici života - subverzija kontrole

Donna Haraway (2003) u manifestima (*Kiborški manifest* i *Manifest prijateljskih vrsta*) tematizira društvena politička pitanja drugosti i drugotnosti, i na njih odgovara idejom omekšavanja granica kako međusobnim tako prema strojevima odnosno prema drugim živim bićima. Za Donnu Haraway kiborzi i suputničke vrste nisu suprotstavljeni fenomeni već upravo mogu doprinijeti istoj stvari – kreiranju drukčijih politika koje se mogu živjeti pričanjem priče o kohabitaciji i međuvrsnoj društvenosti.

Na tu se ideju nadovezuje i referira u svom umjetničkom opusu, australski pionir mašinskih performansa i pravi kiborg - Stelarc koji polazi od teze da je ljudsko tijelo zastarjelo. Njegov je umjetnički opus eksperiment s tijelom i dodacima, hakiranje sebe, a manifestirao se tijekom godina u brojnim performansima, od jednostavnijih suspenzija do kompleksnih, telematskih posredovanih iskustava kojima se doslovno kiborgizirao. Ugradnjom trećeg uha u ruku dotakao se teme repliciranja određene tjelesne strukture i njene relokacije te uspostavljanja funkcije iz druge, nove lokacije. Stelarc je subvertirao originalnu dispoziciju uha koja je evolucijski uvjetovana funkcijom uha kao senzoričkim organima interakcije sa svijetom i dobivanja prostorne informacije, upravo poradi binauralnosti, o poziciji i kretanju tijela i drugih tijela u odnosu na vlastito. Upotpunjujući protezu uha s mirkoelektorničkim komponentama koje hvataju zvukove iz pozicije ruke i prenose ih nazad do glave Stelarc promišlja tijelo kao prošireni operacijski sustav, čiji se iskustveni potencijal može znatno modificirati. Tjelesna modifikacija doprinosi i onoj mentalnoj. Postati kiborg "to znači istovremeno i gradnju i uništavanje strojeva, identiteta, kategorija, odnosa, svemirskih priča" (Donna Haraway, 1991, 27). Upravo ta promjena identiteta koja se dogodila usložnjavanjem dispozicije ušiju koje su sad dobile i treće te usložnjavanjem percepcije istovremeno je trangresivan moment, ali onaj koji otvara put k imaginaciji subverzivne kolektivne promjene normativnog ljudskog tijela te sprege čovjeka i tehnologije. Stelarc je ustvrdio da je

naše "tijelo evolucijska arhitektura koja utječe na to kako operira spoznaja svijeta. Ako se promijeni biološki aparat modificirati će se i iskustvo svijeta" (Hall i Zylinska, 2002, 120). U suvremenom je društvu to postalo još očiglednije, posebno upotrebom mobilnih telefona koji su postali istovremeno i eksterna memorija, izvor informacija i višedimenzionalni komunikacijski dodatak. Pitanje koje se postavlja jest na koji način mi možemo intervenirati u dominantne odnose moći na načine koji nisu samo kritični već i konstruktivni.

Survival Research Laboratories su pioniri spektakularnih mašinskih performansa velikih dimenzija. Za sebe kažu da ih konstruiraju prema istom principu prema kojem fizičari kreiraju eksperimente, cilj im je u najkraćem roku osloboditi što više energije (Pauline, 1995). Bogata elektronička i mašinska kalifornijska smetlišta koja su se, osobito nakon "dot-com krize", punila velikom brzinom, služila su robotičarima, sudionicima SRL-a kao izvor opreme i materijala. Za performanse oni koriste motore raketa, bacače plamena, leševe životinja, digitalnu elektroniku te Internet, a jedan od važnih ciljeva im je i promjena namjene vojne tehnologije. Nicolas Ballet (2019) djelovanje je SRL-a podijelio u tri tematske skupine - destrukcija/preživljavanje, kiborg kao simbol interpenetracije čovjeka i stroja te biomehanička seksualnost. Destrukcija/preživljavanje dominantna je tema njihovih performansa u kojima je subverzija usmjerena na pitanje kontrole. De Landa (1995) je pišući o SRL-u izjavio za njihove performanse da su nepredvidljivi i smatra da je pitanje koje se postavlja jesu li ti ljudi doista u kontroli nad strojevima. Radi se o vrlo destruktivnim performansima u kojima ljudi kontroliraju strojeve u skoro jednakoj mjeri u kojoj strojevi kontroliraju ljude, tako da je pitanje kontrole i otimanju kontroli vrlo izraženo i upravo su iz tih razloga njihovi performansi opasni.

Alex Adriaansens, umjetnik i dugogodišnji voditelj V2 centra u intervjuu u kojem su ga pitali da objasni opasne umjetničke projekte, prvo spominje SRL, kao "fizički prijeteće performanse koji sigurnost publike stavljaju pod pitanje, s robotima ubojicama koji rade ponovne izvedbe borbi gladijatora" (Adriaansens, 2019, 10). Roboti ubojice nisu samo

opasni po publiku nego u jednakoj mjeri u kojoj robotičari kontroliraju strojeve u istoj mjeri i strojevi kontroliraju njih.

Mark Pauline, osnivač SRL-a koji je i sam dokaz da nisu sasvim u kontroli jer je eksperimentirajući s tehnologijom izgubio dio šake i prste na ruci te su mu morali transplatirati nožne, SRL performanse naziva opasnim i uznemirujućim.

Većina SRL-ovih perfromansa odvijala se na praznim parkiralištima, benzinskim pumpama i sličnim ne-umjetničkim prostorima. S obzirom na buku i upotrebu eksploziva i vatre te destruktivnost i nepredvidivost tijeka događaja "bili su van kontrole koliko je to zamislivo", često nisu najavljivani nadležnim službama poput vatrogasaca (Pauline 2012). Autor tvrdi da je zapravo dobio zabranu izvođenja performansa u San Franciscu nakon što je priznao krivnju za prekršaj podmetanja požara s intencijom ozljeđivanja publike. Taj prekršaj spada u terorističke prekršaje, od Reaganovih vremena kad je spaljena zgrada Američke banke.

U SRL performansima sudjeluje i po sedamdesetak performera s robotima te okupljaju kalifornijsku robotičku scenu. Jedan od njih je i Kal Spelletich koji robotičke interaktivne instalacije opisuje kao inicijacijske, u smislu suočavanja sa strahovima. "Postoji sekta u budizmu koja se koristi šokom i nasiljem da bi postigla prosvjetljenje (biti Buda usred oluje)… Moje djelo pokušava dovesti u pitanje primjene tehnologije i granice između publike i izvođača. Strojevi i njihova interakcija s publikom preokreću tehnologiju u vlastitu antitezu – više nije svrha strojeva da zamjenjuju ljude ili da čine stvari koje ljudi ne mogu, već strojevi pomažu pri onome što ljudi mogu: osjećati" (Kal Spelletich, 2006).

Također, s iste scene potječu Ryan Doyle s interaktivnim kinetičkim skulpturama poput *Bljuvostroja*, koja vrti sudionika 65 km/h unatrag na invalidskim kolicima, a pokreće ju pulsni mlazni motor stvarajući buku jačine 120 decibela te Christian Ristowa s gigantskim robotičkim rukama koje s lakoćom drobe automobilske karoserije. SRL i navedeni zaljubljenici u strojeve u eksplozivnim tehnološkim spektaklima kreiraju tehnološku viziju svijeta kako bi izgledao kad bi se strojevi oteli kontroli. No ta vizija

strojeva koji su se oteli kontroli nije samo slika plamtećih strojeva, već i neposredno iskustvo ne-kontrole. Njihova je publika u toj mjeri fascinirana i hipnotizirana spektaklom, bukom, destrukcijom, vatrom i letećim životinjskim organima, da se kompulzivno prepušta strahu.

Na SRL-ovim performansima postoji objektivan rizik da ti strojevi bez a-testa zakažu i izazovu realne ozljede. Na tom se mjestu događa subverzija umjetničkog polja i otvaranja jedne nove vrste slobode, vezane uz odluku o izlaganja vlastitih tijela opasnosti.

Na sličan je način polje umjetnosti shvatio Eric Hobijn u radu *Delusion Of Self-Immolation*, koju je u umjetničkim krugovima od milja prozvan *suicide machine*, nudeći posjetiteljima mogućnost da, premazani kremama u domaćoj izradi čija je svrha da zaštiti kožu, izlože vlastito tijelo vatri iz bacača plamena. Nakon što tijelo zahvati plamen, tu je i vodeni tuš koji vatru gasi. Hobijn tako u ruke posjetitelju daje mogućnost da razotkrije vlastite granice vezano uz strahove od smrti, vatre te sam odluči koliko povjerenje ima u sigurnost umjetničkog polja. Sam autor o svom je radu rekao: "iako je Delusion Of Self-Immolation (Zabluda o samospaljivanju) vrlo kontrolirana, još uvijek se radi o smjeru nasilja nad tijelom, usmjerenom na meso tijela, kožu, osjete, živce. Moja je ideja da ovaj kontakt sa živcima i opasnošću može kreirati novu razinu svijesti i da također može kreirati novu razinu znanja koji se ne može spoznati učenjem ili nekim drugim inputom. Da bi došlo do spoznaje nužan je fizički input, a mi smo u našoj kulturi iskoristili sve tehnike koje poznajemo kako bi odrezali opasnost" (Holzer, 24.8. 2000)

Subverziju putem strojeva provodi Zoran Todorović s radovima *Ultrazvučni top* i *Nedodirljivi* u kojim stroj u jednom slučaju izaziva mučninu kod posjetitelja putem ultrazvučnih valova, a u drugom slučaju minimalistička skulptura provodi istosmjernu struju koja izaziva određene optičke efekte. Posjetitelji su upozoreni na opasnost, no shvaćajući umjetnost kao sigurno mjesto i dalje pokušavaju dodirnuti skulpturu. U sva tri slučaja posjetitelji misle da gledaju umjetnički objekt ili izvedbu, a zapravo se nalaze

unutar umjetničkog događaja u kojem se radi o njima samima i subverziji tradicionalnog doživljaja umjetničkog polja.

Ono što se zapravo događa kod svih tih umjetničkih radova jest promjena na koji način umjetnost komunicira sa svojim konzumentom. Radi se o pozivu na relacijski tip odnosa koji u slučaju odnosa s mašinama nije i ne želi biti bezopasan. Upravo opasnost kao element odnosa s publikom, opasnost kao neočekivana kategorija unutar umjetničkog polja, odnosno kao radikalan i subverzivan doprinos s tendencijom mijenjanja, rušenja onog što umjetničko polje jest.

Algoritamsko upravljanje - subverzivno reprogramiranje

"Medij je poruka", poznati citat Marshalla McLuhana (1964,139) sažima u sebi tumačenje i razumijevanje medija i njihove strukture kao kompleksnog sustava prenošenja značenja, pri čemu je sam medij svojevrstan jezik. U toj se izjavi skrivaju velika očekivanja od novih medija i tehnologija koji s jedne strane omogućuju sasvim nove pristupe znanju i stjecanju iskustva, te moći, a s druge elektronički okoliš može promijeniti stabilne označitelje koji formiraju svijet u kojem živimo.

"U međuvremenu je splasnuo tehno-optimizam oko novih tehnoloških izuma i obećanje veće slobode, više znanja, demokratičnijih načina učenja. Sloboda, kao što kaže Wendy Chun, nije suprotna strana kontrole već upravo omogućuje kontrolu, uspostavlja je kao nužnu i nikad dovoljno provedenu (Chun, 2006, 70)." (Majcen Linn, 2019, 43)

Nakon što je film postao ispražnjen do te mjere da služi samo kao reklama za novi televizor ili iPad s retina ekranom, slično se događa s Internetom, prema riječima umjetnice i teoretičarke Hito Steyerl. Internet je počeo predstavljati nadzor, monopol, mjesto kontrole, konformizma, zdravorazumske normalizacije, copyrighta. No njen

zaključak je da Internet nije mrtav, već ne-mrtav *(undead*) i proširio se svugdje, prelio se u sve (Steyerl, 2013, 4).

Subverzivni umjetnički radovi koji se bave tehnologijom često su organizirani oko ideje algoritamskog upravljanja. Algoritamsko upravljanje (*algorithmic governance*) vezano je uz razdoblje nakon izuma računala, a posebno nakon Weba 2.0. Orkestrirano oko analize podataka društvenih mreža, algoritamsko upravljanje odnosi se na sve neprimjetnije strategije uzimanja podataka i njihovog iskorištavanja te sve brži prijenos informacija (Lovink, Rossiter, 2018). Pojam u stvari označava činjenicu da se društvena zbivanja, okolnosti, pravila i načini ponašanja mogu modificirati i pratiti putem kompjutorskih algoritama i u tom se smislu upravljanje automatizira i postaje nevidljivo.

Subverzivni umjetnički rad na tom području je rad Alessandra Ludovica i Paola Ciria *Face to Facebook,* dio trilogije *Hacking Monopolism*, koja uz Facebook uključuje i dvije druge gigantske tehno korporacije – Google i Amazon. Cirio i Lodovico htjeli su privući pozornost u ljudsku slijepu vjeru u društvene mreže i ukazati na činjenicu da je *Facebook* platforma prodaje privatnih podataka na dnevnoj razini. Iz upravo takvih platformi dobivaju se veliki podaci *(big data*) na osnovu kojih korporacije dizajniraju svoje strategije i putem algoritama plasiraju proizvode. Korporativna logika koja stoji iza društvenih mreža vrlo je perfidna jer se trguje ljudskom pozornošću. Google i Facebook prikupljanjem podataka o korisnicima, provode nadzor nad njima i profiliraju ih, te prikupljene informacije koriste za slanje individualiziranih oglasa. Prikupljanjem podataka Informacije koje se plasiraju na osnovu dobivenih podataka dovoljno su individualizirane da hvataju pažnju ujedno stvarajući ovisnost. Budući da algoritmi prate i pamte svaku unesenu informaciju, pretraživanu temu, objavljenu fotografiju, društvene mreže i pretraživači imaju veće znanje o korisnicima od njih samih. Znanje i informacije o potencijalnim korisnicima proizvoda, kao i o proizvodima koji tek trebaju nastati su valuta s kojom tehnološke kompanije trguju. Osim toga podaci koje korisnici dobrovoljno objavljuju o sebi, naivno misleći da nikog ne zanimaju, podložne su jednostavnim krađama tzv. *data scrapingu*.

Dva umjetnika, hakera izvukli su milijun korisnika *Facebooka* i stavili njihove profile u svoju novodizajniranu aplikaciju koja je izgledala i funkcionirala kao društvena mreža namijenjena pronalaženju ljubavnih partnera. To je revoltiralo korisnike *Facebooka* čiji su podaci preneseni na tu mrežnu stranicu. Umjetnici su postigli cilj – prokazali su dostupnost i nezaštićenost podataka na *Facebooku* te činjenicu da se s nešto programerskog znanja mogu preuzeti i upotrijebiti (https://www.paolocirio.net/work/face-to-facebook/).

Prisutnost medija u našim životima i apstraktni društveni odnosi koje oni nose su mnogo difuzniji i ekstenzivniji nego što zamišljamo, kažu Andrew Goffey i Matthew Fuller, a sve više različitih stvari, navika, uloga postaju medijske ili bivaju aktivirane medijacijom. Set pravila nema mogućnosti definiranja medijacije i svih njenih aspekata. Mediji su manipulativni i zli (Fuller, Goffey, 2010, 5). Činjenica je da se ne može u cijelosti predvidjeti kako će se određena tehnologija koristiti dok se ne počne koristiti. Dok teoretičari tehnologije razgovaraju o uličnim subverzijama tehnologije, tu također nastupaju i umjetnici imaginirajući alternativne mogućnosti.

Taj rad, originalno izveden kao web platforma za pronalaženje ljubavnog partnera, iskoristio je mnoštvo različitih medija kako bi izazvao ozbiljnu raspravu na globalnoj razini. Naime strategija ovog hakerskog dvojca bila je uznemiriti i razljutiti što veći broj *Facebook* korisnika, kako bi se privukla ne samo pozornost *Facebook* korporacije, već i tradicionalnih broadcast medija poput CNN-a, Fox Newsa, NBC-a, i magazina poput Wired ili Time magazina te kako bi se razvila rasprava o privatnosti podataka na Internetu. Upravo su izvještaji i polemika u tradicionalnim medijima temi privatnosti na *Facebooku* dali onu ozbiljnost promišljanja i podizanja svijesti koju su umjetnici željeli potaknuti.

Od početka raširene upotrebe Interneta pa do danas u tom se području web odnosno net arta razvilo mnoštvo kompleksnih i provokativnih radova koji su taj novi medij i tehnologiju iskoristili kao alat za subverziju odnosa moći. Jedan od dramatičnijih primjera je *Etoy kolektiv* i njihov projekt *toywar* (1999,2000). Zbog sličnosti imena

između umjetičke skupine i korporacije za online prodaju igračaka, došlo je sudske zabrane i zatvaranja umjetničke web stranice. Etoy skupina na to je odgovorila javnim performansom i golemom marketinškom kampanjom koja je uključivala hakerske napade na korisničku službu korporacije, a zbog koje je etoys korporacija odlučila odustati od tužbe. Ta pobjeda je posljedično dovela do zatvaranja korporacije. Talijanski umjetnici 0100101110101101.org (1998) koristi metodu zamagljivanja i subverzivne afrimacije kada reproducira web site od Vatikana (vaticano.org). Na dizajnerski identičnom sajtu, upustili su se u izravnu komunikaciju s posjetiteljima, gdje je papa je širio poruke ljubavi prema homoseksualnoj populaciji, i dijelio oproste grijeha preko e-maila. Također među uobičajenim citatima iz Biblije, našli su se citati iz pop kulture koji se zalažu za slobodnu ljubav, lake droge i slično, Web site je postojao godinu dana prije nego što je uočena subverzija.

Pionir net- arta i haker Heath Bunting kreirao je nebrojenu količinu lažnih profila na Internetu i seriju upustava za samostalno kreiranje identiteta u projektu *Identity4you*, ukazujući na činjenicu da tehnologije omogućuju otpor preuzimanju jedinstvenog identiteta koji države dodjeljuju svojim građanima, te da mnoštvo identiteta posljedično omogućuju veću slobodu.

Loophole for all talijanskog umjetnika Paula Ciria razotkriva poslovanje tvrtki s računima na Kajmanskom otočju i njihovog legalnog neplaćanja poreza, subverzivno nudeći ukradene korporacijske identitete i njihove certifikate na prodaju bez naplate poreza (http://www.etoy.com/; http://0100101110101101.org/vaticano-org/; https://www.ubermorgen.com/UM/index.html; http://irational.org/; https://www.youtube.com/watch?v=pak2oBZjiyY&li).

Subverzivni radovi na mreži su rizični, hakeri koji u njima sudjeluju često su poluanonimni i/ili prikriveni unutar kolektivnog djelovanja, a njihov se rad odlikuje visokim etičkim standardima i slobodoumnim promišljanjem medija.

Na osnovu *Face to Facebook* možemo analizirati karakteristike subverzivnih radova. Za temu kojom se bave subverzivni umjetnici izabiru etički problematične upotrebe

tehnologija od strane države ili korporacija, kojih javnost i korisnici nisu svijesni. Targetirana korporacija ili politička organizacija je u trenutku rada obično na vrhuncu moći. Subverzivne umjetničke prakse najčešće asimiliraju metodu kojom se koristi onaj kojeg napadaju i stvaraju sličan, ali alternativan projekt u kojem biva jasno i vidljivo gdje je točno etički problem. Najčešće potom slijedi korporativna tužba i sudski proces ili neka druga vrsta sankcije. S obzirom da se radi o aktualnoj temi i polulegalnoj izvedbi, vrlo je važna snažna reakcija tradicionalnih medija koji načelno daju prostor umjetnicima da objasne svoj rad, što pomaže i u stvaranju vidljivosti i kao dokument koji se poslije izlaže u umjetničkim institucijama.

Tko je u okružju Interneta figura golog života? Možda ovdje ne možemo govoriti o logoru, ali možemo o poziciji u kojoj su životi kolektivno izlučeni i nisu kvalificirani za politički život. Možemo i o nedemokratičnom svođenju čovjeka na potencijalnog kupca, na nadziranu žrtvu razvijenog kapitalističkog sustava koji zahtijeva njegovu konstantnu pozornost. Algoritamskim odrednicama svi su određeni, koristeći društvene mreže svi su javne osobe, svi su ovisnici, svi su nadzirani.

Agamben se više puta u Homo saceru osvrnuo na suvremeni život.

> "Ako je istina da je figura koju nam predstavlja naše vrijeme figura života kojega se ne da žrtvovati, ali kojega se pak da ubijati u dosad nečuvenoj dimenziji, tada nas se goli život *homo sacera* posebice tiče. Svetost je linija bijega još uvijek prisutna u suvremenoj politici, koja se, kao takva, premješta prema sve širim i nejasnijim područjima, dok se ne poklopi sa samim biološkim životom državljana. Ako danas više nema unaprijed odredive figure svetog Čovjeka, to je možda stoga što smo svi mi virtualno *homines sacri"* (Agamben, 2006, 102).

Hakiranje živog

Bioart, hibridna umjetnost, biološka umjetnost, umjetnost i znanost sve su različiti nazivi koji se referiraju na umjetnost koja koristi biološke materijale za svoj rad te u izložbenim situacijama, galerijama, muzejima izlažu život i životne, biološke procese. Početkom 21. stoljeća biologija je postala centralna disciplina novih otkrića i invencija, čiji potencijali su potaknuli maštu o mogućim budućim svjetovima, kako znanstvenika tako i umjetnika. Glavni interes umjetničkih radova na tom području vezan je uz društveni kontekst i etičke principe instrumentalnog tretiranja novih mogućih **oblika života**. Mnogi zaista zanimljivi primjeri bioarta usmjereni su na politike suživota i predlaganje i promoviranje novih oblika društvenosti. Kao što je rekla Donna Haraway u svom manifestu posvećenom prijateljskim vrstama:

> "Pričajući priču o kohabitaciji, ko-evoluciji, i društvenosti otjelovljenih križanja vrsta, sadašnji manifest se pita koja od ovih zajedno istesanih likova – kiborzi ili suputničke vrste – može plodnije osvijestiti podnošljive politike i ontologije u suvremenim životnim svjetovima. Te su figure sve samo ne suprotnosti. Kiborzi i suputničke vrste oboje približavaju ono ljudsko i neljudsko, organsko i tehnološko, ugljik i silikon, slobodu i strukturu, povijest i mit, bogate i siromašne, državu i pojedinca, raznolikost i potrošnju, modernost i postmodernu i prirodu i kulturu na najneočekivanije načine" (Harraway, 2003, 4).

Subverzivno promišljanje života u suvemenim biofilozofskim teorijama artikulira pojam života ne više tradicionalno u smislu centralnog pojma vezanog za pojedine jedinke, nezavisna živa bića podijeljena u kategorije već činjenicom suživota koja čini živa bića simbiotički vezanim jedna uz druga, na način da ima se ne mogu lako otkriti granice. Dobar je primjer pitanje koje postavlja Eugene Thacker u svom promišljanju

mogućnosti razmatranja života kao ekstrinzičnog, perifernog, a ne centralnog, onog oko čega se sve organizira: "Što je točno jedinica analize u slučaju epidemije? Epidemija se ne promišlja u okviru jedne osobe, pa čak ni u okviru jedne države" (Thacker, 2016, 124).

Biofilozofija u takvom tumačenju života nije sama, već ima podršku znanosti istraživanjima mikro svijeta i suživota i uočene simbiotske povezanosti na razini mikroorganizama, koje upućuju da je općeprihvaćeno gledanje na subjekt kao individualnu jedinku koja ima jasne granice i suprotstavljena je drugim jedinkama zastario. Individualno biće kako ga tumače genetika, imunologija, anatomija i fiziologija tijekom posljednjih desetljeća postaje upitno zbog niza otkrića na području biologije poput analize nukleinske kiseline, sekvenciranje genoma. Naime, ta su otkrića ukazala na simbiotske mikroorganizme životinja i biljaka koje razaraju granice koje karakteriziraju pojam biološkog bića. "Životinje primjerice fiziološki žive u simbiozi s mnoštvom organizama koji upotpunjuju njihov metabolički sustav. Simbionti čine drugi mod genetskog nasljeđa, te omogućuju modificirane genetske varijacije, uključujući i imuni sustav"(Gilbert at all., 2012, 326).

Promjena u poimanju živog bića kao nezavisne jedinke i posljedično života i/ili smrti kao nečeg ograničenog na tu jedinku osnova je novog biofilozofskog tumačenja života. Biofilozofija pokušava iznaći interpretaciju koja ne tumači život jednoznačno iz perspektive jedne znanosti, kako tumači Thacker (2016), poput npr. genetskog koda iz perspektive biologije ili diskriminatorne implementacije genetike iz perspektive sociologije ili samoorganizacije tvari i energije iz perspektive fizike ili pak borba ljudskih grupa da instrumentaliziraju prirodne izvore iz pozicije političkih znanosti. On zastupa tezu da se život ne može sagledavati samo iz pozicije jedne discipline kao što je biologija bez društvenih, kulturalnih, religioznih, i političkih interpretacija također. Identitetska jedinka krucijalno je pitanje posthumanističke teorije koja osmišlja i stvara nove veze i interpretacije između različitih oblika života te također razumijevanje života u cjelini.

"Posthumanističke feministkinje i feministi traže subverziju, ne toliko u oblikovanju kontra-identiteta ili kontrakulturalnih identiteta, već u dislokaciji identiteta pervertiranjem standardiziranih matrica interakcija poput onih seksualnih, rasnih i onih među vrstama" (Braidotti, 2013, 99).

Bioart ili hibridna umjetnost, kao i svaka druga grana umjetnosti, ne mora samim time što se bavi živim kao materijalom nužno biti subverzivna. U toj grani umjetnosti ima mnoštvo radova koji su usmjereni na estetski užitak, na ugodni doživljaj prirode, koji imaju duhovite i maštovite koncepte sa svrhom poetskog, metaforičkog doživljaja, ili pak onih koji se temelje na istraživanju i glavni način na koji prezentiraju rezultate vrloje blizak znanosti, ali s aktivističkom ili kritičkom društvenom dimenzijom. No također, s obzirom da umjetnici ovog područja nerijetko rade sa samim životom radovi u bio-području često bivaju upravo kontroverzni i subverzivni. U sljedećim odlomcima objašnjeni su glavni ciljevi subverzivnih radova koji pripadaju području bioarta.

Potkopavanje znanstvenog determinizma - subverzija dominantnih diskursa bioinženjeringa

Joanna Zylinska (2009, 132) istaknula je problematiku znanstvene zajednice i njene opsjednutosti "tajnom života" koja je medijski artikulirana u smislu razbijanja koda života. Ta artikulacija i svođenje života na nešto nalik programu po njoj aktivira ekskluzivističke mehanizme na biopolitičkoj razini od strane guvermentalnih društvenih institucija poput laboratorija za DNA testiranje, preko imigracijskih centara i azila, do socijalnih službi, koje se onda mogu osloniti na te podatke i na osnovu njih procesuirati i kontrolirati određene društvene skupine. Slijepa točka simplificiranog pogleda na tumačenje života, u kojem se život razmatra kao potpuno saglediv iz perspektive partikularnih prirodnih znanosti poput genetike i nekih drugih grana biologije rezultira

činjenicom da se "tajnu života" doživljava kao nešto što je sigurno u rukama znanstvenika odnosno prirodnoznanstvenom polju. Politički, društveni, kontekstualni, umreženi aspekti života su u tom smislu ne samo potpuno zanemareni, već se čine irelevantnima. Područje bioarta jednim je velikim dijelom usmjereno na status znanstvene institucije, kao i na proizvodnju oblika života koji se izlučuju na temelju programa i kodova. Pritom se problematiziraju mnoga etička pitanja koja proizlaze iz jednostranog razumijevanja života na kemijskoj i molekularnoj razini i diskursa o svodivosti tajne života na kod, program otjelovljen DNA sekvencama.

Prakse bioarta su angažirane u smislu da pokušavaju ideologiju reprezenatacije znanstvenog diskursa u medijima učiniti vidljivima, te svoje djelovanje započinju preuzimanjem znanstvenih metoda za umjetničke ishode. Znanost i njene metode imaju *carte blanche* za eksperimente unutar laboratorija. Opće je prihvaćeno da se radi o istraživanjima usmjerenim na opće dobro, neophodnim za poboljšanje kvalitete života (stjecanje znanja za daljnji napredak, liječenje i prevencija bolesti i sl.), unatoč indicijama da su znanstvena istraživanja motivirana i ograničena političkim i kapitalističkim interesima. Činjenica da je biološka umjetnost također preuzela laboratorije, služi kao temelj jednog aspekta subverzivnosti bioart praksi koje su upravo usmjerene na rušenje zidova nedodirljivosti sustava znanosti. Strategija unutar područja raskrižja znanosti i umjetnosti upravo je ulazak umjetnika u znanstvene laboratorije gdje kolaborativnim procesima ili stjecanjem znanja iz područja kao što su biologija, kemija, fizika promišljaju teme koje se tiču društvenosti u doba oznanstvenjene suvremenosti, suvremenosti u kojoj su mogući kiborzi, klonovi, inteligentni strojevi, algoritmi. Kao što ističe Kamil Gibas "ekstrahirane jedinice života u biološkom smislu prenesene su u sigurni prostor laboratorija koji figurira kao metafora za znanost i kao simbol provođenja eksperimentalnih aktivnosti s nepoznatim ishodom" (Gibas, 2019, 11). Život se može manipulirati, reproducirati, kontrolirati u laboratorijskim uvjetima uz prisutnost znanja, od strane umjetnika.

Oron Catts iz *The Tissue Culture & Art Project* u knjizi *Art as we don't know it* (Umjetnost kakvu ne poznajemo), ističe da su tijekom posljednjeg stoljeća razvijeni

određeni načini na koji se odnosimo spram različitih disciplina i epistemologija. "Radi se o idealiziranim društvenim ugovorima kao što je onaj vezan uz znanost za koji se smatra da isključivo proizvodi mjerljivo znanje koje se može verificirati" (Catts, 2020, 239).

Stereotip razumijevanja znanosti, za razliku od umjetnosti, jest da je znanost objektivna, tj. da subjektivni pogledi i narativi vezano uz znanost ne postoje. No tome nije tako. U razdoblju post-istine, znanost ne samo da proizvodi razne zanimljive priče već ju ne možemo razmatrati van korporativnog i političkog svijeta. Sprega i isprepletenost korporacije, politike i znanosti često je tema umjetničkih radova pa tako i umjetnika iz skupine *The Tissue Culture & Art Project*. Jedna od uloga umjetnosti je da subvertira tehnologije sa svrhom sugeriranja scenarija svjetova u nastanku te istraživanje varijanti budućnosti koje bi mogle imati pozitivan ili negativan učinak (Catts & Zurr, 2003).

Način na koji umjetnici iz tog područja realiziraju radove jest da nakon dijagnosticiranja problema, nelogičnosti, društvene licemjernosti, sprege korporativnog i znanstvenog, upotrebom istih ili sličnih znanstvenih metoda proizvedu subverzivan rad. Pritom koriste platformu znanosti za produkciju, platformu umjetnosti za prezentaciju te medijsku platformu za diseminaciju informacija. Naime, nerijetko takvi radovi izazivaju snažne medijske reakcije koje su uračunate u sam proces rada i njegovog djelovanja.

Uz *The Tissue Culture & Art Project* tu su i radovi američkog umjetnika Paula Vanousea koji stvara i koristi tehno-znanost, posebice genetičke materijale kako bi razbio stereotipne ideje i uvjerenja o znanosti te kako bi stavio u znak pitanja objektivnost znanstvenog istraživanja i korištenja znanstvenih postupaka. *Latent Figure Protocol* primjerice razotkriva koliko je vrijednosti uneseno u koncept DNA. DNA se prikazuje kao suvremena verzija otiska prstiju posebno u kriminalnim sudskim procesima no činjenica je da nema svaki DNA istu kvalitetu i da manje kvalitetan DNA može biti potpuno izmijenjen. Izlažući proteine enzimima i elektrostatičkom polju proteini se pomiču unutar DNA i umjetnik je u mogućnosti kreirati vlastite znakove poput piratske lubanje ili međunarodnog simbola za *copyright*. Drugim riječima DNA tragovi i otisak prsta nisu na istoj razini provjerljivog i uvjerljivog identitetskog

parametra. Otisak prsta se samo u izuzetno rijetkim slučajevima podudara s nekim drugim otiskom ili se može njime manipulirati, dok se u slučaju DNA kemijskim djelovanjem mogu kreirati potpuno drugačije sekvence, te u tom smislu diskurs koji se propagira medijima, filmovima, serijama i koji je već postao dio opće kulture o DNA kao o temeljnom dokazu identiteta, radom Paula Vanousea u najmanju ruku relativizira. Temeljna pitanja koja se u kontekstu tog rada nameću vezana su uz adekvatnost takvih materijalnih dokaza u sudskim procesima te lažna slika koja se stvorila o DNA kao o neospornom znaku prisustva točno određene jedinke. Vanouse postavlja i općenitija pitanja, kao što su uvjetovanost genomom te mogućnostima eugenike kao vrlo problematičnim a mogućim ishodom mapiranja ljudskog DNA. U radu *Relative velocity inscription device* (Uređaj za upisivanje relativne brzine) koristi svoju višerasnu obitelj jamaikanskog porijekla, putem kompjutorski upravljanog sepracijskog gela, detektira pojedinačne DNA slijedove i njihovo kretanje. Taj znanstveno umjetnički eksperiment ukazuje još jednom na činjenicu da su razlike DNA unutar jedne rase, puno veće nego između rasa, no povezujući taj eksperiment s eksperimentom s početka 20 st. na Jamaici, kada su znanstvenici pokušavali otkriti razlike različitih rasa istog ekonomskog statusa, ukazuje na činjenicu da je znanost bila dio prevladavajuće ideologije, te da je korištena za održavanje statusa quo u odnosima moći. Početkom 20 st. to je bila segregacijska politika, a danas Vanouse ukazuje na mogućnost otkrivanja "rase bez tijela" (Vanouse, 2002).

Ekskluzivitetom prava znanosti na laboratorijske eksperimente i pozicijom zaštićenosti društvenim ugovorom propituje i subvertira u svom radu Eduardo Kac, brazilsko-američki umjetnik i profesor umjetnosti i tehnologije koji je poznat po izjavi: "U budućnosti umjetnost će biti živa kao ti i ja". Njegovi prvi radovi nastali su u doba najveće popularnosti genetike. Predviđalo se da će se istraživanjem genetike riješiti svi problemi suvremenog društva – od hrane, genetske manipulacije vrstama kako bi se ostvario veći prinos do zdravstvenih problema čovjeka.

Kac je, kao što sam već pisala (Majcen Linn, 2018, 52) u jeku popularnosti genetike 2000. godine napravio transgenetski rad GFP Bunny - Alba – fluorescentni zec. U tome

su mu pomogli istraživači u Francuskoj koji su u svrhu tog projekta izveli genetsku modifikaciju unošenjem GFP (zelenog fluorescentnog proteina) gena meduze. Dodani genetski element napravio je da albino krzno svijetli kad je izloženo UV svjetlosti. Međutim nakon što je projekt izveden, znanstvenici nisu željeli predati zeca umjetniku. Držali su se vlastitih laboratorijskih propisa te Albu nisu tretirali više kao umjetnički projekt, već su smatrali da modificirani zec, iako bezopasan, ne smije napustiti laboratorij. Upravo zbog etičkih problema i manjka (ili viška) procedura umjetnica Anna Dumitriu započela je projekt u suradnji sa stručnjakom za kliničku etiku Bobbiem Farsidesom indikativnog naziva *Trust Me, I'm an Artist.* Knjiga koja je proizašla iz tog istraživanja bavi se ulogama i odgovornostima umjetnika, znanstvenika i institucija koje su uključene, otkrivajući pritom mnoštvo skrivenih procesa i paradoksalnih situacija koje se tiču znanstvenog miljea u susretu s umjetnicima. Kacovo negativno iskustvo bilo je povod za novi rad koji se bazirao na razvoju javne rasprave. Protestni skup je nazvao *Free Alba protest*. Činjenica je da su GFP biljke, ribe i sisavci već dugo stanovnici znanstvenih laboratorija. GFP gen često se koristi kao marker koji kad se priključi zasebnoj genetskoj modifikaciji ili genu učini vidljivim gdje se u organizmu manifestira obilježeni gen. Kac je koristio taj gen u realnom, no i u simboličkom smislu kako bi postavio pitanje oko društvenog konstrukta različitosti. Njegov je protest tematizirao zatvorenost i hermetičnost znanstvenih laboratorija i znanstvenika koji si uzimaju za pravo da sami raspolažu znanjima i zadržavaju njihovu moć. U kontekstu znanja odnosno moći, Daphne Dragona, teoretičarka medijske umjetnosti, u svom promišljanju subverzivnih umjetničkih praksi dolazi do zaključka da je novi prostor (meke) subverzije upravo "omogućavanje ljudima da razumiju kompleksne mehanizme moći" (Dragona, 2016, 186). S tim se slaže i Hauser (2020, 12) koji smatra da, posebno bioart i umjetnici zainteresirani za znanosti, proizvode alternativno znanje koje možemo i da tu produkciju možemo svrstati u epistemološki zaokret.

U tom smislu kada umjetnik otvori javnosti znanstveni laboratorij i pokaže da procesi koji se tamo odvijaju nisu tako kompleksni te na neki način preuzme na sebe moć interveniranja u život, rezerviran isključivo za znanstvenike, taj rad postaje subverzivan.

Činjenica da je rad dobio takvu vidljivost omogućila je javni dijalog o etičkim dvojbama vezanim uz umjetnost odnosno znanost. Što se događa s umjetnošću kada uđe u glavne dnevne vijesti? Što je uopće dopušteno umjetnicima, a što znanstvenicima? Po Kacu ključno pitanje je pitanje odgovornosti. Kada objašnjava Kacov rad Jens Hauser kaže:

> "Kacov rad *GFP Bunny* je o prijelazu iz laboratorijskog objekta u društvenog subjekta. U svim kontroverzama i polemikama oko tog rada uvijek se potkradala primjedba da se radi o znanstvenom *ready madeu*. Eduardo Kac želi naglasiti u svojim radovima da znanost proizvodi znanja, te da proizvodi značenja uz pomoć metafora koje same po sebi nisu tematizirane niti prepoznate. Kao umjetnik on preuzima te metafore, budući da zna od kud potječu, te ih koristi na način da ih prenaglasi do te mjere da skoro boli. Za mene to je epistemični trenutak "umjetnost predstavlja vlastitu produkciju" (Silvestrin, 2011).

The Tissue Culture & Art Project inicijativa je proizašla iz *SymbioticA* centra izvrsnosti u području bioarta, koji je smješten u Školi društvenih znanosti pri Sveučilištu Zapadne Australije. Već sama institucionalna pozadina koja se tiče, s jedne strane istraživačkih aktivnosti, a s druge edukacije govori da je umjetnost kojom se TC&A bavi duboko utemeljena na znanju.

U instalaciji pod nazivom *Bestjelesna kuhinja (Disembodied cuisine)*, *The Tissue Culture & Art Project* bave se pitanjem konzumacije drugih životinja uzgojem odreska *in vitro* koristeći stanice žabe. (Majcen Linn, 2018, 53)

> "Jedan od univerzalnih načina tretiranja drugih živih organizama je da ih se konzumira u vidu hrane. Tijekom povijesti ljudi su napravili određenu

kategorizaciju živih bića na hranu i ostalo (ljubimci, živa bića za rad, ukrasna živa bića i sl.). Ta podjela nije uvijek sasvim jasna i mi moramo prakticirati određenu vrstu licemjerja kako bismo bili u stanju voljeti, poštovati živa bića, a ujedno ih i jesti" (*The Tissue Culture & Art Project*, 2003).

Oron Catts i Ionat Zurr svojim su radom, utemeljenom na realnom potencijalu uzgoja tkiva i tkivnog inženjeringa, stavili na razmatranje temu proizvodnje mesa unutar prehrambene industrije te ekonomiju hrane općenito.Taj rad ilustrira verziju budućnosti u kojoj se proizvodnja mesa odvija na način da je smanjeno ubijanje i mučenje životinja u svrhu prehrane. U takvoj budućnosti ekološki i ekonomski problemi povezani s industrijom hrane (uzgoj žitarica za prehranu životinja i držanje u ekonomski racionaliziranim uvjetima) mogu se drastično smanjiti. No, proizvodnjom hrane na ovaj način stvaraju se nove vrste problema, kao i nove vrste eksploatacije - iskorištavanje polu-živućeg. Catts i Zurr smatraju da rad sa životom u laboratoriju nije samo politički čin u smislu demokratizacije tehnologije, već je čin koji "slama dominantne diskurse, dogme i metafore kako bi razotkrio nova razumijevanja života kao i strukture moći unutar kojih operira. Eksperimentalni angažman nekad može otkriti da je kritika usmjerena na određenu biološku umjetnost u stvari dominantna dogma" (Catts, Zurr, 2008, 138).

Subvertiranje antropocentrizma – dehijerarhizacija vrsta

Deleuze i Guattari (1987, 7) zastupaju rizomatski način razmišljanja u komparaciji s hijerarhijskim. Za razliku od linerarnih i vertikalnih veza među vrstama koje su rezultat razumijevanja organizacije života u smislu modela stabla, pozivaju se na koncept uzajamnosti i mogućnosti da dvije različite vrste zajednički formiraju suživot. Primjeri za to su međuovisnost orhideje i ose ili pak horizontalni transfer gena i hibridni

organizmi. U knjizi *Otvoreno – čovjek i životinja* Agamben je ukazao na problem koji su još rani klasifikatori na vrste imali u klasifikaciji *homo sapiensa* jer nisu imali biološku podlogu za izdvajanje *sapiensa* od ostalih primata, a možemo reći da je upravo takva klasifikacija temelj današnjeg antropocentrizma. U Agambenovom (2002) razlikovanju između *zoe i bios*, *zoe* znači život izoliran od političkog života, život kakav žive životinje. Moguće je suprotstaviti čovjeka drugim živim bićima i organizirati ekonomiju odnosa čovjeka sa životinjama, samo iz razloga što je životinjski život odvojen unutar čovjeka i što se već unutar samog čovjeka postoji distanca spram životinjskog u njemu. Ljudski se život (*bios*) može misliti isključivo jer je goli život izoliran u samom čovjeku, a "cezura" između čovjeka i životinje se prvo manifestira unutar samog čovjeka. Po Agambenu važnije je raditi na tim podjelama i "pitati se na koji način je neljudsko ili životinjsko uopće odijeljeno unutar čovjeka, nego baviti se velikim pitanjima kao što su ljudska prava i vrijednosti" (Agamben, 2002,16). Antropološka mašina u svom radu proizvodi ljudsko, ali istovremeno proizvodi i neljudskog drugog. Pritom je važno naglastiti da pojam života kako ga upotrebljava Agamben, nema isto značenje kao u bioart umjetničkim konceptima, te teorijama koje se njima bave poput primjerice Donne Haraway ili Joanne Zylinske. Agambenova teorija ne polazi od biološke činjenice života i mogućnosti različitih interpretacija i pomaka u spoznaji definicije života pod utjecajem novih znanstvenih istraživanja i otkrića, već se bavi biopolitičkom teorijom, odnosima moći, premisama strukturama, ideologijama koje situiraju život u društvenosti. Ipak postoji jasno utemeljenje veze između te teorije i bioarta koncepata, a to je činjenica da i bioart koncepti, koristeći drukčije premise poput načina na koji znanost formulira pogled na svijet, također razmatraju život u odnosu na društvenost i to ekperimenatalnim razvijanjem uvijek novih oblikea života.

Posthumanistička teorija uočava probleme i disharmoniju nastalu na temelju antropocentričnog pristupa čovjeku i ljudskom (kolonijalističkom, posjedovnom, iskorištavajućem) odnosu prema drugim vrstama i okruženju općenito, a jedan od rezultata toga su i klimatske promjene izazvane uglavnom ljudskom djelatnošću. Posthumanistička teorija detektira sličan problem kao i Agamben, vezano uz odvajanje

ljudskog od životinjskog. No posthumanistički teoretičari ne smatraju taj problem ireverzibilnim, već se zalažu za etičniji i kompleksniji odnos spram čitavog planeta i naših "neljudskih drugih" što uključuje i životinje i biljke i tehnološke artefakte te u takvoj promjeni vide rješenje. Praktična posljedica uspostavljanja umjetnih unutarnjih razgraničenja između životinjskog i ljudskog te oformljavanja odnosa spram neljudskih drugih težnja je za totalnim upravljanjem biološkim životom. Činjenica opće povezanosti i poroznosti jedinke koja živi u brojnim simbiotskim vezama s drugim jedinkama ukazuje na potrebu za drukčijom interpretacijom sebstva, kako u tjelesnom smislu tako i u psihološkom.

Hibridne biljke - biljkotinje i čovbiljke

Bioart tematizira i provodi u djelo mnoge od provokativnih ideja koje pozivaju na reorganizaciju i dehijerarhizaciju sustava. Počeci su vezani uz botaniku i eksperimentiranje na biljkama, a posebice cvijeću. Tek je u 17. stoljeću otkriveno da cvijeće posjeduje spolne organe te se pomoću njih reproducira. Nakon toga provodilo se istraživanje u kojem su sudjelovali neki od najznačajnijih botaničara tog vremena poput Carolusa von Linnaeusa no prvi hibridni cvijet pripisuje se oksfordskom botaničaru Thomasu Fairchildu (Wilson, 2017). Cvijet je nastao križanjem ružičastog karanfila i turskog karanfila, a prozvali su ga Farichildovom mulom, između ostalog jer sam hibridni primjerak nije imao mogućnost reprodukcije. Magija utjecaja na prirodu i razvoj novih hibridnih vrsta i tada je imala subverzivno djelovanje i to na vjernike. Čin preuzimanja božje uloge kreacije života, izazvala je ozbiljne sumnje i vjera se poljuljala kako kod Fairchilda, tako i kod brojnih njegovih suvremenika. Ovaj primjer ilustrativno opisuje kako nova znanja, a posebno iskustvena spoznaja, te njena demokratizacija može subvertirati dotadašnje dogme i sustave uvjerenja.

U suvremenom bioartu George Gessert iznimno se mnogo bavio umjetničkom hibridizacijom ukrasnih i divljih perunika, još od 70-ih godina prošlog stoljeća, utirući put nadolazećim pionirima bioarta. Gesserta su vodile uglavnom estetske ideje i preference kod evolucije perunika. Svoju praksu nazvao je genetskom narodnom umjetnošću (*genetic folk art*), ukazujući na odnos ljudi prema prirodi, koji može biti interpretativan no u velikom dijelu je upravo autorski. Korak dalje otišao je Eduardo Kac hibridizirajući cvijet pomoću svoje DNA. U projektu *Prirodna povijest enigme* kreirao je Eduniu, hibrid autora i cvijeta koju naziva *plantimal* - biljkotinjom. Gen koji je izoliran iz autorove krvi, molekularnom manipulacijom završio je u cvijetu petunije i putuje stanicama njenih crvenih vena. Zanimljivost tog projekta jest da je funkcija gena za sintezu proteina u crvenim žilicama biljke ostala ista. Kacova ideja o povezanosti živih bića u projektu *Natural History of the Enigma* dobiva ozbiljnu potvrdu (Kac, bez datuma).

Još subverzivniju eksperimentalnu situaciju između biljaka i čovjeka izvela je umjetnička skupina Quimera Rosa. Osmislili su projekt *Trans*Plant* hibridiziranja, ali na tijelu čovjeka. Krv jednog od članova kolektiva hibridizirana je dodavanjem klorofila intravenoznim injekcijama. Također na kožu su mu aplicirane klorofilne tetovaže, a čitav je proces praćen putem senzora za primjerice razinu kiselosti organizma ili elektromagnetske valove, inherentne biljkama. Uz to implementiran mu je čip koji pohranjuje podatke vezane uz proces.

U radu *Natural History of the Enigma* biljka petunija je nositelj gena umjetnika te se na njoj provodi eksperiment. U radu *Trans*Plant* obrnuta je situacija, čovjekovo je tijelo preuzelo rizik eksperimenta s klorofilom pokušavajući se približiti na molekularnoj razini biljci i u tom smislu postati hibrid, u ovom slučaju ne *platimal - biljkotinja*, već *manplant - čovbiljka*.

Himerički mikroperformansi - transgresije ljudskog, subverzije antropocentrizma

Deleuze (1996) opisujući ulogu književnika i filozofa (a to vrijedi i za umjetnika) tvrdi da oni uvijek trebaju biti na osmatračnici, na isti način kao i životinje. Također moraju biti na granici koja dijeli misao od ne misli, na granici koja odvaja čovjeka od animalnog, ali na taj način da nisu više odvojeni. Jer njihova je uloga između ostalog i dati glas životinji. Himerični bioart radovi ostvareni su osmatračnice.

Rad talijanske umjetnice Margherite Pevere kombinira teme obaju manifesta Donne Haraway - s jedne strane ideju kiborga, a s druge strane ideju suodnosa vrsta. U svom projektu *Wombs* (maternice) krenula od teme "odsutnosti majčinstva kao fizičkog, ekološkog i političkog pitanja" (Bertek T., 2019). Njeno žensko tijelo nakon godina uzimanja hormonalne kontracepcije biokemijski kiborg, promijenilo je svoju funkcionalnost te izazvalo pitanje na koji način na molekularnoj razini organizam u cjelini provodi te promjene. Kombinirajući u instalaciji, unutar staklenog artificijelnog vanjskog "organa" stanice vaginalnog epitela i puževe spolne stanice, stvorila je jedan hibridni ekosistem koji ukazuje na sličnost između hermafroditskog puža i nje, biseksualne osobe koja je nakon dugogodišnje homoseksualne veze prešla u heteroseksualni odnos i uzima kontracepciju. Proučavajući hormone shvatila je da slične molekule pokreću endokrini sustav različitih organizama, pa se tako za liječenje žena u menopauzi uzimaju umjetni hormoni koji su dobiveni uz pomoć raznih životinja poput miševa, zečeva i sl. Puževi primjerice pod utjecajem hormona izbacuju ženski ili muški dio reproduktivnog sustava. U tom je kontekstu razvila i termin *leaky bodies* - prelijevajuća tijela.

Hibridizacija ljudskog tijela prisutna je, također u radovima francuskog dvojca *Art orienté objet*. U radu *May the horse live in me* umjetnica je putem injekcije primila krvnu plazmu konja i putem plazme strane imunoglobuline biokemijske prijenosnike uputa koji kontroliraju žlijezde, organe i sl., a preko njih su povezani i sa živčanim

sustavom. Tijekom performansa i tjednima nakon performansa, umjetnica je osjećala promjene u svijesti, povišenu osjetljivost i nervozu.

U tektu o subverzivnim aspektima hibridne umjetnosti (2018, 57) objašnjavam da razdijeljenost čovjeka i životinje kakvu sugerira Heidegger, Agamben smatra nekonzistentnom. Razlog za to je činjenica da je životinja dio čovjeka, a ljudsko se proizvodi preko suspenzije i zatočenja neljudskog. Agamben smatra da je drugačiji sustav moguć:

> "Možda još ima načina kako se živa bića mogu posjesti za stol gozbe pravednih, ne preuzimajući povijesnu zadaću i ne puštajući u rad antropološki stroj. Razrješenje *mysterium coniuctionis*, iz kojega se pokazalo ljudsko, još je jednom išlo uz pomoć neviđena produbljenja praktično – političkog odvajanja" (Agamben, 2012, 94).

Subverzivni cilj umjetničkih radova na području bioarta je da na performativan način, koristeći metode područja koja tradicionalno nisu smatrana umjetničkim, poput znanstvenih, bioloških laboratorija otvore agambenovsku cezuru i zarežu u tradicionalnu strukturu, poredak, perspektivu. Audronė Žukauskaitė (2019) u svom tekstu o hibridima i himerama povezala je bioart radove s Deleuzeovim pojmom *aberrant nuptials* (neprirodni brakovi) izrazom koji se odnosi na produktivne susrete sustava koji su međusobno temeljno različiti. Iako je Deleuze zamislio taj pojam manje literarno, u ranije navedenim primjerima ti su se neobični spojevi, koji iz humanističke perspektive izgledaju neprirodno doslovno manifestirali. Fantastična bića grčke mitologije kentauri, trenutačno su oživjeli umjetničkim performansom *Art orienté objecta*, viševrsna obitelj Maje Smrekar subvertira tradicionalnu ideju obitelji, biokiborg Margherita Pevere dovodi u vezu ljudsku seksualnost sa biseksualnim

samooplođujućim puževima ili se ljudsko biće izlaže biljnom životu i potpuno suprotnoj izmjeni plinova od standarda.

> "Konstruirana ljudska superiornost se pred našim očima pretvara u društveni, ekonomski i ekološki kolaps ere antropocena. Sveopća digitalizacija te umjetna inteligencija kao ultimativni alat podatkovne ekonomije pokazuje se kao posljednji stadij biopolitike u kojoj su živa bića, uključujući i ljude, shvaćena putem podatkovne kvantifikacije" (Krpan, 2020,190).

Način na koji se bioart prakse odnosno umjetničke prakse utemeljeni na znanosti uspostavljaju kao subverzivne je u tome da na iskustvenoj senzoričkoj i vrlo eksperimentalnoj razini stvaraju nova znanja koja imaju moć srušiti stereotipe, predrasude, uvjerenja i dogme te transformativno djelovati na umjetnike i publiku.

Nova bića: jedva-život

Bioart praksama kao i kod već ranije spomenutog primjera fluorescentnog zeca Albe, razvijaju se mnoga nova hibridna bića. U projektu *Sterile* Revital Cohen and Tuur van der Balena umjetnici su u suradnji s profesorom Yamahom u njegovom laboratoriju u Hokkaidu u Japanu, proizveli 45 sterilnih albino zlatnih ribica. One su se izlegle bez reproduktivnih organa. Cilj tog projekta bio je osvijestiti proces proizvodnje životinja kao objekta koji više nije u stanju sudjelovati u biološkom ciklusu. Kao što je ustvrdio kustos Jens Hauser (2015), pripremajući njihovu izložbu, pitanje strojnog života u digitalnim vremenima ne odnosi se samo na animaciju i oživljavanje strojeva već se odnosi i na tehnologizaciju života. Definicije medija koje potječu iz područja

elektronike i fizike u tom bi se smislu trebale na neki način povezati s biološkim definicijama. Naime upotreba tehnologija nad konkretnim živim bićima, sprega živog i tehnološkog koju Hauser (2020,12) naziva biomedijalnošću temelj je umjetničkih projekata u području tehnoznanosti, ali također i suvremenog života. Industrijalizacija koju tematizira projekt *Sterile* samo je jedna od brojnih tema koje se tiču tehnologizacije života.

The Tissue Culture & Art Project kreirao je termin poluživuća bića, koji se odnosi na tkivne, nov razred objekata/bića koji je stvoren od živih i neživih materijala.

> "Poluživuće biće na nejasnoj je granici između živog/neživog, uzgojenog/ konstruiranog, rođenog/proizvedenog, kao i na granici objekt/subjekt. Poluživuća bića oslanjaju se na veterinara/mehaničara, poljodjelca/umjetnika ili na odgajatelja/graditelja, no ona nisu ljudske imitacije i nije im namjena da zamjene ljude. Zapravo, oni su nov razred objekata/bića koja su istovremeno i slična i različita od ostalih ljudskih artefakata (produžetak fenotipa homo sapiensa) kao što su izraženi predmeti i odabrane uzgojene domaće biljke i životinje (bilo da je riječ o kućnim ljubimcima ili o životinjama na farmi). Ova se bića sastoje od živih bioloških sustava koji su umjetno stvoreni i potrebna je ljudska i/ili tehnološka intervencija za njihovu izradu i održavanje. Taj nov način postupanja u velikoj je mjeri povezan s etičkim zahtjevima kao i s novim filozofskim problemima.skulpturice koje žive u galerijama u sterilnim uvjetima (Catts, Zurr, 2003).

Novo proizvedena bića, poput poluživućih bića, koja nisu predstavljena na način da vuku iz performativne tradicije, na drugi način proizvode značenje.

Bio performativnosti i **bio prezentnosti** (Žukauskaité, 2019, 30) ili subverzivne **mikroperformativnosti** (Hauser, 2020, 12) događaju se u projektima koji medicinske

i druge laboratorijske procedure i postupke izlažu publici upotrebljavajući vlastitu dramaturgiju, koja je posve drugačija od dramaturgije performansa ili live arta, ali ipak s njom ima veze. Mikroperformativnost je pojam koji izlazi iz križanja estetike, medijske teorije i teorije performansa, kao i iz tehnoloških studija. To je koncept koji opisuje sve veću zaokupljenost biološkim i tehnološkim bićima koja nisu ljudi, s naglaskom na subverziju mezoskopskih tradicija promišljanja svijeta/čovjeka.

Žukauskaité (2019) pronalazi specifičnost bioarta, ne u reprezentiranju biološke realnosti, već u njenoj proizvodnji i prisutnosti, referirajući se na Hausera (2008) i distinkciju koju uspostavlja između reprezentacije i prisutnosti. Postavljanje nove biološke stvarnosti performativan je čin kreiranja i istovremenog proglašavanja nove stvarnosti. No ipak tu valja uvesti još jednu kategoriju. Kod postavljanja biološke stvarnosti koja se temelji na performativnom, možemo govoriti o bio-performativnom ili mikroperformativnom.

No, kod projekata koji počivaju na kreaciji potpuno novih bića, kao što su poluživuća bića ili strojno proizvedene zlatne ribice, subverzija nije utemeljena samo na mikroperformativnosti u smislu pokazivanja, izlaganja i izvođenja biomedijalnih procesa, već na temelju **bio - relacijskih odnosa** s publikom. Nije toliko pitanje umjetničke izvedbe postavljanja rada već društvenog konteksta u kojem se rad našao. Taj život ne možemo nazvati golim životom jer koliko je goli život isključen od strane suverena utoliko je jasno da je već prošao kroz sustav te da je uključen kao isključen. Nova bića zato možemo nazvati jedva-životom. Njihov se prvi društveni događaj događa izoliran u umjetničkom okruženju. Njihova je uloga upravo omogućiti taj društveni susret, a njihova životnost ili preživljavanje je bitno koliko taj susret traje. Što će se dogoditi s poluživućim bićima? Tko odlučuje o njihovom životu i smrti? Na koji način se mijenja njihov status u relaciji s publikom? Bio-relacijski proces događa se postavljanjem tog određenog oblika života u poziciju proizvođenja konfliktnog susreta. Biomedijalnost se aktivira ulazeći u društveni kontakt s ljudima, koji se spram tog

novog određuju. Radovi iz područja bioarta često kombiniraju mikro-performativnost i bio-relaciju. To su oni radovi kod kojih je izložen proces nastajanja novih oblika života, ali istovremeno je postavljena i diskurzivna situacija kao dio rada. Konfliktni susreti s novim bićima izazivaju nestabilnost ontoloških kategorija.

Izvođenje oblika života - umjetnik kao suveren

> "Misao je forma života; život koji ne može biti odijeljen od svog oblika; i gdje god se pojavi intimnost tog neodvojivog života, u materijalnosti korporealnih procesa i u uobičajenim načinima života ništa manje nego u teoriji, samo je tamo misao. I upravo ta misao, taj oblik-života, koji napušta goli život prema "Čovjeku" i "Građaninu", koji ga privremeno zaodijevaju i upoznaju ga s njegovim "pravima" mora biti vodeći koncept i objedinjujući centar budućih politika" (Agamben, 2000, 12).

Promišljanje u tom smjeru ima svrhu u tome da se artikulira objedinjujuća snaga koja omogućuje da se život spoji sa svojim oblikom te da se onemogući izlučivanje golog života. Taj je način razmišljanja, karakterističan kako za filozofiju tako i za suvremenu umjetnost, subverzivan u odnosu na suverenu moć koju podriva.

Subverzija kao strategija suvremene umjetnosti, u relaciji s terminom oblici života, djeluje s ciljem rasvjetljavanja procesa stvaranja oblika života, odnosno isključivanja golog života. Umjetničko utjelovljenje isključivanja u smislu postajanja golim životom proveo je Sam Hsieh, tajvanski umjetnik i autor jednogodišnjeg performansa 1981.-1982. *Vanjski komad*. U svom trećem jednogodišnjem performansu, od 26.9.1981. do 26.9.1982. Hsieh je proveo godinu dana vani, ne ulazeći u zgrade ili

skloništa bilo koje vrste, uključujući aute, vlakove, avione, brodove ili šatore. Kretao se New Yorkom s ruksakom i vrećom za spavanje (Heathfield, Hsieh, 2006).

Izvodeći *Vanjski komad (Outside Piece*) izuzeo se iz svih unutarnjih prostora grada i živio je poput beskućnika u New Yorku, s bitnom razlikom da je on sam sebi suveren i sam je sebi zabranio ulazak tijekom čitave godine dana u bilo koji zatvoreni prostor. Iskoristivši instituciju umjetnosti i sve njene društvene konstelacije, čitav njen dispozitiv, učinio je vidljivim goli život. Pritom se izvrgnuo riziku i opasnosti postajanja golim životom.

Nije nebitna činjenica da je Hsieh doseljenik u New York, a pozicija izbjeglice po Agambenu je paradigmatska pozicija političkih subjektiviteta našeg doba. Subverzivni umjetnik zauzima poziciju izbjeglice. Performans Tehchinga Hsieha istovremenu prikazuje maksimalnu slobodu jer on je taj suveren koji donosi odluke, ali istovremeno i goli život jer na vlastitoj koži može iskusiti sve pritiske dispozitiva na isključenje. Njegov rad karakterizira samoisključivanje iz regula, pravila, zakonitosti funkcioniranja ljudi u gradovima, svođenje života na čistu tjelesnost, koja je društveno i urbanistički odavno manje-više sustavno riješena, razmišljanje o hrani, vršenju nužde, održavanju higijene iz prahistorijskog početka, ali u novom ambijentu urbane aglomeracije koju je gotovo nemoguće napustiti koliko je velika. Paradigmatski je u tom smislu susret umjetnika s policijom, u kojem ta institucija kao dio dispozitiva kontrole dokida ono jedino suvereno kod Tehching Hsiehovog performansa, a to je odluka da ostane vani, te ga privode u stanicu, u unutarnji prostor prekidajući na taj način njegov performans. Samozatvaranje, samoproganjanje (istovremeno i suveren i goli život). Hsieh je kombinacija Flamena Dialisa i muslimana/logoraša. Osoba čiji su privatni i javni život - zoe i bios - jedno te isto, i istovremeno osoba za koju postoje samo prostor i vrijeme. "Za njega doslovno vrijedi Hölderlinova tvrdnja, prema kojoj *"in der äussersten Gränze des Leidens… nemlich nichts*: *mehr, als die Bedingungen der Zeit oder des Raums besteht"* ["na krajnjoj granici trpnje nema više ničega do li uvjeta prostora i vremena"] (Agamben, 2006, 164).

Kada govorimo o političkom i biološkom tijelu i mogućnosti razlikovanja Agamben (2006, 166) je ustvrdio da nismo samo životinje u politici koje se bave pitanjem života živih bića već smo i državljani u prirodnom tijelu kojih je u pitanju sama njihova politika.

U kolektivnim performativnim akcijama Santiaga Sierre goli se život eksplicira kao ekonomska kategorija koja se u demokratskim sustavima očituje raslojavanjem na razini klase. *Los penetrados* (*Penetrirani*, 2008.) performativna je instalacija koja se manifestirala u osam sekvenci. U prvoj je deset bijelaca analno penetriralo deset bjelkinja, u drugoj je devet bijelaca penetriralo devet bijelaca, u trećoj je troje bijelaca penetriralo u tri crnkinje, u četvrtoj je sedmero bijelaca penetriralo u sedmero crnaca, u petoj je tri crnca penetriralo u tri crnkinje, u šestoj je pet crnaca penetriralo u pet crnaca, u sedmoj je osam crnaca penetriralo u osam bjelkinja. U posljednjoj sekvenci je deset crnaca penetriralo u deset bijelaca.

Oblik života prema Agambenu (2006,15) nije biološka datost, već produkt biopolitičke mašine. Goli život posljedično znači unutar biopolitičke mašine srozavanje i degradaciju osobitosti ljudskog života. U tom smislu goli život kao oblik života je život na političkoj, pravnoj, biološkoj margini. Kao produkt suverene moći, u svrhu banaliziranja ljudskog života na goli život kako bi ga se moglo nadzirati, izložiti nasilju i izopćiti ili prekinuti bez kazne, moguć je u izvanrednom stanju. Kao i u drugim Sierrinim radovima (zbog kojih je žestoko kritiziran, kao eksploatator tuđeg rada i umjetnik koji replicira sam sustav koji kritizira u svrhu postizanja uspjeha/dobiti) performeri za određenu naknadu izvode akciju u njegovoj režiji, no cilj performansa je raskrinkavanje ne samo odnosa unutar umjetničkog svijeta, već i odnosa unutar kapitalističkog sustava općenito, koji dovodi ljude u situaciju da bi za novac pristali na "život nedostojan življenja". (Sierra je unajmio prostitutke i kolektivno im dao istetovirati crtu na leđima, tretirajući ih kao mnoštvo i plaćajući ih drogom; u njemačkoj sinagogi izgradio je logor s plinskom komorom, a na Venecijanskom bijenalu platio je ljude da, tijekom čitavog trajanja ljude izložbe, bez stvarne potrebe, pridržavaju zid.) Koristeći ljude na taj način za novac on im naizgled oduzima suverenitet. No, umjetnik

se ovdje postavlja u poziciju suverena i pronalazi one ljude čiji je oblik života uhvaćen i frakturiran u smislu golog života te ponavlja prenaglašavajući isti taj lom, ukazujući na to koliko je kapitalizam izgrađen na upravo takvim bešćutnim izdvajanjima golog života. Pozicija umjetnika je također naizgled bešćutna jer postupak kojim se on služi je aproprijacija, preuzima postupke karakteristične za sustav koji napada. No proizvevši, učinivši vidljivim goli život, izloživši ga u galeriji Sierra proizvodi težinu suočavanja sa sustavom koji se prikazuje kao demokratičan i konzistentan, a koji istovremeno ne mari za ugrožene.

Kao i kod umjetnika net-arta ili onih koji ulaze u laboratorije, glavno sredstvo subverzivno umjetničkog rada i ovdje je aproprijacija i subverzivna afirmacija asimiliranje metoda onoga kojeg se subvertira. U slučaju Sierrinog umjetničkog rada, umjentik izlaže paradoksalne odnose moći i remeti naivne, utopijske prikaze sustava liberalnog demokratskog kapitalizma. No, razlika Sierrinih radova i ranije navedenih primjera jest da subverzivni radovi najčešće imaju točno određeni cilj, jednu korporaciju ili političku strukturu, neki biološki ili laboratorijski postupak. Kod Sierre ne postoji jedan cilj subverzije, radi se o raskrinkavanju čitavog sustava.

"Umjetnost je postala oblik života, dok je umjetnički rad postao ne-umjetnost, čista dokumentacija tog oblika života. Umjetnost je također postala biopolitička jer koristi umjetnička sredstva kako bi proizvela i dokumentirala život kao čistu aktivnost" (Groys, 2012, 210).

Projekt Isabel Burr Raty *Farma žena*, pripada kategoriji ludičke prekomjerne identifikacije. Umjetnica naglašava proizvodni, industrijski aspekt tijela žene, koristeći i terminologiju vezanu za farmu (harvest - žetva). Ona žanje erotsko zadovoljstvo žena na svojoj farmi kako bi od njihovih sokova pripremila kozmetičke proizvode, uz moto živimo u budućnosti gradeći prošlost. Eko-erogena farmaceutika proizlazi iz prijateljske zajednice zadovoljnih žena, orijentiranih na ugodu. Kozmetika izrađena iz vlastitih erotskih sokova namijenjena je njezi kože i slično. Farma je mobilna

istraživačka instalacija koja se pretvara u *site specific* ekosistem gdje se proizvode i arhiviraju živi materijali putem sinergije, a usput se istražuje novi ekonomski model.

Subverzivnost svih navedenih praksi, bilo da se radi o performansu, bioartu ili hibridnim umjetničkim praksama ili pak mašinskoj i mrežnoj umjetnosti, usko je povezana s činjenicom da su navedene umjetničke prakse izjednačene sa životom i u tom smislu intrinzično biopolitičke. Element realizma u svakoj je od ovih disciplina realizam suočavanja s raznim oblicima života na drugoj razini.

Oblici života i dispozitivi moći

Subverzivna suvremena umjetnost, koja ne preže od ulaska u nova područja i korištenja do tada nekorištenih materijala i medija, daje sebi u zadatak ukazivanja na problematične aspekte društvenog funkcioniranja i njenih obrazaca.

Strojevi, kiborzi, hibridi, neprirodni brakovi, algoritmi, izmaknuti identiteti, poluživuća bića i razni drugi oblici života kreirani su od strane umjetnika ili barem osviješteni i prikazani putem umjetničke imaginacije. Pri tome umjetnici ne polaze od mnogolikosti raznih mogućnosti koje omogućuju znanstvena i tehnološka dostignuća i ne nose sa sobom pozitivističku i optimističku priču napretka. Umjetnički projekti koji tematiziraju različite aspekte oblika života na dramatičan način razotkrivaju dispozitive moći i njihove pritiske.

Ključan problem koji se na različite načine čini vidljivim i razara mnoštvom subverzivnih umjetničkih radova jest izrabljivački, iscrpljujući odnos centara moći unutar globalnog liberalnog kapitalizma, koji se provodi nad svim živim svijetom uključujući i čovjeka.

Umjetničke prakse smišljaju nove scenarije, uočavaju mogućnosti, raskrinkavaju spregu političkih i/ili korporativnih interesa, artikuliraju nova pitanja i probleme, napadaju centre moći i emancipiraju ugrožene. Kako bi to postigle preuzimaju alate, tehnologije, laboratorije, znanja te se služe hakerskim i piratskim metodama kršeći standarde, norme, pravila, kreirajući nešto novo. Subverzija se odvija na nekoliko razina – subvertira se samo polje umjetnosti, na način da se od umjetničkog polja preuzima samo "umjetnička sloboda" i koristi kao prostor aktivizma.

Subvertira se polje znanosti na sličan način, preuzimanjem slobode i prava manipulacije života koje je u vidu *carte blanche* dodijeljeno isključivo znanstvenicima, te korištenjem znanstvenih znanja i alata za umjetničke projekte. Prirodne znanosti uglavnom nose neupitno pozitivni predznak, dajući garanciju neutralnog pristupa i neupitnosti metode. Međutim u suvremenom društvu znanosti imaju ulogu formiranja pogleda na svijet te utječu na njihovu kulturalnu artikulaciju. Znanstvena istraživanja upravo iz tog razloga nisu neutralna, već i sama podliježu raznim ideološkim interpretacijama, koje uglavnom podržavaju postojeći poredak. U suvremenom je društvu također izuzetno bitna medijska prezentacija znanstvenih ideja koju karakteriziraju spektakularizacija i pojednostavljivanje koji se posljedično pretvaraju u globalna poluinformirana uvjerenja. Umjetnici ulaskom u prostore znanstvenih istraživanja polažu prava na znanja i vlastitu interpretaciju tih znanja, te remete povlaštenu poziciju znanosti.

Subvertiraju se korporacije i političke strukture, mediji i drugi dispozitivi moći, no također se subvertiraju ideje u filozofskom smislu – ideja međuvrsnog odnosa i suživota i, s tim vezana, ideja centralnosti života, ideja novog promišljanja individualnosti/ kolektivnosti kako u psihološkom smislu uronjenosti u tehnološke manifestacije društvenosti, tako u fizičkom simbiotske povezanosti sa svijetom oko sebe. Koliko god subverzivne umjetničke prakse bile razarajuće za tradicionalne obrasce društvenosti, istovremeno su to i najkonstruktivnije i najkreativnije prakse i obrasci jer iza njihovih rušilačkih tendencija vire društveno konstruktivna pitanja.

Odnos subverzije i oblika života odvija se na dva načina. S jedne strane eksperimentalne, istraživačke umjetničke prakse proizvode nove oblike života i smještaju ih u realno, subvertirajući zaštićene enklave znanstvenih struktura, ili političke i etičke dimenzije društvenih ugovora. Primjeri za to su unutar bioarta poluživuća bića, bića koja monstruozno kombiniraju procese ili heterogene dijelove različitih vrsta, ili pak samo stvaranje upotrebom procesa koji su novi i za koja ne postoje pravila o upotrebi. S druge strane tehnološki orijentirana umjetnost tematizira zastrašujuće, invazivne i sveobuhvatne utjecaje tehnologija na društvo. Radovi su to koji koriste slobodu prostora umjetnosti kako bi na dramatičan način predočili nova bića i procese u polju društvenosti, te ukazali na političke silnice koje ih formiraju.

Drugi je način registriranjem postojećih oblika života koji jesu goli život ili su na putu postajanja golim životom i uvlačenja tih oblika nazad iz onog što bi Bourriaud nazvao "exform" u centrifugu života. To su dakle postojeći i vidljivi oblici života, oko čijeg statusa se ne postavljaju pitanja. Subverzivne umjetničke prakse očuđuju aspekte golog života uvlačenjem ga nazad u poredak.

Razlikuju se od kritičkih, angažiranih, aktivističkih praksi u tom kontekstu na način da ne uvode samo rasvjetljavanje odbačenog već ih doslovce vraćaju u realno s tendencijom rušenja odbacivačkog sustava ili njegovih aspekata. Realnost se ovdje koristi kao pojam koji donosi empirijsku svijest i zapravo pretapa novost (nova ideja, materijal, metoda) i senzoričko iskustvo. Novo je također bitno jer sve što je redundantno, ponavljajuće, smanjuje osjećaj empirijskog i senzoričkog iskustva. Iako se radi o realnom, ono je u smislu subverzivnih praksi također i u području fantastičnog, čudesnog, nikad do tada mišljenog.

4. (BIO)POLITIČKO I/ILI ETIČKO TUMAČENJE SUBVERZIVNIH UMJETNIČKIH PRAKSI

Polona Tratnik (2009, 22) tvrdi da je kritika suvremene umjetnosti danas vezana uz uvjerenje da je slika o sebi i prava funkcija suvremene umjetnosti u dubokom raskolu jer je umjetnost uključena u svjetski poredak tako da služi interesima neoliberalne ekonomije. Međutim, medijske umjetničke aktivističke grupe i pojedinci opiru se pasivnom stavu unutar suvremenih društvenih i političkih problema. Svojim eksperimentima oni kritički promišljaju tehnološke inovacije, institucije političkih, ekonomskih, medijskih i informacijskih moći, pitanje društvene kontrole i uplitanju u privatnost. S druge strane, pronalaze pukotine u dominantnom diskursu koje se neminovno javljaju unutar kompleksnih odnosa i igara moći unutar prostora društvenosti. S takvim praksama, one izvode dekonstrukciju pronalazeći opozicijsko čitanje hegemonijskih diskursa. Naizgled prirodni obrasci i ideologije koji su povijesno i kulturalno uvjetovani u njima dobivaju strategije otpora.

Politička aktivacija subverzivnih umjetničkih praksi počiva na razotkrivanju, interpretiranju i razaranju ideološkog aparata koji sugerira prividno koherentan, konzistentan i uvjerljiv sustav normativa. Autori subverzivnih radova svojim radovima izravno se uključuju u proces raskrinkavanja silnica koji konstruiraju normalno te spornih etičkih situacija koji iz odnosa normalno/devijantno proizlaze. Granice dozvoljenog i nedozvoljenog, prihvatljivog i neprihvatljivog, kao i one između normalnog i patološkog formiraju se i mijenjaju kreirajući uvijek nove istine. Regule pravila, norme, prava, subverzivne umjetničke prakse dovode u krizu, vezano uz to jesu li zakoni uistinu pravični, jesu li norme i tabui neupitni u svakom kontekstu, što se događa sa zakonima promjenom povijesnog i geografskog konteksta.

Razvoj tehnologija i znanosti i političke, a napose etičke postavke u konstantnoj su napetosti u posljednjih nekoliko desetljeća. Život je organiziran unutar globalno kapitalističkih procesa koji ga determiniraju odnosom vlasništva i eksploatacije. Etika u

tom kontekstu, koja se formira oko ideje vrijednosti, u konstantnim je previranjima. Massumi je to definirao kao "problem vrijednosti kompromitiran ekonomskim normativnim pritiscima" (Massumi, 2018, 3). S druge strane, pitanje upravljanja životom, koje se u velikoj mjeri formira oko raznih tijela i tjelesnosti, i njihove društvene organizacije i hijerarhizacije, objektifikacije te mobilizacije, ključno je pitanje biopolitike. Tehnološko - znanstveni razvoj te primjena biotehnologija i prirodnih znanosti u društvu, koje uvijek ponovno iznalaze nove mogućnosti ljudskog tijela te Zemljinih prirodnih procesa, zahtjeva konceptualiziranje novih normativa i regula oko razumijevanja globalnih bioloških procesa i života na Zemlji. Promišljanje odnosa života i moći te načina upravljanja živim bile su u fokusu mnogih filozofskih promišljanja poput Foucaultove (2009,108) biopolitike i odnosa populacije i guvernmentaliteta, Espositovog (2011,145) *immunitasa* koji se odnosi na dinamičan i promjenjiv sustav odnosa odbacivanja ili prihvaćanja patoloških elemenata organskog, koji se može primijeniti i na društveno funkcioniranje i u tom smislu podsjeća na Agambenovu (2006, 15) teoriju oblika života i golog života kao nečeg izlučivog pod pritiskom zakona, pravila, normi. Činjenica da postoji politička moć nad životom koja se manifestira izdvajanjem, razvrstavanjem i različitim postupanjem u slučaju različitih oblika života ne može se shvatiti neutralno, već kao svojevrsna društvena konstrukcija, ideologija. Ona podrazumijeva osmišljanje kategorija koje su nositelji uvjerenja i vrijednosti koja uvjetuju način interakcije i konstruranje odnosa moći.

Početak ere biopolitike kako to opisuje Foucault (1978), smještajući ga u 18. i 19. stoljeće obilježava obrat iz moći nad smrću, koja karakterizira moć suverena, u upravljanje/menadžment životom. Upravljanje životom formiralo se unutar dva smjera: disciplinarni smjer (škola - edukacija, vojska - strategija i sl.) i smjer proučavanja populacije (nadzor nad demografskim usponima i padovima, uočavanje veza između naseljenosti određenih područja i resursa). Preduvjeti za takvo upravljanje životom bili su izgradnja brojnih institucija, pa čak i novih disciplina poput školskih institucija te ekonomskih praćenja dugovječnosti, stope rađanja i smrti, javnog zdravlja, migracija i uvjeta stanovanja. Foucaultovo je promišljanje, s jedne strane fokusirano na odnos

pojedinca i populacije, a s druge na različite topografije suverene moći u odnosu na pojedince odnosno populaciju.

Nasuprot institucijama disciplinarnog društva, koje su propisivale normalna ponašanje i potom sankcionirala "izopačena", društvo kontrole provodi nadzor na drugi način. Radi se o kontroli fleksibilnijeg tipa, u kojoj manipulirani nametnutim željama (rado) sudjelujemo. Ta vrsta kontrole do te je mjere raspršena da se više ne može otkriti izvor moći. Deleuze (2010) tumači da čitav problem nije svodiv na pitanje koji je sustav podnošljiviji jer u svakom se slučaju radi o porobljavanju/oslobađanju, što objašnjava na primjeru bolnice-hospicija koja je od mjesta zatvaranja dobila dimenziju kućne njege, mogućnosti da se izađe i provede liječenje kod kuće. Međutim, istovremeno je ta vrsta kontrole rigorozna, kao i zatvaranje, te prenesena i na privatni prostor.

U odnosu na Foucaultovu biopolitičku teoriju odnosa moći države spram ljudskog života u smislu organiziranja života, Agamben radi pomak u razmatranju teme biopolitike, dodatno je interpretirajući kao integrativni dio suverene moći koja je osnova suverenosti države. Dokaz za to je istovremena uključenost i isključenost golog života u sustav, suverena moć bez golog života ne postoji. Odnos između ljudskog i neljudskog posebno je bitan aspekt biopolitika - odnos čovjeka i životinje i izdvajanje čovjeka iz životinjskog svijeta. Rješenje koje zagovara Agamben (2013), a koje se tiče moći i njene distribucije izražena je pojmom "osiromašene moći" (*destituent power*), nasuprot društvu kontrole.

Pod utjecajem tehnologija i prirodnih znanosti iz temelja se promijenio odnos spram života i na osobnom nivou i na nivou zajednice u smislu odnosa prema kontinuumu života i životnim granicama. Grupa TC&A je u teorijskim tekstovima jedna od prvih upozoravala na problematičnost pogleda na život koji podrazumijeva poistovjećivanje znanstvenog pogleda na ljudsko biće sa samim bićem. "Mi smo naš DNA je vrlo pojednostavljena i varljiva retorička konstatacija" (Catts, Zurr, 2008,126). Pod tom se konstatacijom podrazumijeva novi odnos spram percepcije što to život jest, u svjetlu novih spoznaja i njihovih primjera. Otkivanje genetskog koda konkretno je

razumijevanje života pomaknulo u smjeru razmatranja živih bića, uključujući i čovjeka, kao kodiranih bića koje je moguće programirati. Britanska teoretičarka Joanna Zylinska (2009) je knjigu o bioetici utemeljila na odnosu prema životu pod utjecajem prirodnih znanosti.

> "Ovaj oblik politike uvjerljivo je dosegao novi oblik intenziteta u biotehnološkoj eri, s činjenicom da su život i zdravlje populacije postali objekti konstantne pozornosti različitih suverenih sila – političara, znanstvenika, farmaceutskih kompanija, životnih trenera i medija. Znanstveni procesi razotkrivanja strukture DNA na taj su način konstituirali značajnu epizodu političke kolonizacije privatne sfere mesa sa svom svojom ambivalentnom imperijalnom pozadinom" (Zylinska, 2009, 132).

Njena se razmišljanja nadovezuju na ona Orona Cattsa i Ionat Zurr, posebice problematiku kodifikacije života. Naime kodifikacija života i sve što ima veze s razbijanjem koda ili šifre života, što je u svojoj prvoj upotrebi imalo metaforičku konotaciju, dovedeno do stadija doslovnog shvaćanja i posljedično do tehnološkog razumijevanja života. No, problem s takvom interpretacijom života kao ovisnog samo o DNA kodu u najmanju ruku je simplificirana, karikaturalna i opskurna verziju odnosa spram života jer život, čak i kad je protumačen genetskim slijedom, izrazito je međuovisan, isprepleten i komplementaran s okolišem i utječe na njega i razmjenjuje se s njim.

Filozofija posthumanizma javlja se kao reakcija na filozofiju humanizma kao skupa raznih teorija i pravaca koji dijele uvjerenje da ljudska vrsta ima jedinstvenu vrijednost u kontekstu raznovrsnosti života. Pri tom su etička pitanja izrazito bitna, a posebno izuzimanje čovjeka kao jedinog moralnog bića te njegovo hijerahijsko ispostavljanje drugim bićima. Posthumanizam između ostalog propituje društveni život s ciljem

korigiranja, redefiniranja i potencijalnog obrtanja statusa životinje te uvođenja drugih živih bića u politički život u ulozi subjekta:

> "[…] mi možemo tvrditi da pitanje životinje preokreće paradigmu biopolitičke moći: ako biomoć teži definirati i uhvatiti biološku ili animalnu dimenziju političkog subjekta, filozofija posthumanizma pokušava osigurati politički status upravo animalnoj dimenziji, ljudima ili ne-ljudima. Ako smo mi svi potencijalno biopolitičke životinje, onda je jedini način suprotstavljanja biopolitičkoj moći da se osmisli i osigura politički status svakom živom biću. To je ono što Deleuze i Guattari misle kad uvode koncept postajanja – životinjom: postajanje životinjom za njih je politički čin koji omogućuje otpor biopolitičkoj moći" (Audronė Žukauskaitė i S. E. Wilmer, 2016, 9).

Posthumanizam i transhumanizam imaju jednu zajedničku karakteristiku u promatranju čovjeka kao bića s potencijalom za usavršavanje. Transhumanistička teorija promišlja čovjeka u tehnološkom kontekstu koji omogućuje ljudski napredak i osnaživanje. Patricia MacCormack (2012) smatra da, kao što neki teoretičari vide postljudsko kao nešto što dolazi izvana i nametnuto je temeljnom materijalu ljudskosti, tako transhumanistička teorija insinuira da ljudsko tijelo ne može biti dovoljno, te da postoji inherentna greška unutar ljudskog materijala. Zbog toga, a radi potencijala za "popravljanje" greške, transhumanistički teoretičari poput Humanity + koji su također poznati kao svjetska transhumanistička organizacija sugeriraju kiboršku budućnost, koja će, između ostalog, nadići i dokinuti ljudsku smrtnost (MacCormack, 2012, 8). Kritičari transhumanizma s druge strane zamjeraju transhumanistima da bez obzira što transhumanisti evidentno uočavaju nesavršenosti ljudskog materijala, ipak uglavnom ne promišljaju emancipaciju drugih vrsta. Transhumanistička se teorija u tom smislu nadovezuje na humanističku, ne suprostavljajući se osnovnoj paradigmi antropocentrične perspektive, ali u izmijenjenim i za čovjeka poboljšanim okolnostima.

Dok novi materijalizam predlaže promjenu odnosa prema stvarima koje se ne bi više trebale shvaćati kao neaktivne, već kao silovite, aktivne (Bennett, 2004, 350), biofilozofsko pitanje života utemeljenog na svom okružju se nadovezuje na prethodne teme, od razmatranja ljudskog života kao suradničkog i simbiotskog u smislu kompleksne suradnje različitih mikroorganizama koji omogućuju metaboličke procese, pa do razmatranja tijela u povezanosti/ovisnosti o okružju. Sve ove teorije na različite načine razmatraju biopolitička pitanja, baveći se pitanjem života i njegove vrijednosti, hijerarhije vrijednosti različitih tipova života, odnosa između živog i neživog, upotpunjavanja živih bića kiborškim dodacima, pa do konačnog pitanja može li se život promatrati ograničeno na individuu, van konteksta svog živog i neživog okružja, van unutrašnje i vanjske mreže potencijalnosti.

> "Viđenje tijela u smislu otjelovljenja identiteta poput roda, rade i sl. otvara prostor za feminističku materijalističku filozofiju kakvu razrađuju Donna Haraway, Rosi Braidotti, Elisabeth Grosz. Osim toga, tijelo generira različite materijalističke performativne strategije, koje redefiniraju smisao ljudskog tijela (Orlan, Stelarc) ili razmatraju pitanje života kao takvog (simbitoicA)" (Audronė Žukauskaitė i S. E. Wilmer, 2016, 9).

Pitanje života, ljudskog, životinjskog, biljnog, kiborškog te njegove društvene organizacije hijerarhizacije, objektifikacije te mobilizacije u kontekstu suvremenog tehnološkog i znanstvenog razvoja, koji je nadišao Zemljine prirodne procese i mogućnosti tijela živih bića, usmjerava k formiranju novih vrijednosti pa i normativa i regula oko razumijevanja globalnih bioloških procesa i života na Zemlji. Promišljanje odnosa života i centara moći te načina upravljanja živim, politička moć nad životom nije i ne može biti shvaćena neutralno, već kao društvena konstrukcija koja ima razloge i interese.

Veza života i umjetnosti u biopolitičkim vremenima se u potpunosti promijenila, tvrdi Boris Groys (2012, 211) jer u doba koje karakterizira ulazak artificijelnog u biološko, u smislu produljivanja ljudskog života, umjetnost je promijenila medij i djeluje u području života kao takvog.

U takvom društvu, intenzivno informiranom znanošću i tehnologijama, promjenjivih mogućnosti, te odnosa slobode i kontrole, kao što je ustvrdio Buden (2020, 298), umjetnost i kultura predstavljaju istovremeno utopijsku i kritičku dimenziju društva.

Umjetnici preuzimanjem i hakiranjem alata i tehnoloških i znanstvenih dostignuća i ih za neznanstvene, nekorporacijske svrhe redefinirajući umjetnički prostor slobode. Subvertiranje sustava vrijednosti, etičkih i političkih zadatosti, hijerarhija, normi i zakona imanentno je na agendi.

Identitetske i identifikacijske politike: nekonzistentne identitetske konstrukcije

Proizvedenost društvenih odnosa počiva na raznim identitetskim kategorijama vezanim uz biološke ili društvene aspekte tijela koji poput spola, roda, dobi, rasne, etničke ili nacionalne pripadnosti, zdravstvenog stanja ili klase, a njihove posljedice istovremeno su i magneti politika identitetskog raslojavanja i potencijalnog isključivanja.

Unutarnji doživljaj tijela ne mora nužno odgovarati onom vanjskom i ta diskrepancija posredovana je nazad vlasniku tijela kao refleksija, interpretacija provučena kroz različite već spomenute dispozitive (klasa, rasa, rod…pa čak i tehnologije i znanost). Tijelo je mjesto upisivanja društvenih konstrukcija. Kao što piše teoretičarka Peggy Phelan, "postoji veliki tjeskobni raskorak između diskurzivnog konstrukta tijela koji promiče razne političke agende raznim modelima znanja koji ih podržavaju te afektivnog iskustva tjelesnosti" (Phelan, 1993, 171).

Jedan od najznačajnijih dispozitiva interpretacije tijela svakako je rod koji je, prema Judith Butler, habitualan i isprepleten ritualima, obrascima ponašanja i navikama. Rod je prema toj teoretičarki "stilizacija tijela producirana unutar krutog okvira u kontekstu ponavljanih gesti. Rodni identitet nije ništa drugo nego performans koji se konstituira svakodnevnom ekspresijom govora, gesti, reprezentacija, odijevanja, izjava" (Butler, 1990, 178).

Iskazi roda tako nisu utemeljeni u prirodi već su puka ponavljanja habitualnih radnji i ponašanja, performansi koji zahtijevaju publiku, a koji stvaraju iluziju roda uobličenu jezičnom konstrukcijom. Pitanje moći u tom kontekstu javlja se u vidu heteroseksualnog obrasca te društva građenom na binarnim tradicionalnim zasadima. Rašireno uvjerenje o matrici kategorizacije spola i roda nije utemeljeno na realnosti, već se radi o pojednostavljenoj interpretaciji, koja generira norme, kategorije i pojmove, riječi koje ih opisuju. U tom smislu, rod je kulturna interpretacija biološke činjenice spola. No nije samo rod konstrukcija, već i spol u smislu binarne proskribiranosti jer spol je daleko kompleksniji u samoj biologiji.

Po Butler (1990) je ohrabrivanje kontinuiranih nekoherentnih iskaza roda, koje će dovesti do društvene dekonstrukcije roda i spola i u trenutku dominacije nekoherentnih iskaza, učinit će koncepte roda i spola neizrazivim. Alternativan rod u tom smislu ne bi trebao biti (novo) fiksno mjesto jer različitošću ekspresija roda ne dolazi do destabilizacije društveno koherentne kulturalne konstrukciju spola i roda.

S obzirom da se izražavanje roda manifestira stilizacijom ili performansom, kontinuirani i dominantno konzistentni performans, subverzija roda umjetničkim praksama događa se upravo najjasnije i najčešće putem umjetničkog performansa i to bavljenjem tijelom i konceptima subjektivnosti, te refiguriranjem tijela. Jednokratnost i događajnost performansa omogućuje vrlo posebni susret s prisutnošću otjelovljenja identitetske drugosti.

Slična situacija vezana je uz rasnu i nacionalnu pripadnost. Osjećaj pripadnosti određenoj rasi, nacionalnosti, kasti ne proizlazi iznutra, nego se reflektira i upisuje

putem društvenog okružja, te upisuje u pojedina tijela. Odruštvljena tijela mjesta su hijerarhizacije i raznih oblika netolerancije.

Kada Gayatri Spivak (1988, 307) piše o subalternim smeđim ženama koje iz ralja smeđih muškaraca spašavaju bijeli muškarci, ukazuje na superiornost bijelog zapada koji, odlučujući u benevolentnoj maniri umjesto subalternih ljudi, istovremeno im oduzimaju glas. "Subalterno ne može govoriti." (Spivak, 1988., 308).

Amelia Jones smatra da je uloga i pozicija suvremene vizualne umjetnosti izuzetno bitna i to u smislu pregovaranja pojedinih suvremenih aspekata života. "Rezultat je to vitalnosti i inovativnosti vizualne umjetnosti u posljednjih pola stoljeća te eksplozivan rast Debordovog društva spektakla koji je doveo do toga da vizualna umjetnost postane jedna od glavnih kulturalnih praksi za razumijevanje kako ljudi podnose, komuniciraju i izazivaju suvremeni život" (Jones, 2006, 3).

Umjetničkim praksama, podčinjeno, bilo da se radi o klasi, rasi, rodu ili kombinaciji navedenog, se kao takvo raskrinkava i dobiva glas. Dekonstruiraju se identiteti i identitetske politike te se razotkrivaju skrivene mreže održavanja *statusa quo*. Subverzije identiteta u suvremenim umjetničkim praksama manifestiraju se kroz niz kriznih spektakularizacija.

Privremeno **dodavanje identiteta** koja se drugačije može opisati kao stvaranje *alter ega* jedna je od metoda umjetničkog izričaja u kontekstu identiteta. Dominantni identitet ostaje usvojeni društveni identitet, no uz njega se razvija i drugi alternativni identitet koji postaje subverzivan u trenutku kad počinje riskirati i izazivati u trenutku društvenog susreta s neistomišljenicima. Židovska umjetnica Oreet Ashery (2020) istražuje vlastite korijene preodjevajući se u *alter ego* – ortodoksnog Židova Marcusa Fishera. Tim radom razmatra prirodu identiteta i to na sjecištu nacionalne i etničke pripadnosti, roda i religije. U prvim danima kao Marcus Fisher obilazila je identitetski šaroliku londonsku četvrt Soho poznatu po interkulturalnosti, modi, turizmu, a prije svega po *queer* kulturi, i iako nije doživjela fizičko nasilje, iskusila je društvenu distancu te nepravdu odbijanja davanja usluge u restoranima ili kafićima. Sljedeći je

performans izvela u Tel Avivu, gdje je, umjesto na plažu namijenjenu ortodoksnim Židovima, posjetila običnu plažu odjevena kao ortodoksni Židov. Unatoč tome što se nije ni kupala ni razodijevala, već je samo šetala, ljudi su pokazivali prstom na nju, a nekoliko ortodoksnih Židova sumnjičavo ju je slijedilo. Izgledom je dramatično odskakala i stoga privlačila pozornost, no nije se osjećala pretjerano ugroženo. Sljedeći je performans izvela u Berlinu posjetivši turski kafić namijenjen muškarcima. To je bilo mjesto susreta maskulinog istoka, istočnjačkih religija i vjerovanja, svojevrsna enklava unutar zapadnog svijeta za prakticiranje "istočnjačkih" običaja. Radilo se o mjestu kakvo je uvijek željela posjetiti, ali da nije proizvela muški *alter ego* Marcusa Fishera ne bi joj bilo dopušteno prisustvovati. Najradikalnija intruzija bio je performans koji je izvela na planini Meron u sjevernom Izraelu, gdje se s pjesmom i plesom slavila/ oplakivala smrt rabina Shimon bar Yochaia, pisca ključnog židovskog svetog teksta *Zohar*, o kabalskoj tajnoj nauci. Oreet je kao Marcus plesala sa stotinama ortodoksnih Židova, držeći se s njima za ruke, a plesati su mogli samo muškarci.

Svi su performansi dokumentirani video kamerom. Oreet Aschery ni u jednom od tih performansa nije razotkrila prirodu svog pravog identiteta. Metode izvođenja su joj opasne i subverzivne jer koristi laž i prijevaru te pritom riskira da bude razotkrivena, da bi otela i iskusila ekskluzivitet performansa religijskog, rodnog, nacionalnog identiteta ortodoksnog Židova. Subverzivan aspekt tih performansa identitetskog pomaka jest sublimiran fotografijom Marcusa Fishera koji po svemu nalikuje židovskom dječaku osim po nagoj dojci koja viri iz raskopčane košulje. Oreet Ashery remeti obrasce ponašanja upisane u kulturu u kojoj je rođena te se služi prijevarom i laži da bi razotkrila da iza duboke mizogine istine ne stoji ništa.

Drugi pristup identitetskim subverzijama definitivna je **radikalna promjena identiteta**. Zanimljivost je tog pristupa da povezuje umjetničku praksu s realnom osobnom potrebom, s privatnim životom umjetnika/ce. Performans primjerice roda koji se u tom trenutku odvija nije samo umjetnički performans već je primjenjiv na kompleksnost stvarno životnih performansa od obiteljskih odnosa, preko odnosa u poslovnoj zajednici pa do onih svakodnevnih odnosa.

Sandy Stone, autorica Postranseksualnog manifesta iz 1987. godine (2014) izvodi *Neovaginine monologe,* referirajući se na poznati tekst Eve Ensler *Vaginine mologe* (1996), te formalno na autobiografski monolog pisca i glumca Spaldinga Graya. U svom performansu, praćenom videom i zvukom, Stone u autobiografskoj maniri priča o temi radikalne bio-tehnološke promjene spola. Neovagina je izraz koji opisuje kirurški izrađenu vaginu koju podržava medicinsko, pravno, tehnološki kontekst, a tek je treba podržati cjelokupan društveni kontekst. Kroz anegdotalni pristup Stone polako vodi gledatelja do razumijevanja načina na koji je došla do odluke o promjeni spola. Bennahum, D. S. (1997, 60) ju opisuje "kao muškarca s plaštom i velikom bradom", no kao odrasli muškarac u četrdesetima odlučila se za promjenu spola. Promjenu koja i danas u određenim feminističkim krugovima izaziva žestoke prijepore i osude kao medicinsko nasilje nad zdravim tijelom te daljnje nasjedanje na politički konstrukt rodne razlike. No s druge je strane stav da prema našim tijelima treba imati aktivnu poziciju i shvatiti na koji način možemo živjeti s nametnutim konstrukcijama, normama ili pak na koji način im se možemo suprotstaviti. Sami sebe formiramo unutar rječnika koji nismo izabrali i ponekad ih treba odbiti i sastaviti nove, kako tvrdi Judith Butler (2015). Sandy Stone iskustvo postizanja vlastite identitetske autentičnosti, performansom *Neovaginini monolozi* dijeli s publikom, približavajući ideju suprotstavljanja.

Rješavanje identiteta ili pojedinih identitetskih slojeva prisutna je djelomično i kod radikalne promjene identiteta no rješavanje identiteta ne mora nužno značiti promjenu već uništavanje određenog identitetskog aspekta, poput primjerice, performansa Borisa Šinceka – *Pucanj* u kojem autor, koji je ujedno bio vojnik u ratu, dopušta kustosu da puca u njega noseći pancirku.

> "Šincek u svom performansu rekreira čin ratnog smaknuća koje se odvija u galerijskom okruženju i u kojem kustos puca u umjetnika odjevenog u zaštitnu košulju. Polazišna je točka Šincekova performansa *Pucanj* činjenica da je bio časnik Hrvatske vojske tijekom Domovinskog rata. Sudjelovao je izravno u

"socijalnoj edipalnoj drami" koja je pobudila kaos i erupciju nasilnih i suicidalnih nagona u čitavom društvu. Nakon što je preživio rat, inscenirao je situaciju gdje ponovno pucaju u njega, ovaj puta u umjetničkom kontekstu. Kao svaki ritual koji uključuje samog čovjeka u njegovoj tjelesnosti, i ovaj je imao simboličku dimenziju koja se sastojala u činu razrješenja od krivnje/prljavštine koju Šincek čovjek osjeća u odnosu na Šinceka ratnika" (Majcen Linn, 2012, 89).

Reprezentiranje (nereprezentativnih) bolesnih, invalidnih identiteta subverzivna je strategija koja remeti obrasce isključivanja**.** Neproduktivnost je jedan od najvećih "grijeha" suvremenog doba, a osobe s invaliditetom, raznim fizičkim i mentalnim bolestima i poremećajima, a često i osobe treće dobi ubrajaju se i svrstavaju u kategorije društvene neproduktivnosti, a jedan od bitnih aspekata neproduktivnosti je svakako nereproduktivnost. Alison Lapper, umjetnica je koja boluje od fokomelije, bolesti koja je najčešće prouzrokovana uzimanjem lijeka talidomida, vrlo popularnog 60-ih godina među trudnicama za uklanjanje simptoma mučnine. Alison nema ruke i ima skraćene noge, tako da joj je bitno izmijenjeno kretanje. Umjetnica se odlučila na trudnoću i majčinstvo, subvertirajući stereotip o neproduktivnosti. Njenu je trudnoću ovjekovječio kipar Marc Quinn, tako da njena skulptura krasi Trafalgar Square u Londonu. Također, Alison je uz pomoć fotografa napravila seriju fotografija koje su obilježile onaj prvi dio majčinstva koji je kod nje prošao uz pomoć asistenta jer nije mogla primiti bebu u ruke. Iako sama trudnoća nije umjetnički projekt, vidljivost drugog načina gledanja na produktivnost i omogućavanje izravnog uvida u intimu drugačijeg života subvertira segregirajuće društvene odnose u odnosu na tzv. neproduktivne skupine.

Subverzija koja se po pitanju identiteta događa na razini umjetničkih radova počiva na transgresiji, na kršenju i prelaženju normi te davanju vidljivosti identitetskim iskazima izvan normativa. Kolektivizacijom raznolikih individualnih trangresija subveritra se dominantni identitetski iskaz. Iako Judith Butler spominje subverziju već i u samom nazivu knjige o rodu, jasno je da se subvertirati identitetsku kategoriju ne može

isključivo pojedinačnim simptomatskim, anti-normativnim, transgresivnim perfomansima poput navedenih primjera. No isto je tako jasno da su performans i tjelesna umjetnost iznjedrili i utjelovili iznimno velik broj uznemirujućih priča o drugosti te da je performativna umjetnost u dubinskom smislu globalna jer se može povezati s brojnim nezapadnjačkim glasovima i nerijetko baš s "periferije" potiču najzanimljiviji subverzivni diskursi. Povezivost s raznim iskustvima te ponovnom izgradnjom subjektivnosti rasno, klasno, etnički, rodno i spolno utišanih identiteta čini medij performansa zanimljivim sredstvom koje svojom jednokratnošću i širenjem dokumentacijom omogućuje kolektivni projekt subverzije.

Kako kaže Bedford (2012), kao da se prostor pobune prirodno širi i razmjenjuje upravo kroz to polje neponovljivih susreta. Viralna ontologija performansa diskursom, kontekstualiziranjem, dokumentacijom i slično doprinosi širenju ideja i kolektivizaciji iskustva, pa čak i kad su (ili možda upravo zato) djelomično alterirana ili mitologizirana.

Sigurnost vs. sloboda – politika i etika nadziranja

Foucault (2008) je razmišljajući o biološkim procesima i njihovom razvrstavanju i klasificiranju koncipirao pojam guvernmentalitet koji se odnosi na način vladanja i provođenja moći nad cjelokupnom populacijom koji život sam doživljava kao političko-ekonomsku kategoriju, a provodi se sigurnosnim mehanizmima poput nadzora. U subverzivnim umjetničkim praksama iskristalizirao se problem nadzora kao jedan od dominantnih političkih problema suvremenog društva. Način provođenja nadzora, s takozvanim *big-tech* kompanijama, unazad par desetljeća u potpunosti se transformirao. Nadzor je prvotno problematiziran u umjetničkim radovima, vezano uz uporabu nadzornih kamera kao gradskih, državnih, korporacijskih uličnih strategija praćenja te prvih mobilnih telefona s analognom NMT vezom koja je prethodila GSM mreži, a koje

se još 90-ih godina razmatralo u kontekstu problema stalne dostupnosti, praćenja i prisluškivanja. Bitnu ulogu u procesu nadziranja odigrali su računalo i kamera. Još je filmski redatelj Dziga Vertov 1923. shvatio mogućnosti kamere kao sprave koja vidi ono što ljudsko oko ne može, međutim i kao spravu koja posjeduje vlastitu autonomiju: "Ja sam oko, mehaničko oko. Ja sam stroj i pokazat ću vam svijet na način na koji ga samo ja mogu vidjeti. Ja se oslobađam danas i zauvijek od ljudske nepokretnosti" (Vertov, 1984, 17). Međutim, u suvremenom se društvu pokazalo da je sama slika beskorisna, dok nije skenirana, analizirana i pretvorena u podatke. "Inkorporiranjem automatiziranih naprava i računala u kameru, ona je postala sredstvo koje ima određenu djelatnost i unutar nje samostalnost. Ima mogućnost snimanja onog nevidljivog ljudskom oku, na mjestima nedostupnim čovjeku, poput unutrašnjosti ljudskog tijela, svemirskih prostranstava ili u klimatski nedostupnim i opasnim krajevima Zemlje. Uz pomoć dronova, ili pak satelita kamera precizno snima gotovo svaki pedalj Zemlje do visine od desetak centimetara (snimke koristi *Google street view,* primjerice)." (Majcen Linn, 2019, 42) U suvremenom tehnološkom miljeu nadzor je daleko perfidnije i konstantnije sproveden i nije ga više, kao ni centre moći, lako detektirati. Društvene mreže iskoristile su ljudsku potrebu za samo-prezentiranjem i velik su dio posla nadzora prenijele na pojedinca te se nadzor pretvorio u samonadzor. Pomoću društvenih mreža oruđe konstantne kontrole dano je u ruke onima koji su kontrolirani. Svaki novi *device* i *software* stvara dodatnu mogućnost prikupljanja podataka (*big data*). Warholova ideja o budućnosti u kojoj svakog čeka petnaest minuta slave tehnološki je omogućena putem dodjeljivanja osobnih javnih kanala na društvenim mrežama. Istovremeno, ljudska pozornost postala je ekonomska kategorija. Uz prijenos informacija o pojedincu, kako mreži prijatelja tako i svim zainteresiranih korporacijama, posebno mjesto zauzimaju pametni biometrijski satovi koji bilježe i obrađuju nevidljive tjelesne procese. Oni vlasniku, ali i korporacijama daju interpretaciju tjelesnih informacija, posredujući između tijela i uma i radeći analize otkucaja srca, broja koraka, čvrstoće sna. Strah od neizvjesnosti zbog stalne dostupnosti na mobilnim telefonima, zamijenio je problem velikih podataka i individualiziranih reklama koji svijet prikazuju u skladu s očekivanjima i željama pojedinca. Protiv takvih

se marketinških strategija teško boriti jer je individualizirana slika svijeta usmjerena na želje pojedinca postala ugodnija i zabavnija. Institucije disciplinarnog društva zamijenjene su kontrolom fleksibilnog tipa, mekom moći u kojoj izmanipulirani nametnutim željama sudjelujemo.

> "To nije pitanje da li je stari ili novi sistem oštriji ili podnošljiviji, jer postoji sukob između svakog od načina na koje nas oslobađaju ili zarobljavaju. S krizom bolnice kao mesta zatvaranja, na primer, sektorizacija, dnevne bolnice i kućna nega su nam na početku donele nove slobode, dok su istovremeno učestvovale u mehanizmima kontrole koji su isto toliko rigorozni koliko i najsurovije zatvaranje. To nije pitanje brige ili nade u bolje, već pronalaženja novog oružja." (Deleuze, 2010)

Unutar teme društvenog nadzora i tehnologija moguće je detektirati dva naoko suprotstavljena pojma – sloboda i nadzor. Međutim, kao što je ustvrdila američka teoretičarka Wendy Chun (2006), oni zapravo nisu suprotstavljeni jer sloboda nije suprotna strana kontrole već upravo omogućuje kontrolu, uspostavlja je kao nužnu i nikad dovoljno provedenu.

Biometrijski nadzor kakav provodi država, poput uzimanja otisaka prstiju na sličan način promatra i interpretira Agamben koji navodi da je Kongres Sjedinjenih Američkih Država još 1943. godine odbio Zakon o identificiranju građana, kojim se namjeravalo uvesti otisak prsta na osobnu iskaznicu. U međuvremenu, što Agamben pripisuje sudbinskom zakonu modernog doba, tehnologije koje su u startu izumljene za životinje, kriminalce, strance ili Židove, konačno će se upotrebljavati za sva ljudska bića. "Tijekom 20. stoljeća biotehnološke metode poput otiska prstiju, koji je prvotno smišljen da detektira kriminalce koji ponavljaju zločin ili identifikacijske fotografije, u upotrebi su svugdje na osobnim kartama" (Agamben, 2016, 23).

Maguire, pišući o biometrijskoj kontroli, spominje AVATAR – automatizirani virtualni agent za procjenu istinitosti u realnom vremenu, koji se upotrebljava na američkim granicama. Nakon što uzme fotografiju lica i otiske prstiju (1. generacija biometrijskih podataka) AVATAR nastavlja s pitanjima i snima odgovore koristeći infracrvenu kameru koja hvata izraze lica, širenje zjenica i lokaciju žlijezde, dok mikrofon bilježi promjene u glasu (2. generacija biometrijskog skeniranja) (Maguire, 2016, 162).

Kao što možemo zaključiti iz do sada navedenog, nadzor je prvotno jedna od najkarakterističnijih odrednica odnosa države i pojedinca, no zanimljivo je da se razvojem velikih tehnoloških kompanija širi i na određenje odnosa velikih korporacija i pojedinca. Nadzor se u suvremenom svijetu koristi i od strane država i od strane korporacija s jednim ciljem – potencijalom tijela/pojedinca za produkciju kapitala. Ili Agambenovim riječima "Biopolitička legitimacija i klasifikacija suverene moći proizvodi biokod koji olakšava potencijal tijela za produkciju kapitala. Jednom kad je omogućen ulaz u teritorij, društvena inskripcija u biokodirano tijelo, koja definira modernu biopolitičku eru, olakšava moć države." (Agamben 1998, 121).

U kontradikciji s korporativnim kapitalističkim nametanjem želje za novim, još bržim i boljim *upgradeom*, smatra Wendy Chun, tek kada su u potpunosti usvojeni, novi mediji djeluju. Nove veze koje se stvaraju temelje se na pojmu navike. Novi mediji i tehnologije postaju najvažniji u trenutku kada prijeđu u naviku. Informacija je navika. Ljudi su bića koja ponavljaju. Ta predvidljivost koju donosi usvajanje tehnologije, omogućuje velike podatke, masovno sakupljanje podataka, koje onda koristi krupni kapital. Mreže se samogeneriraju kao i sam kapital i zato su važne za mapiranje kapitala. Rezultat toga je olakšana manipulacija zajednicom i pojedincem. Kao što naglašava Chun "Sada smo u drukčijoj, povijesno novoj situaciji. Mi zauvijek mapiramo, zauvijek radimo, rekli su nam da nam to daje vječnu moć no ipak ne možemo ništa zamisliti ni utjecati na svijet oko sebe." (Chun, 2016, 44). Živimo u društvu neprimjetnog nadzora (*capture* sustava) i podmeće nam se naivna izmišljena koncepcija neoliberalizma. Nema razlike između korporativne i državne moći jer

obavljaju nadzor i kontrolu u suradnji. Veze između javnog i privatnog vezano uz pojam navike su zamagljene.

Koncept navike (*habit*) u odnosu na mrežu ključan je za Wendy Chun (2016). Činjenica je da su mreže postale glavni oblici komunikacije i da su zamijenile pred-digitalne zajednice, a do toga je došlo kreiranjem navike pojedinaca. Postoji rascjep između mapa mreža i konstantno prenosimo geste koje su nekad recipročno uzvraćene, a uvijek su tu da bi se podijelile s drugima te da bi se međusobno povezali. Wendy Chun smatra da unutar mreža veze nisu pravovremene već istovremeno i zakašnjele i preuranjene.

Legitimna vrsta subverzivnog odnosa spram identiteta u umjetničkom svijetu je i **stvaranje novih identiteta**. Subverzivni umjetnički radovi detektiraju nadzor i tehnologiju koja se koristi za nadzor te političke implikacije identificiranja za svoje umjetničke radove. Heath Bunting, jedan je od pionira *net arta*, a njegova dramatična biografija sadrži cenzuru, brisanje, pa čak i uništavanje vojnom bombom umjetničkih radova od strane sigurnosnih službi Velike Britanije. Bio je višekratno uhićen radi umjetničkih projekata, koji su klasificirani kao terorističke radnje. Zabranjen mu je ulaz u SAD zbog genetski modificirane hrane i rada koji se tiče ilegalnog prelaženja granica. Uz to što mu je onemogućen potpuni pristup Internetu i nalazi se na crnim listama za zapošljavanje, odbijao je poslove koje su mu nudile britanske tajne službe. Projekt *Identity4you* započeo je istraživanjem pojma osobe i kako ga definiramo. Istražujući što konstituira jednu osobu u Americi i Velikoj Britaniji došao je do zaključka da svatko može kreirati identitet slijedeći određena pravila. Te će identitete prihvaćati razne ustanove poput banaka, policije i slično. Prvi lažni identitet koji je Bunting kreirao koštao ga je 5000 funti i trebalo mu je šest mjeseci da ga proizvede no u međuvremenu je rafinirao proces te danas u cijeni od pet dolara tijekom jednog popodneva može kreirati lažni identitet (Bunting, 2018). Bunting (2012) kreiranje identiteta uspoređuje s izradom torte u slojevima – počinje s imenom, datumom rođenja, nacionalnošću, a nastavlja se s identifikacijskim brojem i završava izdavanjem bankovne kartice. Svi dobivamo identitet rođenjem, no ne gubimo ga trenutno smrću, identitet nadživljava osobu tjednima, mjesecima, a ponekad i puno dulje. Umjetnik je analizom ustanovio da

se identitet sastoji od fizičkog tijela, administrativnih dodataka osobe, a na tu razinu se ponekad nadograđuju pravne osobe, korporacije i sl. (psihološkim i emocionalnim aspektima nije se bavio).

Prije no što se počeo baviti temom identiteta, Bunting je izrađivao mape beskućnika u Velikoj Britaniji i pokušao im je pomoći da se vrate u sustav i ponovno steknu račun u banci i mogućnost ekonomskog sudjelovanja u svijetu, no njih je više zanimalo kako detektirati sustav koji ih je doveo do stanja u kojem jesu. Umjetnika je to nagnalo na fundamentalnu analizu koncepta, načina i pravila formiranja osobnog identiteta. Razotkrivši identitet velikim dijelom kao konstrukciju, koja je iako u dobroj mjeri izmišljena, ipak nužna za funkcioniranje i odnošenje s drugim isto tako fikcionalnim institucijama i pravnim osobama, Bunting dalje širi spoznaje omogućujući kroz radionice znanja o kreiranju fikcionalnog/administrativnog dijela identiteta. U subverzivnom smislu, radionički princip i edukacija je ono što Daphne Dragona (2017, 186), a naziva mekim subverzijama, koje vode Rancierovskoj kolektivizaciji kapaciteta. U trenutku kada se znanja o kreiranju identiteta prenesu iz pozicija moći u ruke građana, također se mijenja/ruši i odnos tj. funkcija pozicija moći.

Nizozemski umjetnik Marnix de Nijs za temu niza radova, također uzima konstantno prisutan nadzor i odnos između privatnosti i individualne odgovornosti pojedinca te upliv struktura moći na život u kojem upravo tehnologije igraju ključnu ulogu. *Spatial Sounds* je rad koji je kreirao u suradnji s Edwinom van der Heideom. Veliki stroj–zvučnik vrti se oko svoje osi i može postići brzinu od 100 km/h, stvarajući asocijaciju na opasnog psa, koji kad pobjesni bi se mogao otrgnuti s lanca. Senzorskom kamerom instalacija osjeti prisutnost posjetitelja i počinje se sporo rotirati, da bi se, ako gledatelja ima mnogo, zavrtila u punoj brzini pri čemu ispušta sve jače i jače zvukove. U de Nijsovom i van der Heideovom slučaju, nadzirući stroj je personificiran, odaje dojam da poput živog bića osjeća emocije bijesa i ljutnje te se zaštitnički odnosi spram teritorija. Drugi de Nijsov rad koji se bavi specifično biometrijskom analizom nosi naziv *Match & Smile*, a inspiriran je sigurnosnim sustavima upotrebljavanim na aerodromima, nogometnim stadionima ili velikim šoping-centrima. De Nijs je kreirao

software koji podatkovno analizira lica posjetitelja na ulasku u izložbeni prostor na osnovu izraza lica te sličnosti s licima iz baze podataka. Baza raznih lica uključuje raznolike slavne osobe, od sudionika *reality showova*, pisaca, glazbenika, slavnih samoubojica, dokazanih konzumenata psihoaktivnih supstanci sl. Usporedbom lica i izraza lica dobiva se par te tek po pronalasku "slavne" osobe na koju posjetitelj liči s prikladnom skladbom ga se pušta u prostor izložbe. **Zamagljivanjem identiteta** i poistovjećivanjem različitih ljudi s minimaliziranim uzorkom umjetnički rad stavlja u pitanje metodu biometrijske analize koja se upotrebljava u sigurnosne, ali istovremeno i komercijalne svrhe (primjerice *pay with a smile*, lako upotrebljivi sustav koji na osnovu biometrijske analize lica omogućuje plaćanje). S jedne strane, države pretjerano nameću standardizaciju i normiranje kolektivnim praćenjem u ime "sigurnosti", a s druge strane, korporacije u ime podržavanja lakoće trošenja. Bazom podataka slavnih osoba, umjetnik se dotiče teme novodobne opsjednutosti slikom o sebi, a posebno količinom dostupnih javnih kanala kojima svatko dobiva izravni javni *output* za komuniciranje (društvene mreže, *reality TV*). De Nijsovim radovima vidljive postaju tri vrste nadzora, od strane države, korporacija i interesnih skupina te daleko najefikasniji - samonadzor.

Subverzija personificirane drugosti

Još jedan način biometrijskog nadzora, i to nadzor na koji ljudi masovno svojevoljno pristaju, pametni su satovi koji na neki način ostvarili novu komunikacijsku vezu između ljudi i njihovih tijela, dajući interpretaciju procesa i utjecaja na organe i metabolizam u cijelosti, s ciljem održanja forme i zdravlja. Meku subverziju biometrijskog nadzora Špela Petrič provodi u svom bioart projektu *Work Zero*. Petrič je stavila biljku u poziciju ljudskog bića, biometrijske analize putem pametnih satova, a nedeskriminativni algoritam je to prihvatio. Algoritmi pametnih satova, koji mjere pokrete i mirovanje, otkucaje srca i slično u tom smislu ne rade razliku između čovjeka i "drugog", u ovom slučaju biljke, te automatski pretvaraju učinjene pokrete biljke u

ljudske kretnje - korake. Ujedno su povezani s društvenim mrežama i svim ostalim računalnim napravama, te na neki način utječe na "*feed*" personalizirano usmjeren na korisnike društvenih mreža. Je li stroj želje pokrenula biljka ili autorica projekta ostaje upitno.

Umjetnica razmatra kapitalističku strukturu svijeta i podjelu na potrošače s jedne strane i robu s druge, pri čemu potrošači imaju identitet, a roba nema. U toj kombinaciji sve izvan ljudskog (a ponekad i ljudi) dobiva status robe, uključujući i biljke. Naime, o biljkama razmišljamo u funkcionalnim i poljoprivrednim terminima usjeva, žetve, hrane, kisika i sl. Umjetnički radovi u području bioarta često subvertiraju koristoljubivi jednosmjerni centralistički odnos spram drugog promišljajući ga potpuno van tog odnosa i jedna od metoda je upravo personificirana drugost.

Spektar odnosa prema drugim živim i neživim bićima te drugosti općenito je širok, no unutar suvremenog društvenog kapitalističkog odnosa osnovni način na koji se može opisati je onaj iskorištavanja. Mehanizmi odnosa spram drugih vrsta sugeriraju da je ključ opstanka drugih vrsta, korisnost koju one mogu imati za ljudsku vrstu. Profit, uslužnost, praktičnost, prilagodljivost, mnogostranost su termini kojima se opisuje dobar odnos.

Umjetnost i životinja vezane su od pamtivijeka. Kao što Elizabeth Grosz lijepo opisuje, aboridžinska plemena kada se žele u plesnim ritualima izraziti koriste maske divljih životinja poput planinskog guštera koji je otporan na najgore vremenske uvjete i preživljava unatoč svemu. No umjetnost nije samo pretvaranje u životinju već "proces u kojem senzacija oživi i dobiva autonoman život te ekspresivnu kvalitetu u materijalnoj formi u kojoj možemo biti afektirani ili afektirati životom u drugim modalitetima." (Grosz, 2011,7).

U drugom radu Špele Petrič *Pl'AI* biljka krastavac je stavljena u kontekst igre s algoritmom. Igra je pritom vrlo zanimljiva tema jer u suvremenom društvu granica

između doživljaja igre kao vremena istraživanja, učenja, slobode i mašte i doživljaja rada tj. produkcije postala izuzetno zamagljena. Igra i rad događaju se istovremeno jer se tijekom igre odvija produkcija u smislu da je rad *gejmificiran,* a vrijednosti se ekstrahiraju iz klikova. Biljka krastavca koja je povijuša i ima se tendenciju hvatati na strukture oko sebe stavi u poziciju igre s posebno dizajniranim robotom, umjetnom inteligencijom. AI robot putem dubinskog gledanja, koje omogućuje uvid u kretanje biljke i njenu prostornu poziciju te taktilne tehnologije, predviđa sljedeću poziciju biljke, stvarajući svojevrsnu mentalnu mapu. Robot je dizajniran na način da nudi biljci mogućnost dodira mičući svjetla u boji, koja diže i spušta ovisno o poziciji, kretanju i rastu krastavca. Ono što je bilo bitno kod dizajna čitave instalacije, koju potpisuje Miha Turčić, jest da biljkom ne smije dominirati robot ni suprotno.

Kao što objašnjava filozofkinja Agnieszka Wolodzko (Petrič, 2020), postoji razlika između strukturirane igre (*game*) koja posjeduje razna pravila i u kojemu je dio zabave upravo u tome da se slijede pravila te ostvari cilj te nestrukturirane radosne igre *(play*) u kojemu nema zadatosti već je igra upravo u tome da se u potpuno slobodnom smjeru izrazi tijelo i tek kroz takvu igru ona mogu biti definirana. U takvoj igri kolektivnost je ontološki primarna i tek se igrom formiraju agenti. Nestrukturirana igra vezuje se za raniju dob razvitka djeteta i u radu umjetnice Petrič biljka odjednom postaje vizualizirana i materijalizirana u novom modalitetu, u odnosu igre koji ju čini bliskom malom djetetu. Biljka je autorskim radom, putem metode personificirane drugosti, izašla iz kapitalističkog odnosa korisnosti te ušla u novi odnos, postala je zaigrani, živi subjekt koji igru provodi nad AI robotom. Ne-ljudski agenti kao što su biljke i životinje procesom personifikacije mijenjaju vrijednosni kontekst na način da dovode društvo u situaciju promišljanja postojećih protokola i običaja. Perceptivna metoda koja sudjeluje u tom promišljanju je poistovjećivanje tj. empatija. Rad Špele Petrič i njenog brojnog tima transformativno djeluje na posjetitelje jer uočavaju jednu drugu dimenziju biljke, a to je ona zaigrana, koju vežemo uz čovjeka i poneke čovjeku bliske sisavce. AI robot u tom kontekstu ostvaruje ljudsku želju da uđe u takvu interakciju s biljkom pri čemu biljka dobiva novi identitet.

Dva Espositova koncepta, tvrdi Jagodzinski, "apersonalno" (*inpersonal*) i nepolitično (*inpolitical*) su način da se otvori ne-reprezentacijski prostor. Jagodszinki (2018) Espositove koncepte uspoređuje s pojmom Deleuzea i Guattarija "glatki prostori" *(espace lisse*), prostori u kojima se mogu dogoditi drugačije vrste odnosa koje nisu ograničene na osobu, već su otvorene ne-ljudskom životu (životinje, biljke, bakterije, virusi). Ego u tom slučaju opada i smanjuje se dok se identitet transformira. Špela Petrič koristi upravo te prostore, originalno apersonalne i nepolitične (jer biljke nisu kontekstualizirane osobnošću niti društvenošću što je preduvjet političkog konteksta), kako bi predočila nove moguće vrste odnosa, pritom hakirajući digitalne tehnologije koji postaju interpretacijski alati novih subjekata te kontekstualiziraju nove politike.

Od biopolitike do biofilozofije: umjetnost kao sam život

W.L.T Mitchell ueseju pod nazivom *Umjetničko djelo u doba biokibernetičke reprodukcije* koji parafrazira Benjaminov esej *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije* formulira novi problem. Dok je Benjamin esej završio promišljanjem mehaničke reprodukcije u kontekstu masovne destrukcije, Mitchell shvaća da je u suvremenom društvu obilježenom tehnoznanošću problem suprotan.

> "Opasna estetika zadovoljstva našeg vremena nije masovna destrukcija već masovna kreacija, fantazija neograničenog i kontrolirana produkcija i reprodukcija praćena stalno povećavajućom spiralom konzumacije. Epitet našeg vremena, dakle, nije modernistička izreka, "stvari se raspadaju", već još zlokobniji slogan: "stvari oživljavaju". (Mitchell, 2002)

U svom uvodu u zbornik na temu biopolitike Žukauskaitė i Wilmer objašnjavaju da je feminističku materijalističku filozofiju te posthumanizam nadahnula činjenica da se na tijelo ne gleda kao identitetski nepromjenjivo i fiksno. U takve su se materijalističke strategije vrlo dobro uklopili performativni umjetnički projekti umjetnika poput Orlan i Stelarca, radi redefiniranja mogućnosti ljudskog tijela u reprezentativnom, u funkcionalnom smislu te umjetnički projekti izašli iz laboratorija SimbiotikA-e radi filozofskog promišljanja života kao takvog. "Osim toga tijelo generira različite materijalističke performativne strategije, koje redefiniraju smisao ljudskog tijela (Orlan, Stelarc) ili razmatraju pitanje života kao takvog (simbioticA)" (Žukauskaitė i Wilmer, 2016, 9).

Promišljanje bioarta kao područja koje dovodi kreativnu evoluciju oblika života na jednu novu razinu razmatrajući scenarije života koji se ne odvijaju prema standardiziranim obrascima i formulama nadovezuje se na prethodne primjere. Bioumjetnici po njoj ne samo da potkopavaju metafizičko poimanje života, već provociraju humanistički vrijednosni sustav, etiku. Ljudski život kao temeljna vrijednost, koju treba štititi pod svaku cijenu kritički se reflektira, u kontekstu novih oblika života i njihovih odnosa što je i temeljna tema bioumjetničkih radova (Zylinska, 2014, 191).

Pitanje životinje ono je koje je u filozofskim teorijama preokrenulo paradigmu biopolitičke moći, ustvrdili su autori zbornika posvećenog biopolitici. Suvremena se biofilozofija u svjetlu posthumanističke teorije ne može više baviti samo ljudskim životom kao centralnim, tvrdi Marietta Rodomska, opisujući život pojmovima poput neobuzdan, nezaustavljiv, nemoguć za kontrolirati i u tom smislu ne sasvim određen. Posthumanistička teorija koja promovira integralno gledanje na život i međuovisnost raznih života na Zemlji, od kojih je ljudski život jedan od mnogih, inspirirana je mnogim znanstvenim otkrićima na polju prirodnih znanosti. Tako u svjetlu razmatranja međuovisnosti jedinke i mikroorganizama koji s njom koegzistiraju u simbiotskom odnosu, gdje se na pitanje u kojoj mjeri je nezavisan život uopće moguć dobiva jasan odgovor međuovisnosti živih bića te ljudske ovisnosti o drugim bićima. Dio je tog

razmišljanja i generalno razmatranje centralne uloge života/smrti unutar biofilozofije. Promišljanje političkog statusa virusa i bakterija i ostalih mikroorganizama uključenih u životne procese vodi nas k novom koraku rekonceptualizacije života. Nije sad više pitanje odnosa čovjeka i životinje već je pitanje granica individue koje postaju zamagljene jer su naseljene raznim drugim oblicima života. Pitanje života ne može se više gledati izvan konteksta premreženosti i simbiotičnosti s ostalim životima. Biopolitičko pitanje nije samo pitanje posthumanističkog tijela, pitanje ima li tijelo granicu, već i transhumanističkog tijela čija pozadina je već spomenuta ideja nedovoljnosti i manjkavosti ljudskog materijala koji se može nadopuniti uz pomoć tehnoznanosti.

Radikalna subverzija - ponovna izvedba društvenog nasilja

Život i smrt su tema kontroverznih umjetničkih performansa i foto-instalacija kineskog umjetnika Zhu Yua. *"Jedenje ljudi* (2000.) sastoji se od fotografija koje prikazuju autora koji naizgled jede ljudski fetus, a *Žrtva* (2002.) je video u kojem Zhu Yu pregovara s prostitutkom oko toga da ona zatrudni s njegovim djetetom samo da bi ga pobacila, kako bi od toga mogao napraviti umjetničko djelo. Video zatim prikazuje kako se to abortirano dijete daje psu da jede" (Chinnery, 2016, 170). U dokumentarcu o ovom i drugim ekstremnim performansima kineske umjetnosti *Beijing swings,* koji je emitiran na Kanalu 4 britanske televizije izazvavši kontroverzu, Zhu Yu, kršćanin po uvjerenju, izjavio je da nijedna religija ne brani kanibalizam te također ni jedan zakon, barem su to rezultati njegovog istraživanja. "Ja sam iskoristio prostor između morala i zakona i u njemu sam utemeljio rad" (Beijing Swings, 2003). Performanse kineskog umjetnika Zhu Yua *Jedenje ljudi* (2000.) i *Žrtva* (2002), ne možemo tumačiti izvan kineskih regulacija prava na potomstvo tj. izvan biopolitičkih strategija i razumijevanja te vrednovanja života. Kineska je vlada donijela odluku o jednom djetetu po obitelji krajem 80-ih godina. One obitelji koje su surađivale, poslovno i financijski su nagrađivane, dok su

druge obitelji na različite način sankcionirane. Sterilizacija, prisilni pobačaji te dostupnost kontracepcije i pobačaja bile su metode koje su potpomagale ostvarenje te politike. To je također utjecalo na vrednovanje dječjeg/ljudskog života te na spolni disbalans u populaciji zbog preferiranja muške djece koja nose obiteljsko ime. Iako se uspostavilo da Zhu Yu nije doista pojeo mrtvorođeno dijete te proveo ostale sadržaje tih performansa, već je koristio bebe iz formalina za dokumentaciju akcija, ipak je uspio zavarati umjetničke krugove, kako kineske tako i svjetske, koji su niz godina vjerovali u istinitost Zhu Yuevih eksperimenata. Ekstremnost tog rada kako opisuje Chinnery (2016, 170), a koja polazi od udara realnog, jest da se u potpunosti aktivira ljudska subjektivnost, i nema više odmaka od događaja.

U ovoj se subverzivnoj metodi na prvi pogled se čini da umjetnici, oponašajući izrabljivački društveni sustav, ne rješavaju problem nego koriste iste metode kao i sustav da bi dodatnim ponižavanjem i iskorištavanjem najfragilnijih slojeva društva, postigli osobni umjetnički uspjeh i priznanje. Primjer rada koji izaziva konfliktne umjetničke i izvanumjetničke komentare je rad Zorana Todorovića *Cigani i Psi*. Todorović je u tom radu postavio mikrokameru na pse lutalice i na romsku djecu koja prose po ulicama. Umjetnička metoda ne slijedi uobičajene kodove društvene korektnosti već od samog naslova uspoređuje način života romskog djeteta i psa. Šok, nevjerica, zgađenost, ljutnja i bijes samo su neke od emocija koje je izazvao umjetnik tim radom, međutim ne ulazeći u pitanje etičkih granica umjetničkog djelovanja, istovremeno su jasno rasvijetljene rasističke, klasne silnice društva koje ne pokazuje empatiju na svim razinama. Osim užasnutih reakcija koje su se uglavnom bavile repetitivnošću nasilja bez aktivističke dimenzije te činjenicom da se nakon njega ništa u životu romske djece neće promijeniti, bilo je i tekstova koji su stali u obranu umjetničke slobodu i bavljenja etički poražavajućim problemima. Nikola Dedić, koji je nagrađen za ovaj tekst, smatra da

> "Todorovićev rad nastupa na mestu društvenog "simptoma" srpskog tranzicijskog društva dvehiljaditih: "Cigani i Psi" jeste umetnički zahvat koji

> nastupa na mestu temeljnog društvenog anatgonizma, mestu isključenja "Drugog" i kao takav rad na krajnje uznemirujući način dokumentuje nemogućnost savremenog srpskog društva da se konstituiše kao suštinski demokratska zajednica ravnopravnih građana."(Dedić, 2012, 6)

U recentnom primjeru, Santiago Sierra je za novi rad koji je radio u Australiji tražio australske Aboridžine da doniraju krv za projekt kako bi njihovom krvlju obojao britansku zastavu. Sierrin rad koristi strategiju subverzije simbolički ponovljenog nasilja. Naravno da male količine krvi za umjetnički projekt na koje su Aboridžini svojevoljno pristali ne podrazumijevaju društveno nasilje kao ono koje im se dogodilo prilikom koloniziranja Australije, no Sierra je simbolički podsjetio na taj čin podčinjavanja autohtonog stanovništva u ime stvaranja britanskog imperija.

> "Predložio sam *Union Flag* rad koji se sastoji od uranjanja zastave Velike Britanije u onoliko udjela krvi koliko ima teritorija koje je Britansko carstvo koloniziralo (83). Dvadeset država u Americi, deset u Europi, dvadeset i pet u Africi, osamnaest u Aziji i deset u Oceaniji. Jedan udio krvi (450 ml) bio bi doniran od strane jedne osobe iz tih 83 zemalja. Krv se trebala pomijšatio u aluminijskog kanti u koju bi se uronila zastava. Bilo je predvidivo da u nekim mjestima neće biti moguće dobiti krv. U takvim slučajevima spomenula bi se zemlja o kojoj se radi i razlog zašto nije došlo do prikupljanja krvi." (Sierra, 26.3.2021.)

U ovom je slučaju reakcija na rad bila radikalna. Unatoč tome što je Sierra pozvan na festival kao umjetnik poznat po provokativnoj praksi razotkrivanja lakoće provedbe društvene nepravde, unatoč tome što je se radilo o dobrovoljnom pristanku

domorodačkog stanovništva, njegov je rad, zbog političkog i medijskog pritiska, otkazan. *Dark Mofo*, umjetnički festival koji se odvija u Hobartu, Tasmanija je nakon negativne reakcije domorodačkih umjetnika, koji su podržani od strane *National Visual Arts Association-a* i pojedinačnih kustosa, odlučio zabraniti rad, unatoč tomu što rad nosi antikolonijalističku poruku.

Zazor i protivne reakcije na temu tog rada preplavile su društvene mreže. Sierra se oglasio službenom izjavom u kojoj je objasnio svoj rad i ukazao na medijsku površnu interpretaciju kao glavni uzrok nerazumijevanja i otkazivanja. Sierrina ideja bila je ukazati na globalnu svepristunost britanske kolonijalizacije. Također, htio je pozvati na "promišljanje materijala na kojem su države i carstva izgrađena" i pokazati da je "sva krv jednako crvena i iste konzistencije bez obzira na rasu ili kulturalnu pripadnost osobe koja ju daje" (ibid). Osobito zabrinjavajući dio reakcije na ovaj Sierrin rad jest činjenica da su se kustosi javno ispričali što su uopće razmatrali taj rad za izložbu. Na Facebooku se Sierra oglasio s rečenicom na račun negativnih reakcija koje su pozivala ne otkazivanje rada: "Često robovi brane simbole gospodara" (Sierra, 23.3.2021).

Zanimljiva posljedica ovakvih radikalnih subverzivnih radova, koji izazivaju viralne medijske reakcije i potiču etičke debate o tretmanu različitih društvenih skupina ili etičkim implikacijama te esencijalnim razlikama vrednovanja ljudskog života, jest i popratna pojava koja se tiče razmatranja tih radova u kontekstu umjetnosti. Naime, oni umjetnički radovi, koji se pretjerano približe tabuima krajnjeg nasilja i potencijalno smrti, približavaju se poljima izvanumjetničke interpretacije te se počinju interpretirati u hobističkom kontekstu, kao simptomi ili hirovi samih autora. Radovi radikalne subverzije računaju na snažnu i globalnu medijsku reakciju te, također na čvrstu podršku institucije umjetnosti. Medijska reakcija češće spektakularizira radikalne aspekte radova, nego što djeluje posve u izvjestiteljskom smislu. U slučaju sva tri rada navedena u ovom poglavlju, struka je imala izrazito podijeljene reakcije. U Sierrinom slučaju, u duhu *cancel culture* pokreta, cenzura njegovog rada limitiranje je slobode umjetničkog izražavanja. Kulturalni bojkot Lisa Nakamura (2021) tumači posve tehnološki, kao fenomen proizašao iz medijske viralnosti koju su omogućile društvene

mreže. Po toj se teoretičarki radi o djelovanju iz želje za kontrolom i potrebe za odgovornosti koja nije centralizirana. Naime, pojedinci imaju vrlo ograničenu moć, a društvene mreže omogućavaju javnost i kolektivnost pritiska. No vezano uz umjetnost, pitanje koje se postavlja jest treba li umjetnost biti politički korektna i što to znači za čitavu povijest umjetnosti, za suvremenu umjetnost, za buduću umjetnost. Što se u tom slučaju događa s umjetničkom slobodom?

Bioumjetnost i fuzzy biološka sabotaža

Pogledamo li automobil u vrijeme kad je izumljen, nije bilo previše prometnih regula. Danas, kad brojni propisi postoje, možemo primijetiti da je znakove i ograničenja brzine rijetko kad moguće u potpunosti poštovati jer, osim službenih propisa postoje i neslužbena arbitrarna prometna ponašanja ili pak kolektivno nepoštivanje pravila, tako da svaki vozač tijekom vožnje prekrši čitav niz prometnih propisa. Slična je situacija sa suvremenim tehnološkim i znanstvenim izumima koji u društvo ulaze često bez uputstava za upotrebu i tek se s vremenom uspostavljaju i načini upotrebe i norme koje reguliraju neželjena ponašanja te kazne koje ih sankcioniraju.

Critical Art Ensemble kolektiv, u želji da osvijesti činjenicu svakodnevnosti kršenja zakona, napravio je umjetnički rad pod imenom *Istinski zločin* utemljen upravo na spoznaji da većina ljudi sudjeluje u nezakonitim aktivnostima u nekom trenutku svog života. Kolektiv je osmislio rad koji se temelji na participaciji - posjetitelji donose sliku predmeta koji je dobiven na nezakonit način ili je sam po sebi nezakonit. Također, mogu donijeti, naslikati, skenirati ili na neki drugi način prikazati zločin s kojim su izravno povezani, ma koliko blag ili težak bio. Izložba tih reprodukcija, slika, fotografija i sl. prikazuje količinu ljudi koja krši pravila i zakone od konzumiranja ilegalnih supstanci, preko lažiranja dokumenata, krađa, javnih sabotaža i prisvajanja javnog prostora, sudjelovanja u nezakonitim seksualnim praksama, hakiranje, podmićivanje,

krivotvorenje, nezakonito posjedovanje oružja, širenje računalnih virusa, sudjelovanje u neredima, povreda patenata i autorskih prava, ometanje posjeda, remećenje javnog reda i mira do utaje poreza, prometnih prekršaja i sl. Kao što kažu *CAE* u svom pozivu "Mogućnosti su bezgranične" i gotovo ne postoji čovjek na kugli zemaljskoj koji nema bar neki od tih prekršaja na savjesti, što daje jednu novu sliku o zakonima i kako na njih gledati (Kontejner, 2016).

No *Critical Art Ensamble* 2002. godine pokreće i mnogo ozbiljniji projekt koji pokušava subvertirati projekte zloglasne korporacije Monsanto. Problem koji se pojavio bio je vezan uz herbicid na koji su GMO usjevi otporni te uz patentiranje GMO formula za određene kulture, kao što su kukuruz ili soja. S obzirom da je GMO novi oblik života, biotehnološke kompanije nove su sojeve mogle patentirati i time kontrolirati na koji se način distribuira njihovo sjeme. Lokalni uzgajivači našli su se u situaciji da im se patentirana biljka rasprostranila na njihovim imanjima te bi ih Monsanto tužio radi prodaje njihovog patenta. Na taj su se način putem pravne mašine mali uzgajivači našli u poziciji bez suvereniteta. Drugi problem neetičnog poslovanja bio je vezan uz herbicid koji je uništio sve druge biljke te, također kroz GMO biljke, naštetio potrošačima. U kontekstu tog kompleksnog projekta razvila se diskurzivna rasprava vezana uz profit kao jedini motiv te pitanje vlasništva nad životom. *CAE* se u tom smislu "opire […] autoritarnim strukturama i dominantnom biopolitičkom režimu i osmišljava novi tehno-dispozitiv koji se suprotstavlja opsesivno racionalnim vojnim i korporativnim nagonima pankapitalizma" (Zylinska, 2009, 156). Također, naglašava dubinsku problematiku uloge biotehnološke industrije u oblikovanju suvremenog političkog i društvenog konsenzusa.

Eugene Thacker bavio se mehanizmima biotehnološke industrije kao novog industrijskog trenda te odnosu ove vrste industrije spram života:

> "Srž biotehnološke industrije je 'život sam', odnosno, drugačije rečeno, ekonomsko iskorištavanje 'života samog'. Kao industrija, biotehnologija je

> osjetno drugačija od devetnaestostoljetnog industrijalizma ili automatizacije ranog dvadesetog stoljeća, ali ona je svejedno industrija, izgrađena na sposobnosti da se upregne biologija. Ključ za razumijevanje biotehnološke industrije kao ekonomskog poduhvata je taj temeljni pristup osiguravanja uvjeta u kojima 'život sam' može postati proizvodni, živi rad. U slučaju biotehnologije, živi rad zapravo znači rad kojeg izvršava biologija: sisavci-bioreaktori, transgene laboratorijske životinje, imortalizirane stanične linije, tkiva i organi uzgojeni u laboratoriju i bioinformatički rad stanica, enzima i DNK." (Thacker, 2005, 192).

Odgovor na taj problem ekonomskog iskorištavanja "života samog" najbrže daje bioumjetnost za koju Hauser tvrdi da je daleko srodnija perfomativnim praksama nego umjetnosti temeljenoj na tehnologijama. "Medij bioumjetnosti ne može se čvrsto odrediti jednom sadržajnom ili proceduralno-tehničkom defnicijom - "manipulacija mehanizama života" poprima diskurzivno i tehnički vrlo različite oblike." (Hauser, 2005, 218).

Projekt pod nazivom *Molekularna invazija* koji su pokrenuli Beatriz da Costa i Claire Pentecost, bez i jednog biološkog stručnjaka u timu, pokušao je izvesti inženjering unazad vezan uz biljku kukuruza. Problem koji se pojavio vezan je uz herbicid na koji su ti usjevi otporni. U sklopu projekta razvila se rasprava vezana uz motive profita, vlasništvo nad životom. Projekt je također želio potaknuti uporabu hakiranja i znanosti za građansku akciju.

CAE svojim primjerom i njegovom analizom sugerira "*fuzzy biološku sabotažu*" kao umjetničku (ili građansku) subverzivnu strategiju u odnosu na neetična ponašanja biotehnološke industrije.

> "Kao što se protiv nomadske (virtualne) moći bori nomadskom taktikom, s trenutnom molekularnom invazijom valja se sukobiti na molekularnom poprištu

> poslovnih procesa. Da bi otpor uznapredovao do iole vjerodostojne, djelotvorne razine, moraju se razviti pobunjenički laboratoriji i odmetnuti ljudski resursi u molekularnoj biologiji" (CAE, 2005, 214).

Problem nije samo u tome da korporacije ciljaju na profit ne mareći pritom na slučajne žrtve. Problem je u tome da nacionalni demokratski sustavi nisu u korak s vremenom i nemaju mogućnost pravovremene reakcije.

> "Ako je ljevica išta naučila od otpora tehnokraciji pogonjenoj kapitalom, naučila je to da su demokratski procesi od minimalne koristi za usporavanje pankapitalističke mašine profita. Otkako korporacije i druge kapitalom zasićene institucije imaju vlasništvo nad procesom i teže funkcionirati van nacionalnih demokratskih imperativa, razvile su se druge metode aproprijiranja moći. U slučaju biotehnologije otpor je nažalost u reaktivnoj poziciji. Korporacije su već prodrle u većinu vlada i tržišta takvom bjesomučnom brzinom da je jedino što se može učiniti usporiti ih, dok se ćelije i organizacije ne saberu i odluče na koji će način postupiti prema brojnim potencijalnim nesrećama koje se nalaze pred nama. Pretpostavljajući da je inercija uvijek korisna u ometanju kapitalističke proizvodnje i distribucije, valja se upitati kako se to načelo može primijeniti na trenutnu molekularnu invaziju." (CAE, 2005, 198) .

Noviji rad koji se na sličan način dotakao kulture kukuruza je rad Marte de Menezes i Marie Antonie Gonzalez Valerio koje su uz pomoć nove CRISPR- Cas9 tehnologije uspjele upravo u onome što je *CAE* predlagao, obrnuti inženjering. Naime, umjetnice su kreirale novu vrstu kukuruza, istovremeno prirodnu i genetički modificiranu. Iako je kukuruz modificiran, kao što je i čovjek paralelno modificiran tijekom stoljeća, tek su biotehnološke industrije u skorije vrijeme napravile veliku izmjenu kukuruza povećavši njegovu rodnost na temelju fotosintetske efikasnosti. U meksičkoj se kuhinji i dalje favoriziraju kukuruzne kulture koje nisu tako raširene. Mijenjanje gena kukuruza

CRISPR tehnologijom kreira tenziju jer kreira prirodnu biljku iz genetski modificirane, upravo genetskom modifikacijom. Maria Antonia Gonzalez Valerio je ustvrdilaije:

> "Kao što se protiv nomadske (virtualne) moći bori nomadskom taktikom, s trenutnom molekularnom invazijom valja se sukobiti na molekularnom poprištu poslovnih procesa. Da bi otpor uznapredovao do iole vjerodostojne, djelotvorne razine, moraju se razviti pobunjenički laboratoriji i odmetnuti ljudski resursi u molekularnoj biologiji" (CAE, 2005, 214).

Antropocen i spekulativna subverzija – kontinuacija nestabilnosti

Antropocen je naziv za razdoblje ljudske dominacije koje je uslijedilo, ili možda preciznije prekinulo, holocen – razdoblje stabilne klime nakon posljednjeg ledenog doba prije aproksimativno 12 000 godina. U 21. stoljeću, tzv. zlatnom dobu biologije, u dramatičnom razdoblju masovnog izumiranja živih vrsta, klimatskih promjena, raširene uporabe plastike, uzgoja domaćih životinja i intenzivnog zagađenja okoliša te uništenja staništa brojnih životinja, javlja se također i kriza svijesti koja, između ostalog, inspirira umjetnike na rad.

Ekološkom tematikom antropocena i prijetnjom klimatskim promjenama zaživjela je čitava serija radova unutar kategorije bioarta koja na spekulativan način razmatra odnose među vrstama. Drugim riječima, predlažu se teorijski vrlo zanimljive ideje koje je ili nije još moguće realizirati ili ih je samo djelomično moguće realizirati unutar znanstvenih i tehnoloških mogućnosti i postojećih etičkih standarda. Donna Haraway u svom eseju o antropocenu referentnom nalazi Annu Tsing koja holocen smatra razdobljem u kojem su postojala mjesta za bijeg, kako bi se mogla održati bogata biološka raznolikost. Antropocen u tom smislu nastaje kada takvih mjesta više nema.

> "… Antropocen je o uništavanju mjesta i vremena uzmaka za ljude i druge životinjice. Ja kao i mnogi drugi mislim da je antropocen više granični događaj nego epoha, kao K-Pg granica između Krede i Paleogena. Antropocen obilježava strašan diskontinuitet; ono što će doći poslije neće biti kao prije. Naš je zadatak da učinimo antropocen što kraćim i tanjim i da se međusobno kultiviramo kako bi epohe na dolasku mogle nadomjestiti mjesta bijega." (Haraway, 2015, 160).

Subverzivni umjetnički radovi angažirani su oko ideje ireverzibilnih klimatskih i drugih katastrofičnih promjena koji su nastali uslijed djelovanja ljudske vrste, ali također prijete ljudskoj vrsti i svakoj drugoj živoj vrsti zbog sustavnog i temeljitog narušavanja specifične ravnoteže potrebne za opstanak na planeti Zemlji. Kao što je ustvrdila Donna Haraway:

> "ne radi se ovdje samo o klimatskim promjenama, radi se o teretu toksične kemije, rudarstva, iscrpljivanju rijeka i jezera ispod i iznad zemlje, pojednostavljivanju ekosustava, genocidu nad ljudima i drugim živim bićima itd. To su sve sustavno povezani obrasci koji prijete velikim kolapsom sustava, nakon velikog kolapsa sustava, nakon velikog kolapsa sustava. Oporavak bi mogao biti mučan" (Haraway, 2015, 159).

Podteme koje pojam antropocen donosi vezane su uz pitanja klimatskih promjena, ali i odnosa ljudske vrste sa drugim živim vrstama, budućnosti proizvodnje hrane, problem zagađenja na svim razinama. Subverzivni umjetnički radovi vezani uz tu temu mogu se svrstati u nekoliko skupina. Jedna su radovi usmjereni na različite eko-habitate i načine na koji su se oni uz pomoć ljudske vrste promijenili, drugi pak na odnos s drugim živim vrstama, a treći su izravno usmjereni na korporacije i njihove lance koje sudjeluju u uništavačkom odnosu.

Etički najkontroverznija tema odnosi su s drugim vrstama. Ljudska vrsta ima dvojak odnos prema životinjama. S jedne strane, kako to tvrdi Carbone (2008), postoji čitava vrlo inventivna skala načina eksploatacije životinja od onih potpuno evidentnih kao što su za hranu ili za kožu, krzno, laboratorijske i druge eksperimente, do manje vidljivih kao za sportske događaje ili kućne ljubimce. One životinje koje nisu od koristi njima su uništena staništa. S druge pak strane stoje etičke dileme i nekonzistentne akcije aktivista za prava životinja. *Onkomiš* objedinjuje svu nelagodu eksploatacije u jednu životinju koja je kreirana/izumljena kao sisavac s ljudskim genom za rak dojke, čiji originalni habitat je znanstveni laboratorij. Spekulativni radovi na temu odnosa spram drugih vrsta zamišljaju nove mogućnosti odnosa s vrstama.

Ai Hasegawa u radu *Želim roditi dupina* promišlja više pitanja. Kreirajući scenarij u kojem bi bilo moguće iznijeti dijete neke druge vrste na svijet Hasegawa se bavi alternativnim roditeljstvom. Društveni imperativ roditeljstva problematizira postavljajući postavlja čitav niz pitanja od intimnih ženskih kao što je želja za majčinstvom, ili psihološka i ekonomska spremnost bivanja roditeljem, pa do pitanja treba li više ljudi na planeti i spekuliranja s mogućnošću donošenja na svijet nekog živog bića koje nije nužno čovjek već je, primjerice zahvaljujući ljudskom djelovanju, ugrožena vrsta. Ulazeći dublje u tu problematiku postavlja se pitanje bi li žene bile spremne u slučaju nestašice hrane rađati vlastitu hranu. Iako se radi o spekulativnom radu, umjetnica je provela istraživanje vezano uz tehnički aspekt rađanja djeteta druge vrste. Izabrala je dupina Mauia kao idealno dijete jer se radi o kritično ugroženoj vrsti manjih dimenzija, veličine ljudskog novorođenčeta. Upotrebom napredne tehnologije i sintetičke biologije u mogućoj budućnosti Ai Hasegawa zamišlja dupinsko-ljudsku placentu i sve etičke dileme koje ona donosi kulminirajući s razmatranjem vlasništva nad životom. Taj Hasegawin rad zbog spekulativnosti pripada kategoriji meke subverzije i kategoriji koju Dragona, u svom tekstu o mekim subverzijama, naziva očuđenjem (pojmom koji autorica preuzima od ruskog formalizma). Hasegawin rad subverzije destabiliziranja jasnih kategorija koji zalazi i u tabue otvara neka nova promišljanja budućih društvenih odnosa i kolektivnih ugovora. Ukoliko žene rađaju hranu upletene su na jedan novi način u proizvodni proces u kojem sudjeluju vlastitim

tijelima. Ako pak zadržimo ljudski život i dalje hijerarhijski nadređenim i etički nedodirljivim, ne mijenja li se samim činom rađanja životinje i njen status iz drugotnog u prvotni?

Suprotan subverzivni pristup razmatranja odnosa čovjeka i životinje u središtu je rada dizajnerskog dvojca iz Nizozemske Revital Cohen i Tuur van der Balena, no za razliku od AI Hasegawe i njenog očuđujućeg pristupa, njihov je pristup daleko ciničniji. Dok Hasegawa uz pomoć znanosti sugerira jedno fantastično rješenje za ugrožene vrste, Kohen i van der Balen potiču izrazito polemički diskurs**.** Industrijalizacija i ekonomska eksploatacija životinjskog tijela karakteristična za globalni kapitalizam u njihovom radu oponašanjem donosi jedan monstruozni utisak s ironijskim odmakom.

Promišljajući daljnje oblike eksploatacije izveli su seriju intervencija različitih dimenzija u pokušaju da se stvori verzija goluba koji će umjesto izmeta proizvoditi sapun. Uz pomoć biokemičara James Chapella te tehnologijom sintetičke biologije dizajnirali su bakteriju koja može promijeniti metabolizam golubova. Napravili su kiborški biološki dodatak za golubove koji, kad se doda genetskoj informaciji bakterije, kreira lipazu (enzim koji služi razgradnji masti). Rezultat je biološka sprava koja proizvodi nešto slično sredstvu za pranje prozora. Tu spravu su potom ugradili u bakteriju *lactobacillus* koja se inače nalazi prirodno u probavnim sustavima. Kad golub probavlja tu bakteriju njegov izmet postaje sapun. Za razliku od Hasegawinog rada koji zamišlja nove mogućnosti odnosa sa životinjama koji nisu nužno iskorištavajući ili koji potencijalno mijenjaju subordinirani status životinje, van der Balen i Cohen iznalaze nove mogućnosti eksploatacije ukazujući time na temeljnu spregu između tehnologije i živih bića u pogonu globalnog kapitalizma.

Subverzivno promišljanje smrti – posthumanistička etika

Promišljanje antropocena i u tom kontekstu odnosa spram ljudske vrste, kao glavnog čimbenika čitavog dijapazona negativnih promjena, opasnih po cjelokupan život na Zemlji, ima i radialniju inačicu. Filozofkinja Patricia McCormack (2012) tako se zalaže za ljudsko izumiranje kao trostruki posthumanistički aktivizam. Prvi posthumanistički aktivizam promišlja života u kontekstu činjenice da ga nismo odabrali i to nam omogućuje slobodnu odluku o tome želimo li ga nastaviti ili ne. Drugi oblik aktivizma je malo ekstremniji, a proizlazi iz odluke da, iako je život neizbježan, može se kontrolirati putem samoubojstva. Treća verzija aktivizma uključuje odluku o nerazmnožavanju, koja odražava brigu i kontrolu nad životom, a ujedno sadrži hedonizam posljednje generacije života. U kontekstu razmišljanja ove filozofkinje slobodno odlučivanje o smrti krucijalno je za filozofiju posthumanizma. U skladu s tom filozofijom, koja posthumanizam tumači, ne samo kao suprotan humanizmu čiji bitan aspekt je antropocentrizam, već kao svojevrsnu posljednju etapu ljudskog nakon koje dolazi razdoblje poslije čovjeka, jest i duhovni pravac koji se zove *Crkva Eutanazije - The Church of Euthanasia*. Ta vrsta duhovnosti zauzima se za ostvarivanje ravnoteže među vrstama, zalažući se za smanjivanje ljudske populacije. Pri tome propagira slične metode kao i dobrovoljno izumiranje - samoubojstvo, nereproduktivni seksualni čin poput sodomije, abortus. Ovaj je pravac subverzivan u odnosu na etiku koju propagiraju drugi religijski i duhovni pokreti koji uglavnom sve vezano uz neprirodnu ljudsku smrt i neproduktivan seksualni čin tumače kao grijeh koji podriva temeljnu vrijednost, a to je ljudski život. U djelovanju tog duhovnog pokreta sama bit etike je izmijenjena jer se etika više ne odnosi na zaštitu ljudskih života i njihovu produkciju kakvu zastupa vitalizam, već se etičkim smatra zaštita drugih živih bića i stvaranju novog konteksta života koji nužno ne podrazumijeva ljude. Subverzivnost *Crkve Eutanazije* sastoji se u tumačenju onog što se općeprihvaćenom etikom podrazumijeva kao "zlo" (ili barem tabu) i tumači to kao dobro i duhovno s višim ciljem stvaranja prirodne ravnoteže.

Braidotti pišući o samoubojstvu tvrdi:

> "moja hipoteza je da ne-jedinstvena vizija subjekta, u kombinaciji s etikom održivosti, omogućuje zaobilaženje navike patologiziranja autodestruktivnih praksi. To nas vodi radikalnoj redefiniciji čovjeka i uvjeta njegove utjelovljenosti. Također generira nove i kompleksnije oblike empatije te duboko dijeljene srodnosti s drugima" (Braidotti, 2006, 233).

Takva i slična promišljanja posljedica su utjecaja znanosti i tehnologija na ljudski i svaki drugi život, koji je rasvijetlio činjenicu da je ljudski život uvijek bio podložan promjeni, produljenju, hibridizaciji te da je u tom smislu neprirodan. W. L. T Michell formulira pitanja vezana uz produljenje ljudskog života na sljedeći način: " […] što se događa s prastarim misterijem smrti u doba neosmrti, beskrajno produženih koma i transplantacije organa? Je li smrt sada puki problem koji treba biti riješen inženjeringom i potom biti prosuđen od odvjetnika? Kakva je struktura znanstvenog i tehničkog znanja kao takvog? Radi li se o skupu logički verificiranih izjava i prijedloga unutar samoispravljajućeg diskurzivnog sustava? Ili je ispresijecana zagonetkama sa slikama, metaforama, fantazijama koje započinju vlastiti život, i pretvaraju snove apsolutnog racionalnog majstorstva u noćne more i konfuziju nekontroliranih posljedica?" (Mitchell, 1.3.2002).

U umjetničkim radovima, a poseban naglasak je tu na umjetnosti perfomansa, već se skupila određena količina radova koji tematiziraju smrt autora, ili su čak realizirana samoubojstava koja su prikazivana, mišljena ili posthumno teoretizirana kao posljednji performansi. Umjetnik Fluxusa, poznat po *mail art* radovima Ray Johnson je tako skočio s mosta na Long Islandu i otplivao u smrt, uz puno spekulacija da se radi o posljednjem performansu, bečki akcionist Schwarzkogler skočio je ili pao kroz prozor, moguće sa željom da simulira Kleinov *Skok u prazninu*, a i dva člana splitske grupe

Crveni Peristil počinila su samoubojstvo. Pave Dulčić bacio se 1974. pod vlak, a Tomo Čaleta 1972. skočio je sa zgrade navodno držeći natpis 'Ja sam umjetnik' (Majcen Linn, 2012). No čini se da je u interpretaciji rada kao umjetničkog ipak život granica:

> "[...] zanimljivo je da ukoliko se smrt dogodi unutar umjetničkog područja, druge institucije nastupaju preuzimajući "smrt" u svoje ruke. Institucija umjetnosti nema pravo na smrt ili, da citiramo Sinišu Labrovića koji je na novinarsko pitanje: "Gdje je granica?", nakon uriniranja i ispijanja mokraće, samobičevanja, lizanja peta, bosonogog hodanja po trnju, estetske kirurgije, odgovorio: "Za mene život." (Majcen Linn, 2012, 84).

U tom kontekstu možemo ipak izdvojiti jedan rad koji se još nije odvio, ali koji bi se mogao radi pomnog građenja konteksta i dugogodišnjeg razvijanja projekta, ako doista bude izveden, realizirati istovremeno kao čin smrti i umjetnički čin. Radi se o kazališnoj predstavi Dragana Živadinova koja je prvi puta izvedena 1995., ponovne izvedbe planirane su svakih deset godina, a posljednja je izvedba planirana za 2045. godinu. Tada je autor, naime, u artaudovskoj maniri, ne razdvajajući život od kazališta (Juniku, 2019) predvidio samoubojstvo. Naime, Živadinov planira svakog od preminulih glumaca zamijeniti daljinski navigiranim tehnološkim supstitutima koji proizvodi ritam, u slučaju glumaca, ili glazbu, u slučaju glumica. Za sebe je odredio da će ostati živ do 2045., kada će se sa supstitutima lansirati u orbitu kao dio predstave. Supstitute će pozicionirati na predodređene pozicije u orbitu, a ono što slijedi je njegova smrt. Autor to opisuje kao bitku za apstraktno gledalište "ništa na fizičkoj strani je ništa na metafizičkoj strani i to je smrt" (Kulturno informativni centar KIC, 2020).

Paradoks subverzivne umjetnosti i etičkih pitanja

"Etika se organizira oko ideje dobra" (Ethics, 2020, 5). Skup postavki struktura etičkih principa predstavlja se kao sustav univerzalne vrijednosti. Suvremena umjetnost prema univerzalnosti vrijednosti često se odnosi problemski, kritički, pa i subverzivno, detektirajući i provocirajući političke silnice unutar standarda vezanih uz razlikovanje dobrog i lošeg. Osporavanje etičkih normi ili barem propitivanje etičkih vrijednosnih sustava u samoj je biti subverzivnih radova. Subverzivni radovi kršeći društvene zakone, norme, pravila, konvencije i etičke standarde, zapravo propituju šire etičke postavke društva, ukazujući na društvene nedosljednosti, nepravdu, neravnopravnost, na loše i nedostatne etičke standarde, njihovo nepostojanje ili neprovođenje. U tom smislu suvremena subverzivna umjetnost demonstrira etičke pozicije koje potiču žive i viralne rasprave. Iz perspektive publike i medija, ono što čini te radove provokativnim i bolnim je da se služe naizgled neetičkim principima na simptomatskoj razini kako bi razotkrile uvjete funkcioniranja etičkih sustava. U tom smislu, subverzivne umjetničke prakse izgledaju kao eksploatatorske, kao one koje ponavljaju i potvrđuju društveno nasilje, pa čak i zle (primjerice Todorović i Sierra, čiji radovi izazivaju viralne rasprave). No ono što je paradoksalno jest da se neetičkim postupcima razotkrivaju mnogo dublji etički društveni problemi i višestruki standardi, koji ukazuju da etički univerzalni sustavi uvijek funkcioniraju na temelju nekog žrtvovanja, bilo da se radi o drugim subalternim ljudskim bićima ili drugim vrstama. Kako bi razotkrili problem, umjetnici namjerno zaobilaze zadana pravila, regule i konvencije ili su čak doslovno u zoni protuzakonitog. U tehnoznanstvenoj sferi primjerice upitne su etičke postavke radova iz područja taktičkih medija u kojima se koristi *data scraping* ili upućuju pojedinci na zaobilaženje plaćanja poreza ili se omogućuje prodaja glasačkih listića. Kao što tvrdi Zylinska, bioart ili umjetnost na raskrižju sa znanošću uvučena je u "kompleksni interdisciplinarni odnos sa svijetom tehno-znanosti i strukturama moći koje su s tim svijetom povezane" (2009, 155). U nekim se slučajevima bioart radovima može pripisati moralizatorska misija, kojom se umjetnik konstituira kao zastupnik univerzalnog seta vrijednosti koje

tehnoznanost novim konstruktima krši. No to nije slučaj sa subverzivnim bioart radovima koji nemaju ideju programatskog nametanja etičkih standarda već otvaranja pitanja oko kompleksnih odnosa unutar tehnoznanstvene sfere. Posebice novim oblicima života koja će, ili već jesu, napustiti designirana ograđena područja eksperimentalnog laboratorijskog istraživačkog centra i kao takva naseliti svijet. Postajanje strojem, kiborgizacija u tehnološkom i znanstvenom smislu Braidotti (2013, 95) zove radikalnim neo-materijalizmom. Po toj teoretičarki, transferzalnost aktualizira etiku koja se temelji na primarnosti odnosa, međuovisnosti, koja vrednuje neljudski i apersonalni život koji onda imenuje posthumanom politikom (Braidotti, 2006). Takva uvjerenja, koja su u suprotnosti s trenutačnim sustavima razlikovanja dobrog i lošeg, a koji se temelje na najvišem vrednovanju čovjeka, dijeli velika većina umjetnika koji se bave bioartom i čiji radovi sadrže etičke dileme koji se tiču granica ljudske intervencije. Etička pitanja odruštvenjivanja novih tehnoznanstvenih konstrukcija mogu biti transformativna jer donose nove spoznaje. Ono što djeluje kao destruktivno na prvi pogled – skandalozne subverzije koje ruše nešto novo, zapravo konstruktivno djeluju na kreiranje novih znanja i spoznaja. Etičko pitanje koje se ispostavlja u umjetnosti koja se temelji na tjelesnosti i tehnoznanstvenim spoznajama svakako je pitanje proizvodnje znanja. "Znanost je utemeljena na spolu, klasi, mjestu i mikrolokacijama – vrstama institucija gdje se radi i tako dalje" (Levins, 2008, 35). Iz perspektive umjetničkih radova o kojima se ovdje radi etički konflikt često je razlog i tema samog rada, koji u tom smislu subvertira same postavke funkcioniranja sustava vrijednosti i sustava znanja, razotkrivanjem žrtve, prorobljenog, subalternog, drugog, golog života.

5. ODNOS SUBVERZIVNOSTI U UMJETNOSTI I KULTURALNIM INSTITUCIJAMA

Umjetničko - kulturalne institucionalne dinamike

Kulturalne institucije posvećene vizualnim umjetnostima imaju ulogu formiranja polja znanja, razvijanja profesionalnih standarda, konsolidacije kriterija djelovanja i vrednovanja umjetničkih praksi. One uključuju muzeje, galerije, bijenala, festivale i slične izložbene formate, umjetničku kritiku u raznim medijima, umjetničke sajmove i privatne galerije, tj. umjetničko tržište. Institucije su nositelji organizacijskih aspekata svijeta umjetnosti i njegovih funkcija, odnosa produkcije, distribucije, recepcije i kontekstualizacije. Insitituicije mogu biti u međusobno kompetitivnom odnosu koji potiče "izomorfizme", kako su to nazvali DiMaggio i Powell (1983, 147), govoreći o usuglašavanju i postajanju sličnima, a upravo je to dio njihove normativnosti.

Svijet umjetnosti različito je definiran od strane različitih teoretičara, kako je ustvrdio Hans van Maanen (2010, 140), pa tako predstavlja mrežu ljudi koji surađuju (Becker) ili strukturu odnosa pozicija koje obavljaju agenti (Bourdieu) ili pak mrežu i agente u odnosu na proces produkcije (Latour), tj. odnosa komunikacija, a ne agenata (Luhmann). To su različite, ali vrlo komplementarne teorije koje tumače odnose unutar svijeta umjetnosti funkcijama.

Jedna od tih funkcija je i ekonomska. Odnos svijeta umjetnosti reguliran je između ostalog ekonomskim odnosima. Umjetničko tržište, tj. galerije i sajmovi, ovisni su o interesu publike te dopadljivosti odnosno profitabilnosti samih umjetničkih radova. Muzeji galerije i razni festivalski i bijenalni izlagački formati odgovaraju sponzorima kao što su ministarstva i gradski uredi za kulturu, privatni ulagatelji, stručni muzejski odbori te vijeća, a, ukoliko se odluče na zastupanje određenog umjetničkog rada, i umjetnicima.

Hans van Maanen (2010) je opisao funkcije i odnose unutar svijeta umjetnosti. Ukoliko umjetnik ima neki dodatni posao ili podršku obitelji, ima veliku umjetničku slobodu i nema drugih restrikcija, osim manjka vremena i sredstava, međutim teško mu je doprijeti do publike. Ukoliko je financiranje organizacije, institucije ili umjetnika od strane mecene, onda je umjetnička sloboda ograničena interesima mecene koji također odlučuje hoće li se te vrijednosti koristiti javno. Ako se radi o sponzorstvu organizacija dobiva time samo dio novaca, tako da ima veću umjetničku slobodu i može izabrati hoće li je prihvatiti ili ne. Sponzori žele da njihovo ime bude povezano s pozitivnim vrijednostima i na pozitivan način, te žele da projekti imaju veliku vidljivost. Tržišno temeljeno financiranje ne utječe na umjetničku slobodu samo u onim zajednicama gdje je umjetnička publika velika, dobrostojeća i dobro obrazovana, tako da su u manjim zajednicama eksperimentalne prakse u lošoj poziciji. I na kraju, državna ili slična potpora omogućuju umjetnicima i organizacijama da u potpunosti razviju estetski jezik u različitim okvirima i kulturalno političkim kriterijima. Umjetnici dobivaju podršku za imaginativna rješenja, a različiti prostori mogu na različite načine komunicirati s raznovrsnom publikom.

No ovisnost ne mora biti samo ekonomske prirode, već može biti, i uvijek u određenoj mjeri jest, vezana uz društvena očekivanja. Primjerice, u onim državama u kojima crkva ima jaku političku ulogu, često susrećemo ograničavanje određenih umjetničkih sloboda koje se konfrontiraju religijskom moralnom kodeksu. Također, crkveni moralni kodeks intenzivnije je integriran u kulturu u smislu društvenih pravila koja čitava zajednica dijeli.

Groys je opisao umjetnički sustav s muzejem kao temeljnom institucijom kao paradoksalan stroj koji umjetnost želi samo ako je živa, a već samim ulaskom u muzej postaje artefakt prošlosti te je već neaktivna i nedjelatna.

> "Ako van muzeja slučajno ugledamo nešto što čini da mislimo na forme, pozicije, pristupe koji su već reprezentirani u muzeju, ne mislimo o tome kao

> nečem realnom i živom, već kao o kopiji mrtve prošlosti. Pa ako umjetnik kaže (a većina umjetnika kažu) da on ili ona želi izaći iz muzeja u život kao takav, da se bavi sa stvarnošću, da napravi zaista živuću umjetnost, to može samo značiti da taj umjetnik želi biti kolekcioniran. Jedini način da umjetnik bude kolekcioniran je transcediranjem muzeja i ulaskom u život u smislu da se čini nešto drugačije, kakvo nije već u kolekciji. Samo novo može biti prepoznato od muzejski treniranog pogleda kao realno, suvremeno i živo. Ako se ponavlja već kolekcionirana umjetnost, ona se doživljava od strane muzeja kao kič i muzej je odbija" (Groys, 2008, 25).

Po navedenom autoru postoji tendencija, kako medija tako i umjetnika, da kritički pristupaju muzeju kao svojevrsnom arbitru onog što je umjetnički novo i vrijedno (2008, 27) ili pak arbitra fluktuirajućih kulturalnih identiteta (1997, 106). Kao takvi, sa rigidnim pravilima i hijerarhijama, muzeji su između ostalog konstantno na udaru umjetnosti koja prema njima izražava otpor, napada ih i odbacuje. Maljevič, kako navodi Groys, u svom eseju na temu muzeja, primjeric, predlaže spaljivanje sve stare umjetnosti kako bismo mogli uživati u njenom pepelu. Međutim, po Groysu, uloga muzeja je upravo u tome da vremenski kontekstualiziraju umjetnost.

U tom kontekstu valja tumačiti Foucaultovu (1986, 7) tezu da su muzeji i knjižnice heterotopije koje komprimiraju razna vremena, a kreću se oko ideje akumuliranja i prikupljanja svega na jednom mjestu, a 19. stoljeće je bilo usmjereno na razne dimenzije povijesti, znanja i politike. Heterotopije imaju veze s utopijama, ali za razliku od utopija ipak postoje na određenom mjestu u stvarnosti i diskurzivno ispreplićу različite kulturalne koncepte i identitete konstruirajući palimpsestna mjesta heterogenih znanja i fikcija. To su mjesta iznimke, protivljenja, mjesta otpora unutar dominantnih, hegemonih mjesta. U njima se vrijeme ponaša drugačije, mogu se temeljiti na potpunoj privremenosti poput festivala, a mogu kao knjižnice i muzeji akumulirati vrijeme (Foucault, 1986, 7)

Groys upravo u heterotopičnosti muzeja vidi njegovu funkciju u suvremenom umjetničkom svijetu jer oni svojim pregledima mogu komparativno obuhvatiti više vremenskih linija i reprezentativnih konvencija, ukazujući na razlike prošlosti i sadašnjosti. "Oni ne samo da kolekcioniraju prošlo, već i generiraju sadašnjost komparacijom starog i novog" (Groys, 2008, 21). Napuštanjem muzeja, sama ideja inovacije dolazi u pitanje jer u konkretnom slučaju ne postoji institucija koja može kritički istražiti tu razliku i inovaciju. Muzeji i galerije suvremene umjetnosti bave se aktualnom umjetnošću, ali u kritičnom kontekstu. Kao što Agamben kaže: "Suvremenost je singularna veza s vremenom, koja istovremeno prijanja i odstoji na distanci" (Agamben, 2009, 41). Distancu u smislu muzeja suvremene umjetnosti upravo predstavljaju ona prošla vremena koja kontekstualiziraju i generiraju sadašnjost.

Groys, također mogućnost umjetničkog otpora pripisuje fundamentalnoj estetskoj jednakosti svih umjetničkih tehnika, medija, formi, čiji je rezultat autonomija umjetničke sfere. U ime umjetničke autonomije omogućen je otpor umjetnosti. Umjetnost je u tom kontekstu rezultat svih umjetničkih bitki koje su se odvijale tijekom moderne.

Tony Bennett se u analizi muzejskih institucija također oslanja na Foucaulta. S jedne strane, muzeji su dio izlagačkog kompleksa, a s druge strane radi se o insititucijama koje pripadaju "guvernmentom asemblažu". Ta dva okvira mogu objasniti odnos između muzeja i društva (Bennett, 2015). Muzeji su tako, s jedne strane, prihvaćene kulturalne institucije kojima vjeruju i pokrovitelji, sponzori, donatori kao i publika. Institucija muzeja nosi sama po sebi kredibilitet da je ono što je izloženo važno, istinito, kontekstualizirano i obogaćeno znanjem. Suvremeni koncepti relacija kulture i društva operiraju putem "transakcijskih realnosti", kako je to nazvao Foucault, u omogućavanju sučelja tumačenja realnosti i širenje znanja koje je pod utjecajem vladajuće ideologije, a muzeji su tu u skopu, asemblažu, zajedno s drugim institucijama guvermentaliteta. Uloga muzeja znatno se promijenila od muzeja kao insititucija od one "formiranja reprezentacije nacionalnih država" (Bennett, 2020, 79), odnosno institucija koje su sudjelovale s ostalim vladajućim institucijama u organizaciji "na rasi temeljenih

kulturalnih hijerarhija i njihovih odnosa spram kolonijalističke kulture" (Bennett, 2020, IX), do uloge muzeja kao "instrumenta u oblikovanju građanskih odlika novo formirane publike" (Bennett, 2020, 19) ili pak naglašavanje medijatorske uloge u procesima kulturalne razmjene (Bennett, 2020, 196). No bez obzira radi li se o državotvornoj ulozi koja odgaja nacionalističku svijest, ili educira o vjerskoj, rasnoj, etničkoj tolerantnosti muzeji kao i druge kulturalne institucije od nacionalnog značaja dio su vladajućeg dispozitiva. Drugim riječima, muzeji su duboko ukotvljeni u društvenom poretku i oni su tu da ga podržavaju.

Nije neobično stoga da se muzeji u suvremenom društvu kao institucije razvijaju sve više u smjeru edukacije. Muzeji se suvremene umjetnosti edukacijskim obratom, a kojem izuzetno doprinosi često loša informiranost i nedovoljni pedagoški rad vezan uz suvremenu umjetnost koji onda rezultira nedovoljnim razumijevanjem djela suvremene umjetnosti, postoje i kao alternativne edukativne platforme koje putem umjetnosti interpretiraju razne nivoe reprezentacije i njihovu kontekstualnu političku utemeljenost. Umjetnički se sustav tako predstavlja kao statusni simbol društva, statusni simbol za posjetitelje te suvremeni edukativni model. Kao takvi, oni zajedno s drugim institucijama suvremene umjetnosti predstavljaju liniju obrane autonomije umjetnosti i umjetničkih sloboda.

S druge strane, muzeji suvremene umjetnosti, galerije, umjetnički instituti, festivali, osim zastupanja određenih umjetnika i prezentacija različitih izložbi i kustoskih koncepcija te kontekstualiziranja suvremene umjetničke prakse, imaju za svrhu i produkciju i postprodukciju umjetničkih radova. U slučaju subverzivne umjetnosti to nije uvijek moguće, naime umjetnički projekti koji zahtijevaju rizik, konfliktni susret s ideološkim pitanjima, antinormativno djelovanje i, na kraju izravan sukob s moći ili sustavom ne mogu dobiti podršku u realizaciji i produkciji od strane institucije koja je dio vladajućeg dispozitiva. No nakon što je djelo već izvedeno, producirano itd., muzejske institucije mogu ponuditi valorizaciju i aproprirati ih u bogati sustav postprodukcijske mašine, time neutraliziravši upravo subverzivnu karakteristiku radova.

Odnos golemih izložbi poput Venecijanskog bijenala ili Documente u Kasselu spram subverzivne umjetnosti druge je prirode. Carlos Basualdo (2008), kustos koji je sudjelovao u obje manifestacije, zamijetio je da, unatoč tomu što su takve manifestacije strojevi vidljivosti, često ideje koje zastupaju i teme kojima se bave te radovi koje reprezentiraju postaju jedva zamjetni, ako ne i nevidljivi. To se tiče i subverzivne umjetnosti koja, inkorporirana u kontekst mnoštva umjetničkih radova, možda biva nešto vidljivija od drugih radova, ali, uokvirena u gigantizirani vremenski i prostorno rasprostranjen koncept, nema vidljivost kakvu bi imala van tih manifestacija. Nevidljivost je uzrokovana prostorno-vremenskom nesagledivošću.

Međutim ono što je bitno za taj tip golemih izložbi, po Basualdu, jest činjenica njihove nestabilnosti koja počiva na ovisnosti tih manifestacija o podršci grada, regije, države. Kultura se tu pokazuje kao marketinški alat država i gradova. Te manifestacije konvergirajući politiku, diplomaciju i ekonomiju u jedan moćni pokret imaju za cilj aproprijaciju i instrumentalizaciju simboličke vrijednosti umjetnosti (Basualdo, 2008).

Problem je tih vrsta institucija da ih se u evaluaciji njihovog rada poistovjećuje s velikim muzejima, kao institucijama modernizma. Iako su mnoga bijenala osmišljena s ciljem formuliranja alternativnih verzija modernosti, ona, kao i ostale velike manifestacije, imaju sasvim drugu ulogu od muzejskih institucija. Takvee su manifestacije nikle na transformaciji velikih gradova, na globalizaciji, većoj demokratizaciji kulture i umjetnosti, na sjecištu turizma, zabave i kreiranja nove publike. Basualdo smatra da velike manifestacije zapravo nikada nisu sasvim integrirane u instituciju umjetnosti i u tom se smislu, kao platforma teorijskih i praktičnih mogućnosti, često pokazuju kao subverzivne u smislu otpora isključivosti i ekskluzivnosti, oponiranja klasnim razlikama i zalaganju za demokratizaciju (ZKM, Basualdo, srpanj 2008). No iako se radi o institucijama koje su doprinijele širenju interesa za umjetnost, pretvarajući je iz građanskog, elitističkog načina za pametno trošenje slobodnog vremena, u popularnu kategoriju širokog dijapazona publike, te su se platforme realizirale kao mašine nevidljivosti čineći pojedinačna umjetnička djela nezamjetnim, pa čak i kad su subverzivna.

Muzej, i kad reprezentira umjetnost, u nekom smislu predstavlja kulturu, a dispozitiv kulture uključuje znanja, oblike ponašanja i društvenosti, umjetnost i političku dinamiku te se uspostavlja kao konzistentan i moćan. Djelatna dimenzija umjetnosti time je inkorporirana i upregnuta u isti onaj sustav guvernmentalnosti kao i sve druge vladajuće institucije.

Basualdov je tekst na neki način stao u obranu velikih bijenalnih manifestacija kao onih koje donose promjenu u percepciji umjetničkih trendova te, također privlače publiku umjetnosti, pobuđuju interes te šire razumijevanje i za suvremene umjetničke izraze i manifestacije. No, također negativan aspekt izlaganja umjetnosti na taj način, jest da su takve manifestacije pod teretom kvantitete izgubile interes za umjetničko djelo kao takvo i doslovno su se pretvorile u umjetničku industriju. Time se bavio rad hrvatskog umjetnika Marka Markovića: *Tko je Marko Marković* (2016). Umjetnik je prihvatio pozivnicu za Moskovski bijenale, namijenjenu srpskom umjetniku Marku Markoviću. Iako je Moskovski bijenale želio kipara i autora instalacija Marka Markovića, nakon što je performer Marko Marković pristao doći, nije bilo puno diskusije oko rada koji je Marković predložio upravo na temu bijenala, vezanu uz pitanje identiteta. Kustosi, kao ni druge osobe koje su se bavile organizacijom tog događaja, nisu primijetile da umjetniku treba viza za dolazak te da ima hrvatsku putovnicu, da uopće ne radi tu vrstu radova radi koje je pozvan, čak ni nakon tjedan dana boravka tamo i izvedbe performansa na temu identiteta. Etički problematičan rad izgrađen je na laži i krađi identiteta te otimanju izlagačke mogućnosti kolegi umjetniku kojem je bila namijenjena, no u stvari razotkriva hladnoću i nezainteresiranost umjetničkog sustava i činjenicu da su bijenala postala nalik golemim mašinama koje umjetnost koriste kao gorivo. Bitno je samo da je upražnjeno mjesto, na kojem bi trebala biti neka suvremena umjetnost, nečim ispunjeno.

Umjetnik taj čin ovako objašnjava:

"Zašto sam to učinio i je li to moralno? Bitna stvar koja se dogodila dolazi upravo iz sistema svijeta umjetnosti - marketinške mašine koja drobi sve pred sobom - gdje autori postaju mrtva slova na papiru i još jedno ime u nizu. Ekonomija mainstream umjetnosti došla je do te mjere da više ne mari za ljude, manipulirana je kao proizvod te se na taj način i servira potrošaču. Upravo to se i dogodilo, dogodila se greška u sistemu na što sam morao reagirati" (Kiš, 2018, 28)

Pitanje odgovornosti institucija

Postoje tri različite razine nesudjelovanja kulturalnih i umjetničkih institucija u subverzivnoj umjetnosti. Ne mogu sudjelovati u njenoj produkciji i pripremi jer ili ne mogu razumjeti u suvremenom trenutku značenje tog rada; ili ne mogu dijeliti odgovornost s umjetnikom zbog rizičnosti djela, ilegalnih ili etički upitnih postupaka i nemogućnosti sudjelovanja u tim vrstama rizika, radi investitora, publike i sl. ili neizvjesnosti ishoda određenog subverzivnog umjetničkog djela; ili nema mogućnosti produkcijske realizacije tih djela.

S druge strane, većina tih institucija rado će izložiti dokumentaciju subverzivnih umjetničkih projekata, a i većina umjetnika će rado izložiti dokumentaciju subverzivnih radova u poznatim muzejima. Razlozi za to su velika vidljivost koju jedni drugima omogućavaju (subverzivna umjetnost muzejima, a muzeji subverzivnoj umjetnosti), kontekstualiziranje suvremenog umjetničkog rada u odnosu na tradiciju, sadašnjost, inovativnost te edukacija o određenom suvremenog umjetničkom radu.

Prvi problem sastoji se u neraspoznavanju i neprihvaćanju umjetničkog djela kao takvog. U povijesti se to mnogo puta dogodilo, a jedan od poznatijih primjera

subverzivnog umjetničkog rada koji nije bio prepoznat od strane institucije, rad je *Fontana* Marcela Duchampa.

Taj famozni primjer umjetničkog rada koji je promijenio tijek umjetničke povijesti pokazuje da u onom trenutku kada je subverzivna umjetnost aktivna, njene kvalitete nisu ni prepoznate ni institucionalno prihvaćene. Štoviše, tek kada izazove konfliktnu ili kriznu situaciju, sukob s institucijama ili njena se subverzivnost aktivira.

Duchamp je *Fontanu* predložio, prije više od stotinu godina, 1917. Društvu nezavisnih umjetnika da se izloži na izložbi Društva u New Yorku. Pritom je sam Duchamp bio član Društva i odbora koji je zaprimao radove, a koje je imalo pravilo da sve pristigle radove izloži. Na izložbi nije bilo selekcije i svi umjetnici koji su članovi Društva, a platili su participaciju, mogli su izlagati. No, unatoč tome, *Fontana,* potpisana R. Mutt nikada nije postavljena u izložbenom prostoru. Kada je Duchamp shvatio da odbor raspravlja i razmišlja o neizlaganju *Fontane*, napustio ga je.

Iako nije izložena, fotografija rada objavljena je u dadaističkom magazinu *The Blind Man,* uz anonimni tekst koji brani umjetnički postupak izabiranja kao legitiman. Takvo časopisno "izlaganje" rada bilo je dovoljno da se postupno pokrene revolucionarna i dramatična promjena tijeka povijesti umjetnosti. Ono što je samim radom Duchamp stavio u pitanje jest odnos između umjetničkog i stvarnog, pri čemu je običan uporabni predmet "niskog stila" preokrenuo, potpisao pseudonimom te stavio u poziciju umjetničkog djela. U tom je radu ključan potpis umjetnika. Umjetnička uloga više nije uloga talentiranog oblikovatelja volumena, prostora, boje i forme, već oblikovatelja ideja, koje mogu biti uobličene u svakodnevne predmete. Dadaistički humor, lakoća i zaigranost omogućili su autoru prepoznavanje *Fontane* u pisoaru. Tim se revolucionarnim djelom subvertira pitanje originalnosti, pozicija umjetnika kao radnika-izvođača, tradicionalna percepcija reproduktivnog talenta i otvara polje za umjetnost ideja, kao i za umjetnike naručitelje, umjetnike koji vode vlastite tvornice (Warhol, Hirst, Koons).

Bitno je naglasiti da je neprihvaćanje i neprepoznavanje bilo samo parcijalno te činjenica da je Alfred Stieglitz izložio na par dana *Fontanu* u 221 galeriji koju je vodio, fotografirao je i da je potom dadaistički časopis *The Blind Man* objavio tekst o radu, ukazala je da dio umjetničkih institucija ne dijeli mišljenje društva, već rad prepoznaje i prihvaća. Upravo je taj sukob onih koji prihvaćaju i onih koji neprihvaćaju rezultirao promjenom linije suvremene umjetnosti (Bowdoin College Museum of Art, 21.12. 2020).

Drugi problem se javlja ukoliko je subverzivno umjetničko djelo prepoznato kao važno i kvalitetno, a svejedno dolazi do odbijanja sudjelovanja umjetničkih institucija u izlaganju odnosno izvedbi rada. To se najčešće javlja radi nemogućnosti prihvaćanja rizika, a time i sudjelovanja u transformacijskom potencijalu subverzije, kao oblik autocenzure od strane insitucija. Autor subverzivnog umjetničkog rada sav teret rizika i odgovornosti tada snosi sam. S druge strane, nakon što se takav subverzivan rad odvije, u trenutku kada rad prestane biti djelatan, moguće ga je izložiti u muzeju ili sličnoj instituciji.

Treći se problem tiče kompleksnih umjetničkih projekata neizvjesnog ishoda. Za projekte koji postavljaju do sada nečuvenu hipotezu ili za koje je potrebno da se odvije neki dio istraživanja koji uključuje više institucija te veće budžete da se uopće mogu realizirati, a čija subverzivnost je vezana upravo uz to novo, također većina institucija umjetničkog svijeta nije u stanju pružiti potporu. Kod tehno-znanstveno inspiriranih radova koji su kompleksni, zahtjevni i dugotrajni za izvođenje, produkcijski putevi su uglavnom van umjetničkih institucija. Odvijaju se na terenu, u laboratorijima, na rezidencijama, u studiju, na znanstvenim institutima. Tako je Harriet Hawkins (2016, 49) istražujući umjetničke radove utemeljene na znanosti shvatila da, bez obzira na to koliko oni transformativno djeluju na sve uključene, ne postoji dovoljno podataka o samim njihovim procesima. Popis institucija koje produciraju takve radove sve je veći, ali one uglavnom nisu ni muzeji, ni galerije. Ponekad se radi o centrima, ponekad o fakultetima u kojima znanstvenici dijele laboratorije s umjetnicima, ponekad i nezavisnim institucijama i udrugama, odnosno društvima.

Primjeri dobre prakse tako ne pripadaju ni privatnom sektoru jer je kod njih temeljna odrednica popularnost, odnosno pozitivan odnos publike i tu već samim time nema mjesta za subverzivne prakse. S jedne strane, velike se institucije ravnaju prema zahtjevima vladajućih organizacija, a s druge, prema zahtjevima struke i, s treće, prema zahtjevima publike. Ta ovisnost o financiranju, odborima i vijećima, zaštitnicima umjetnosti koji određuju programe i onemogućuju prakse iznenađenja.

Pitanje odgovornosti institucija temeljno je pitanje. Odgovornost različitih umjetničkih institucija također se razlikuje. Tako je između muzeja i galerija razlika već u tome da galerije pristaju na rizik toga da projekt možda ne uspije, ili da se pokaže da nije zanimljiv u kontekstu suvremene umjetnosti, drugim riječima da neće nikada postati zanimljiv muzejskoj instituciji za izlaganje ili otkup. No, što se tiče subverzivne umjetnosti, najveću podršku takva umjetnost može dobiti od nezavisnih kulturalnih i umjetničkih organizacija i njihovih mreža. Nezavisna scena, osim umjetničkih i kulturalnih projekata kojima se bavi, kao dio agende često ima analitičko-kritički odnos spram mainstream kulturalnih politika te se bavi redefinicijom i zagovaranjem pozitivnih promjena, suradničkih modela, kolektivnog djelovanja. U tom je smislu političko djelovanje nezavisne scene i kritičkih umjetničkih praksi često na istoj liniji, a nezavisna (prekarijatna) pozicija je dobra s te strane da ne postoji mogućnost zastrašivanja gubitkom pozicije ili slično. S obzirom da se nezavisna scena bavi i promišljanjem vlastitih uvjeta rada, uvjeti rada umjetnika te uvjeti produkcije često su, također, u fokusu.

No iako je nezavisna scena uglavnom sklonija tome da podnese rizik i podijeli odgovornost s umjetnikom vezano uz projekt, ta odluka najčešće ovisi o kustosu, kustosima ili kustoskom kolektivu o kojem se radi te osobnoj odgovornosti koju je ta osoba spremna ponijeti, što proizlazi upravo iz činjenice da podrška i zaštita u pravnom i etičkom smislu, nije moguća na institucionalnoj razini već samo na osobnoj.

Najveći lom prihvatljivog događa se upravo vezano uz one subverzivne umjetničke prakse koje se kreću na rubu ili van polja legalnog. Sve subverzivne prakse kreću se u

sivoj zoni etičkih pitanja no postoje radovi koji su doslovno ilegalni, radovi u kojima institucija umjetnosti, čak i ako pokuša stati iza određenog umjetničkog rada i dati mu prostor, gubi ingerencije u odnosu na pravnu mašinu.

Neki od njih su hakerski umjetnički radovi Heatha Buntinga koji je dobio doživotnu zabranu ulaska u SAD, te je ušao u konflikt s vladom države u kojoj živi - Velike Britanije. Alessandro Ludovico i Paolo Cirio ušavši u sukob s Facebookom, dobili su prijetnju pokretanja sudske tužbe ako u određenom roku ne maknu privatne podatke koje su preuzeli s Facebooka tehnikom *data scrapinga*, sa stranice na koju su ih prenijeli *Face to Facebook*. Ubermorgen je našao način da nekažnjeno aproprijira i preprodaje glasačke listiće, što je ilegalno. No nisu samo hakerski umjetnički radovi prelazili granice dozvoljenog i činili prekršaje. Primjer performansa Borisa Šinceka *Pucanj* (2002.) koristi umjetnički postupak koji se u pravnoj terminologiji zove pokušaj ubojstva s predumišljajem.

Zakonski kontekst

Mnogi radovi tematiziraju zakonske nedosljednosti i nepotpunosti ili pak diskrepancije moralnih sustava. Zanimljivost različitosti i sličnosti vrednovanja koje provode umjetničke i pravne institucije jest da se pravo bavilo estetskim vrednovanjem vezano uz umjetnost grafita. Pravnici su u tom slučaju pokušali usuglasiti estetski i pravni sud ili uzeti u obzir estetski sud vezano uz pravne odluke. Među čistačima grafita pojavilo se i nepisano pravilo, tzv. *Banksy law*, u kojem se grafiti koji liče na Banksyjeve ne tretiraju na isti način kao drugi grafiti, već se ostavljaju na mjestima na kojima se pojavljuju.

Dillon Henry Stern zastupa gledište da grafiti i *street art* nisu dovoljno zaštićeni od destrukcije te da se to mora promijeniti. Trenutačno jedinu pravnu zaštitu uživaju

zahvaljujući zakonu o intelektualnom vlasništvu. To je ujedno i jedno od rijetkih prava u sustavu koje se tiče umjetnosti, a koje zapravo štiti ekonomska prava umjetnika.

Po Sternu se sve relevantne i interesne strane trebaju okupiti oko tog problema. Umjetnici trebaju pristati raditi radove u domeni pravno dopuštenog, vlasnici nekretnina moraju im omogućiti pravne ugovore, a muzeji i druge institucije trebaju priznati njihovu jedinstvenu poziciju i ukazati na umjetničku vrijednost jer društvena prihvaćenost ovisi o tome (Stern, 2016, 557)

Potpuno suprotno gledište zastupa Andrea Baldini u svom članku koji se bavi razlikovanjem pravnog i estetskog suda u kontekstu grafita i *street arta* 21. stoljeća. Autor specificira razlike estetskog i pravnog suda te ukazuje na njihovu strukturnu razliku. Osim toga, zalaže se za to da se održi politička važnost umjetničkog djela i smatra da estetska pitanja ne trebaju funkcionirati kao ključna u pravnim odlukama (Baldini, 2017,91)

Po njemu su grafiti i *steet art* savršeni kontraprimjer modernističke separacije umjetnosti i života i, u tom smislu, umjetnost ne treba biti u posebnom spektru. "Te umjetničke prakse su važne taktike suprotstavljanja i nepristajanja. Ukoliko je estetski razlog, taj koji utječe na pravne odluke onda je politička mogućnost i snaga tih umjetničkih formi vrlo smanjena." (Baldini, 2017, 91)

Autor se zalaže za jednaki pravni tretman estetski vrijednih i nevrijednih grafita jer se na taj način ne umanjuje njihov politički naboj. Ako se takvo gledište na *street art* primijeni na druge umjetničke forme subverzivne umjetnosti, očito je da autor smatra kako se subverzivnost upravo očituje mogućnošću pravnih posljedica i da, ukoliko bi umjetnička institucija bila u mogućnosti odnosno moći zaštiti autore i same sebe od pravnih posljedica, posljedice toga bile bi nemogućnost djelovanja u političkom spektru. Naime, upravo činjenica da umjetnost nije odsječena od ostatka života daje joj subverzivnu moć.

S jedne strane, umjetnost koja ima subverzivne karakteristike tek kad dođe u sustav moći iskazuje subverzivnost. Ako uzmemo za primjer američku grupu umjetnika Critical Art Ensamble, koja se bavi taktičkim medijima, između ostalog i bio-tehnologijama, radi projekta koji je iziskivao istraživanje bakterija u laboratoriju, dogodila se zastrašujuća policijska i državna kriminalistička istraga protiv jednog od njenih članova, Stevea Kurtza.

Proces protiv Stevea Kurtza započeo je kada je umjetnik nazvao hitnu pomoć jer mu je supruga umrla od srčanog udara. S obzirom da je umrla kod kuće, policija je došla na uviđaj, a umjetnik je u kući imao priručni "uradi sam" laboratorij s Petrijevim zdjelicama i bio-vrstama, radeći projekt za izložbu u Muzeju suvremene umjetnosti Massachussetts. Policija je ozbiljno doživjela laboratorij i posumnjala da se radi o bioterorizmu te predala slučaj FBI-u. FBI je poslao posebne agente odjevene u nepropusna odjela i oni su zaplijenili laboratorij, knjige, računala i svu opremu iz stana. Kada se Kurtz morao upustiti u borbu s američkom državom i njenim pravnim sustavom, borba dokazivanja nevinosti trajala je pune četiri godine. U ime umjetničke slobode, nastala je izuzetna medijska reakcija i reakcija umjetničke scene u vidu peticije i *crowdfunding* kampanje za odvjetnike u procesu za koji se smatra da je jedan od najčudnijih vladinih prekoračenja uobičajene doze ovlasti. Bez obzira što se nije radilo o intencionalnom djelu, već djelu u nastajanju koje je prekinuto smrću i brutalnom reakcijom vlade, na osnovu ovoga valja zaključiti da umjetničke ustanove, u odnosu na umjetnost i njene tvorce, mogu biti u zaštitničkom odnosu. Taj se odnos ocrtava nakon što je već došlo do konflikta s centrom moći, a manifestira kroz podršku i legitimaciju umjetnika od strane institucija kao vjerodostojnih, djelomično guvernmentalnih umjetničkih arbitra.

Pravna se institucija bavila grafitima kao vrstom umjetnosti koja ima istovremeno i subverzivnu (protuzakonitu) i estetsku kvalitetu te se odvija u polju mimezisa. Pitanje subverzivne umjetnosti koje dokida tu vrstu mimezisa nosi sa sobom još jedan problem. Uz dokidanje političke moći takve umjetnosti, dolazi i do problema mogućnosti eksploatacije društvenog ugovora u ime umjetnosti.

Na koji način, u tom smislu, institucije mogu biti odgovorne prema umjetničkim radovima koji su ilegalni ili rubno ilegalni? Kao što je utvrdio Jurij Krpan (2021, 232) u razgovoru u sklopu priloga ove dizertacije, institucije mogu raditi na tome da podrže opasne i ilegalne projekte tako da, ukoliko su ti konflikti važni, pruže organizacijsku podršku i smanje rizik. Rizik se smanjuje, ne samo dijeljenjem odgovornosti s umjetnikom, nego uključivanjem procedura poput, primjerice angažiranja medicinskog osoblja u prostoru galerije, ako se radi o radu koji je potencijalno opasan za umjetnika ili publiku.

Takve prakse izlaze iz habitualnih okvira postupanja na način da sa sobom nose rizik, opasnost od medijskih i zakonskih posljedica i odgovornost koju muzejske institucije, a i mnoge druge institucije umjetničkog sustava ne žele i ne mogu dijeliti s umjetnicima.

Imperativ sigurnosti

Uz pravne probleme, mnogi se subverzivni umjetnički radovi koji su opasni ili rade s opasnim materijalima, nalaze u poziciji da ne mogu biti izloženi zbog sigurnosnih i zdravstvenih regulativa institucija. Zoran Todorović, čiji se rad *Asimilacija* bavi jednim od najvećih tabua - kanibalizmom, u različitim je europskim državama tako je naišao na raznolike reakcije i pitanja oko rada.

> "Primjerice ovdje u Srbiji, Hrvatskoj a posebno u Sloveniji mnogi ljudi su željeli probati i otvoriti diskusiju oko toga. Dok u centralnoj Europi, a posebno u Njemačkoj, glavno je pitanje bilo je li taj performans legalan. Odgovor vas može začuditi - kanibalizam nije zabranjen, barem ne u Europi. U Velikoj Britaniji, naglašen je sanitarni problem ovog rada. Britanci su brinuli jel hrana koja je ponuđena zdrava, i samo je Velikoj Britaniji zabranjeno publici da proba hranu,

> jer nije bilo moguće dobiti zdravstveni certifikat za tu hranu, dok je na drugim mjestima, hrana u većoj mjeri pojedena tijekom performansa. Performans obično funkcionira na način da se razvije rasprava između onih koji su kušali hranu i onih koji su je odbili. Prilikom izložbe u Novom Sadu, ta diskusija je prenesena na Skupštinu autonomne pokrajine Vojvodine" (Todorović, 2018, 51).

Već spomenuta umjetnica Margherita Pevere, za rad koristi termin *leaky bodies,* koji je preuzela od Margrit Shildrick. Teoretičarka Shildrick (1997, 10) termin koristi u kontekstu feminističke perspektive na reproduktivne tehnologije, smatrajući ideju tijela kao zatvorenog sustava zapadnjačkim mitom te doživljavajući sva tijela kao otvorena i načeta. Margherita Pevere ga proširuje na umjetničku metodu koju upotrebljava s biomaterijom koja reprezentira nešto što se ne može sasvim kontrolirati, što je otvoreno, prelazi i poništava granice. U radu *Womb* stvorila je hibridni ekosustav koristeći epitelne stanice iz maternice kao tkivnu kulturu koju je uzgajala te jajne stanice hermafroditskih puževa golaća. Rad joj je trebao biti izložen na Ars Electronica festivalu i da bi bio izložen umjetnica je morala na pregled kod ginekologa kako bi dostavila potvrde o svom ginekološkom zdravlju. Međutim, s obzirom na dijagnozu urinarne infekcije koju je dobila, nije mogla izložiti svoje tkivne stanice, odnosno instalaciju *Womb*. Upravo je taj problem prevelike kontrole od strane Festivala u samoj strukturi oprečan teoriji koju zastupa umjetnica koja u svojim radovima dopušta prelijevanje jednog u drugo, koja na život svog rada gleda u kontekstu premreženosti i povezanosti te nekontrolirabilnosti na nevidljivim razinama. Treba također naglasiti da s medicinskog stajališta kulture uzete iz maternice, čak i s pozitivnim testovima na infekciju, nisu bio-opasnost za publiku.

Ovdje se pokazuje da umjetničke institucije podliježu raznim sigurnosnim odredbama koje određuju koja se vrsta radova može prikazati i po kojim sve kriterijima radovi mogu biti izdvojeni iz sigurnosnih razloga. Umjetničke prakse koje uključuju biološke materijale najčešće u institucijama nailaze na razne vrste pitanja, od onih koje se tiču održavanja integriteta umjetničkog djela, koje je nestabilno jer sadrži žive elemente, do pitanja kako zaštititi publiku, djelatnike, druge umjetničke radove ili samu arhitekturu.

Što je umjetnička institucija veća, izgrađenija i ovisnija o potporama, što je razvijenija u prezentiranju inovativnih radova, to je sigurnosna provjera ususta vljenija. U onom trenutku kada se umjetnička djela prestanu gledati kao individualni kreativni doprinosi, već se mjere i prilagođavaju sustavima kriterija, institucija postaje mjesto provođenja regulativa moći (nasilja).

Treba također navesti da sigurnosne provjere nisu samo na razini zdravlja, higijene i tjelesne sigurnosti svih uključenih, već mogu biti i na razini sadržaja. Pojedine države, poput Kine, provode, kao standardnu proceduru, inspekcije velikih izložbi prije samog otvaranja u kojima se onda lako može dogoditi cenzura, ako državni inspektorat ustanovi da neki od radova ne zadovoljava političke kriterije. Iako se radi o nedemokratskoj metodi, protivnoj slobodi izražavanja, koja se uglavnom odvija kao recidiv komunističkog režima i govori o tradicionalnoj postavci državne moći koja je autoritarna i kojoj se ne proturječi, tu treba napomenuti da se cenzura događa i iz suprotnog smjera. Naime, sve više spominjan *cancel culture* koji se upravo javlja u demokratskim zajednicama koje zastupaju slobodu izražavanja, vrše cenzuru i to u sinkronijskom i dijakronijskom smislu. Zauzimajući se za i zagovarajući demokratske vrijednosti sveopće ravnopravnosti otkazuju medijske ličnosti, umjetnike, pa i spomeničku baštinu. Akademici koji pripadaju *woke* pedagogiji tako raspravljaju treba li Shakespeare zauzimati tako važno mjesto u školskoj lektiri s obzirom da njegova djela sadrže mizogine, homofobne i slične ideje. *Cancel culture* pokret tako djeluje osvetničkim repetiranjem obespravljivanja radi obespravljenosti.

Institucionalna kritika i subverzija - strategije izlaza

Još su situacionisti 60-ih godina prošlog stoljeća zadatak unutar modernog društva odredili kao zaokret u odnosu na same pretpostavke spektakla i razotkrivanje pozadina protesta u sadašnjosti i budućnosti te sugerirali gerilske akcije unutar masovnih medija kao važnu formu osporavanja (Alberro, 2009, 7). Kritizirajući spektakularizaciju života, a posebno kapitalističku usredotočenost na objekte i robni fetišizam, zalagali su se za revoluciju i to onu provedenu na svakodnevnici. Odbacivanje institucionalnog nije se odvilo samo na razini mijenjanja platforme izražavanja, već i u potpunom napuštanju objekata u smislu umjetničkog ishoda.

Situacionisti su i danas ostali referenca za sve subverzivne akcije koje je ususstavila medijska teorija, koje su također uglavnom bile usmjerene na odbacivanje institucije umjetnosti kompletno iz fokusa.

Što se tiče institucionalne kritike ona se uvelike bavi uvjetima rada i mrežom socijalnih odnosa koji utječu na stvaranje sustava vrijednosti. Sedamdesetih godina 20. stoljeća Mel Ramsden iz *Art and Language* grupe objavljuje tekst *On practice* (2009, 170) gdje smatra da su umjetnici postali marionete unutar sve više institucionaliziranog svijeta umjetnosti s umjetničkim galerijama, dilerima, tržištem i odnosima moći unutar toga. Politika i estetika su po njemu postale nespojive, a sustav toliko interioriziran da je otpor nemoguć. Alberro analizirajući povijesni razvoj institucionalne kritike povezuje institucionalnu kritiku s feminizmom, smatrajući da institucionalna kritika ima sličnu dinamiku kao feminizam s usmjerenjem na patrijarhalnu kontrolu, dominaciju, diskriminaciju i slično koja se odvija unutar institucija (Alberro, 2009, 12). Danas vidimo kroz utjecaj, između ostalog, i institucionalne kritike na muzejske i druge kulturalne institucije na koji je način upravo ta vrsta institucionalne kritike važna. Ono što su *Guerrilla girls* statističkim analizama rodne, rasne, nacionalne i sl. zastupljenosti eksplicirale u feminističkim radovima, to se sada doslovno u matematičkom smislu postotaka zastupljenosti provodi kao kulturalna politika u institucijama.

No, većina je institucionalno kritičnih projekata uhvaćena u svojevrsnom paradoksu, da ne mogu izraziti institucionalnu kritiku, a da istovremeno ne ostanu unutar okvira institucija o kojima je riječ. Ipak Alberro i Stimson ističu upravo umjetničke projekte kojima se bavi ovaj rad, a koji pripadaju dijapazonu od taktičkih medija do bioarta, da su to projekti koji na drugi način koncipiraju takozvanu "strategiju izlaza", koji se na neki način nadovezuju na rane primjere poput Situacionista, i ulaze u izravno u društvene konflikte koji su van umjetničkih institucija, pogotovo onih koji se tiču umjetničkog tržišta (Alberro, 2009,15).

Hito Steyerl institucionalnu je kritiku podijelila u tri faze. Prva je faza tražila da institucije prestanu biti autoritarne, da se u reprezentaciju uključe i subjekti van patrijarhalnog modela (pa makar i prisilno). Druga je faza neoliberalna institucionalna kritika 90-ih godina 20. stoljeća u koja se i dalje bori protiv autoritarnosti institucija, ali očekuje i njihovu ekonomsku vrijednost. Institucije trebaju postati dio neoliberalnog sustava i podlijegati zakonima tržišta. Nakon toga slijedi treća faza institucionalne kritike koja, s jedne strane kritizira nacionalni model reprezentacije institucija, a s druge neoliberalni tržišni model. Umjetnici i čitav sustav se tako, s tim uvjerenjima integriraju u prekarijat privremenih spektakularnih kritičkih struktura, povremenih projekata, *freelancerskog* rada u kulturalnim industrijama (Steyerl, 2009, 492).

Ovom posljednjom vrstom, tj. fazom institucionalne kritike, pozicioniranjem umjetnosti i kustoske prakse u područje prekarnih uvjeta rada mogu se stvoriti barem parcijalno nezavisni emancipirani subjekti umjetnika i kustosa koji ne moraju modificirati, prilagoditi, osmisliti vlastiti način, odnosno metodu u ovisnosti od publike, naručitelja, financijera.

Subverzivne umjetničke prakse dolaze iz tog smjera. Radikalan kritičar institucije umjetnosti, spreman za opasne poduhvate je svakako ruski umjetnik Alexander Brener, poznat po agresivnim performansima kojima je prekidao uobičajeni tijek najčešće tuđih umjetničkih događaja. Brener se prezentira akcijama kao nasilni, agresivni napadač na svijet umjetnosti, smatrajući da je mediokritetski umjetnički sustav koji se vrti oko

profita postao takav pod utjecajem mode, politike i tehnologije. "Danas su umjetnici osrednji. Kako to? Vrlo jednostavno: umjetnicima se konstantno govori što je ispravno, a što pogrešno. Tri božanska mudraca govore im bezvremensku istinu: Coco Chanel, Henry Kissinger i Bill Gates. Što je pogrešno? Što je ispravno?" (Brener & Schurtz, 2005, 35).

U subvertiranju institucija ovaj se umjetnik zalaže za destruktivan pristup, a da bi to postigao umjetnik se mora pridružiti uopćenoj borbi protiv čitavog društva i time će ga sve strukture moći - muzeji, galerije, umjetnički sajmovi, urednički odbori, kriminalni sudovi, policija, masovni mediji, akademija prestati prepoznavati kao umjetnika. Umjetnik mora postati potpuno neprihvatljiv, neprepoznatljiv, nepredvidljiv, a kako bi to ostavrio mora odbaciti sve društvene uloge, a prvo treba odbaciti ulogu umjetnika u svim svojim maskama. To uključuje i ulogu umjetnika kao negatora. Destruktivna revolucionarna aktivnost implicira destrukciju avangardnog mita negativnosti kao i negiranje drugih mitova, doktrina i ideologija (Brener & Schurtz, 2005,98).

U knjizi *The Art of Destruction* pišući o akciji tijekom otvorenja izložbe Mike Kelleyja, umjetnik i njegova partnerica Barbara Schurz, izložili su stajalište da su svi posjetitelji galerije u kojoj taj umjetnik izlaže, agenti sustava, njegovi funkcioneri, poslušna tijela.

> "Naš se zadatak sastojao u tome da demonstriramo tim tijelima da su druga tijela prodrla u njihov prostor - tijela neslaganja, odbijanja, prekidanja. Naš je cilj bio kreirati sukob. (U ovom trenutku moramo otvoriti velike zagrade i objasniti da sukob, kako smo ga mi tada razumjeli, ne može biti opisan terminima poput agresije, invazije već konceptom otvorene konfrontacije i borbe pameti. Za nas je sukob bio izraz revolucionarne intervencije, kada su različiti oblici polemike, svađe i kontradikcija postali sredstva da se primi istina. Sukob je značio konkretnu društveno kulturalnu konfrontaciju, u kojoj je proces samoemancipacije postao realiziran kao ispitivanje i afirmacija jednakosti govorećeg subjekta s drugim. Konflikt je mjesto u kojem se pokazuju argumenti

> i objašnjavaju pozicije, gdje se konsenzus stavlja pod pitanje ili čak negira, gdje se lažno mjesto afirmacije i balansa, koje je proizvedeno naporima šefova, napada" (Brener & Schurz, 2005, 89).

Destruktivna akcija koja je dovela do Brenerovog uhićenja odvila se u Stedelijk muzeju u Amsterdamu. Umjetnik je, koristeći zeleni sprej, nacrtao simbol dolara na Maljevičevom djelu *Suprematisme*. "Braneći se na sudu rekao je da je križ s Maljevičeve slike simbol patnje, dok dolar označava trgovanje. Prema humanitarnim temeljima, ideje Isusa Krista trebale bi biti od većeg značaja od novca, izjavio je Brener, dodavši da njegov čin nije bio usmjeren protiv slike već uspostavlja dijalog s Maljevičem "protiveći se komodifikaciji njegovog slikarstva te komodifikaciji općenito unutar umjetnosti" (10 o'clock.dot, 2014).

Taj je Brenerov rizični performans završio gubitkom sudskog spora, u kojem je on odslužio desetomjesečnu kaznu zatvora te novčanu kaznu, dok se vrijednost Maljevičeve slike smanjila radi oštećenja.

> "Neki su ljudi znali čak i prije de Sadea da je društvena kontrola jednaka nasilju. Država i njene institucije proizvode sustave racionaliziranog nasilja kako bi socijalizirali individue koje tako postaju korisni resursi društva. Neki od tih sustava poput vojske, policije i kaznenog sustava može se odvojeno promatrati radi eklatantne grubosti njihovog nasilja. Ali ustvari su svi institucionalni prsti povezani i prevladavajući. Oni postupaju kao jedinstveni totalitet - totalitet društva. I to je sustavno nasilje" (Brener & Schurz, 2005, 52).

Brenerov je prijedlog radikalan. Ako se poduzima destruktivna umjetnička akcija, bitno je da umjetnik napravi umjetnički rad na taj način da se on čak ni ne prepoznaje kao

umjetnički. Tek u tom trenutku, kada u tome uspije, može uspjeti i subvertirati sustav na koji se usmjerio. Međutim, problem s tim pristupom je da ako se umjetnički rad napravi tako da ga institucija umjetnosti ne prepoznaje kao umjetnički rad, po kojim se onda kriterijima on može uvrstiti u umjetničku produkciju. Prije ili kasnije umjetnik se prikazuje kao autor umjetničkog rada, kao što to čini i Marcel Duchamp s radom *Fontana*. Institucionalna definicija umjetnosti krucijalna je upravo za radove poput Brenerovog, što onda onemogućuje prikrivanje.

Međutim, ako pokušamo rasvijetliti problem institucija iz perspektive subverzivne umjetnosti, valja reći da je upravo sam termin institucije inherentno suprotan terminu subverzija. Koliko god fleksibilna i inovativna institucija umjetnosti bila, radi se o temeljnim svojstvima institucija da pristaju na sustav moći, da ga internaliziraju te provode. Institucija samim podržavanjem subverzivnih umjetničkih praksi ih uključuje u sustav koji je isti onaj protiv kojih su subverzivne umjetničke prakse usmjerene. Institucionalizirana subverzija je *contradictio in adjecto*. I upravo su zato subverzivne umjetničke prakse one koje su u stanju radikalno napustiti institucije.

Edward Shanken (2016) je vrlo analitičnim pristupom hrabro progovorio o jednoj vrlo bizarnoj podjeli unutar institucionalnog svijeta umjetnosti, a tiče se načina doživljavanja umjetnosti koja koristi nove medije i tehnologije za rad te posljedično, rascjepu umjetničkog svijeta na paralelne, nejednako vrijedne umjetničke svjetove. Jedan od njih pripada *mainstream* suvremenoj umjetnosti (*MAW - mainstream art world*), a drugi, koji je iz razloga neuklapanja u ovaj prvi, izgradio vlastite institucije umjetnosti, Shanken naziva kraticom NMA (*new media art*). Između dva sustava vlada neprepoznavanje, nerazumijevanje i manjak komunikacije koji je Schanken opisao na temelju raznih izjava stručnjaka. Primjerice, "prije tri desetljeća, kritičar umjetnosti John Perreault zapazio je da "umjetnički sustav sastavljen od dilera, kolekcionara, kustosa, umjetnika, može nastaviti funkcionirati bez ikakve dobre umjetnosti" (Heartney 2012). Uvidjevši da "mnogi umjetnici koriste digitalne tehnologije" Claire Bishop se u članku u Artforumu pod nazivom *Digitalna podjela* (2012, 9) zapitala provokativno i pronicljivo pitanje:

> "Koliko se njih zaista konfrontiraju s pitanjem što to znači misliti, gledati i filtrirati afekte kroz digitalno? Koliko umjetnika to tematizira, ili dubinski promišlja naše iskustvo ili promjene digitalizacijom našeg bivstvovanja.' Nažalost, Bishop je ograničila diskusiju na 'mainstream umjetnički svijet' i time sferu novomedijske umjetnosti dokinula kao 'vlastito specijalizirano polje'. Kao rezultat ona može samo 'nabrojati radove koji preuzimaju na sebe taj zadatak na prste jedne ruke'" (Shanken, 2016, 466).

Ta institucionalna podjela zapravo na neki način i odjeljuje one institucije koje se bave promocijom, plasiranjem, statusom te na kraju, ali ne manje važnim, profitom koji se stvara na temelju svega spomenutog (MAW), od onih institucija koje se više bave istraživačkim, eksperimentalnim i produkcijskim pristupom umjetničkim radovima. Ove potonje pripadaju onom što Shanken naziva NMA, a to je u stvari umjetnost bazirana na tehnoznanostima.

Primjeri dobre prakse - hibridne institucije, nezavisna scena i važnost kustosa

Hito Steyerl (2012, 60) tvrdi da je konzervativni odgovor na izgon političkog filma i političkih video instalacija u muzeje da pretpostave da time politički filmovi gube na relevantnosti jer ulaze u buržoaski bjelokosni toranj visoke kulture. No ona također smatra da ne samo da su muzeji često smješteni u ambijentu bivših tvornica, nego da su preuzeli funkciju tvornica u kojima su svi, pa čak i gledatelji, u poziciji radnika. Iako Hito Steyerl razmišlja o inverziji arhitekturalnih postavki i promjenama koje su se dogodile u provođenju ljudskog rada od razdoblja industrijskih revolucija do danas, kustos Galerije Kapelica, Jurij Krpan, koju smatram primjerom dobre prakse u Europi, pa i šire, na sličan način opisuje susret koji se događa s umjetnošću u toj galeriji. On

kaže da to nije puko "mjesto relaksacije i kontemplacije već mjesto rada" (Krpan, 2018,14).

Prakse koje ta galerija promovira od samih početaka u velikoj mjeri pripadaju izravno u kategoriju subverzivne umjetnosti. Radi se o istraživačkim praksama koje za projekte razvijaju potpuno nove metode i procese rada. Galerija je pritom živi fleksibilni sustav podrške koji služi i kao prostor izlaganja, ali još je više definiran mogućnošću produkcije u smislu stvaranja uvjeta za nastanak i razvoj rada.

Kroz povijest Kapelice, tu su se odvili razni subverzivni i opasni projekti u skladu s motom kustosa: "Za one koji vladaju umjetnost treba biti opasna, treba biti uznemirujuća. Kao kustos i netko tko je odgovoran za umjetničku scenu, ja nisam vrsta kustosa koji samo otvara i zatvara vrata" (Krpan, 2018, 11).

Galerija je ugostila projekte umjetnika i medicinskog tehničara Ive Tabara koji je performativno izvodio medicinske procedure u galeriji, kao primjerice performans *E-le-ni*, koji se sastojao od provođenja katetera kroz žilu do srca umjetnika.

Osim aproprijacije medicinskih metoda, u Kapelici su se razvijale razne nove metode za hibridno spajanje i prožimanje ljudske i životinjske ili biljne vrste (Maja Smrekar, Art Orienté Objet, Chimera Rosa) ili se na sličan inventivni način radilo na ljudskom biološkom materijalu, poput projekta ženske sperme (Charlot Jarvis). U tehničkom smislu opremljenosti i brige za inovativne radove za koje se nabavljala uvijek nova suvremena oprema, ono što karakterizira umjetnost prezentiranu u Galeriji Kapelica jest hrabrost, inventivno razmatranje etičkih pitanja i gradnje novih etičkih sustava, inovativnost i novost u razvijanju procesa oko tih radova.

Ono što karakterizira samu Galeriju u pristupu tim radovima nije samo činjenica da izlaže radove koji koriste nove i nepoznate znanstvene metode i medicinske procedure, nego i to da se po pitanju moralno i pravno izazovnih radova postavlja kao partner u odgovornosti.

Kustos je kod tog primjera najbitniji faktor. "Kustos je […] sudionik u formiranju pogleda na svijet, iskustva svijeta i svijeta osjećaja/svijesti. Ta praksa bi kustoski projekt trebala pretvoriti u društvenu situaciju, istraživanje ili eksperiment koji se infiltrira u afekte, emocije i umove umjetničke publike" (Majcen Linn; Ostoić, 2019., 80).

Terry Smith, analizirajući poziciju i ulogu kustosa danas, smatra puno važnioma i kreativnijom nego kad su oni samo čuvali zbirke i brinuli se o umjetničkim djelima te postavljali izložbe u muzejima. Kustosi koji se bave suvremenošću nemaju više neutralni prefiks kao nekad, već su bitni u kreiranju perspektive. "Možda je najvažniji potencijal kusosa/umjetnika konvergencija u radu s modelom razmjene umjetnik-kustos. Duboki etički problem svih tih pristupa vrti se oko doživljaja umjetnika djelomično ili u temeljnom smislu kao autsajdera u odnosu na umjetničke institucije, stranca na tom mjestu koje je tobože posvećeno njegovoj ili njenoj jedinstvenoj kreativnosti, stranom posjetitelju čija drugost je esencija čitavog grada. Hoće li i suvremeno kuriranje također zadobit ulogu da istovremeno bude insajdersko i autsajdersko? Sve veći broj kustosa se nalazi u poziciji, da bilo zbog vlastitog izbora ili situacije, grade karijere van glavnih umjetničkih institucija i van korporativnih i privatnih kolekcija" (Smith, 2012, 138). Odnos institucija i umjetnika je time postao kompleksniji i problematičniji jer oni više nemaju ekskluzivnu kreativnu ulogu. Uloga kustosa kako ju opisuje Suzane Page u intervjuu, koji je s njom vodio Daniel Birnbaum, jest slična, ali lišena moći: "Kustos treba biti kao derviš koji kruži oko umjetničkih djela. Plesač mora biti apsolutno siguran u što se upušta, ali u trenutku kada ples počinje nema ništa s moći i kontrolom. Do određenog stupnja to je pitanje učenja kako biti ranjiv. Ostati otvoren umjetnikovim vizijama. Sviđa mi se također ideja kustosa i kritičara kao preklinjatelja. Radi se o zaboravljanju svega što misliš da znaš i čak dopuštanja sebi da se izgubiš" (Obrist, 2011, 294).

Za razliku od brižne, majčinske pozicije kustosa u objašnjenu Suzane Page koji gledaju na umjetničko djelo kao na neki novi život koji se tek rađa, Preziosi u deskripciju kustoske prakse uvodi borbenu terminologiju i temu rizika odnosno opasnosti.

"Praksa kuriranja je, da to kažem otvoreno, opasna praksa. Kao teatarski performans uključuje kritičko korištenje dijelova materijalnog okoliša za konstrukciju i dekonstrukciju premisa, obećanja, potencijalnih posljedica onog što konvencionalno razumijemo kao realnosti društvenih, kulturnih, političkih, filozofskih ili religioznih istina. Radi se o načinu da koristimo stvari da bi mislili, obračunali se, borili se s njima ili protiv njih i njihovih mogućih posljedica. To je epistemološka tehnologija, vještina razmišljanja" (Preziosi,2019, 11).

Problem je i homogenog doživljaja institucija koje su međusobno vrlo različite i raznolike. Jurij Krpan, voditelj Galerije Kapelica, koja pripada nezavisnoj sceni ustvrdio je da, po njegovu mišljenju, razlika između muzeja i galerija je u tome da se galerije bave produkcijom radova i trebaju za to imati čitavu infrastrukturu za produkciju i podržavanje određene vrste radova, dok muzejski prostori imaju infrastrukturu za postprodukciju radova, kontekstualiziranje, čuvanje, arhiviranje, osmišljanje protokola za rukovanje tim radom i slično. S obzirom da se za onu umjetnost koja je u tom trenutku aktualna ne zna još hoće li izdržati test povijesti te se ne zna ni hoće li rad funkcionirati ili ne, galeristi, kao i sami umjetnici, riskiraju neizvjesnost ishoda. Kod subverzivne umjetnosti ne samo da se radi o neizvjesnom ishodu već o čitavom mehanizmu medija i politike, društvene rasprave koja se pokreće i koju treba izdržati. U suvremenom umjetničkom kontekstu postoje institucije koje možemo nazvati hibridnima, a koje su u stanju održati nevjerojatan stupanj posvećenosti umjetničkom djelu, pa tako i subverzivnom umjetničkom djelu. Hibridne institucije uglavnom pripadaju nezavisnoj sceni, nisu toliko ovisne od naručitelja, publike, sponzora, fleksibilnije su i sklonije razvijati se u skladu s potrebama umjetnika i produkcijskim uvjetima umjetničkih radova.

Iz perspektive subverzivne umjetnosti, institucije umjetnosti čine umjetnički sustav, a subverzivne umjetničke prakse u svom su temelju suprotstavljene centrima moći, a samim time i sustavu koji je proizvod društvenog ugovora i prihvaćanja odnosa moći.

No što se tiče umjetničkih institucija, slika nije homogena, već vrlo dinamična. One se međusobno razlikuju i u unutarnjoj strukturi i u društvenoj funkciji te u ovisnosti o izvoru financiranja. Također, polje svijeta umjetnosti i institucija koje ga čine vrlo je promjenjivo utjecajima zbivanja, novih tehnologija i znanja. Ako govorimo o muzejima i galerijama koje su od nacionalnog značaja i stoga su financirana javnim sredstvima ili pak privatnim donacijama, generalizirajući odnose subverzivnih umjetničkih praksi i institucija, valja napomenuti da institucije većinom nisu u mogućnosti produkcijski poduprijeti subverzivne umjetničke prakse iz razloga što su subverzivne prakse rubne u odnosu na zakon, kulturalne norme, etičke principe i uobičajeni društveni red i poredak. Tu je naglašena razlika između umjetnosti i kulture jer povijesne subverzivne prakse, koje u suvremenosti nisu djelatne kao subverzivne, ali su dobile potvrdu svijeta umjetnosti o izuzetnoj važnosti, postaju dio kulture i bivaju izložene u muzejima. Muzeji u tom smislu imaju ulogu obrazovanja, izvođenja afektacija, postavljanja trangresivne umjetnosti kao spektakla, vrednovanja, postprodukcije, arhiviranja itd.

Također, kod subverzivnih praksi koje su ilegalnog tipa umjetnička ih institucija ne može zaštititi od pravnih posljedica. Umjetničke institucije su, u odnosu na pravne institucije, u takoreći podređenom položaju. Međutim, analizirajući zakone koji su uzimali u obzir umjetnički ili estetski sud kod ilegalnih radova, ustanovilo se da je to problematično jer se time dokida politička moć tih radova i subverzivni radovi se svode na estetsku razinu. Upravo činjenica da ih se ne može zaštititi od pravne institucije, takvim radovima daje ozbiljnost, odgovornost i političnost. Time se kreira prostor za dramatičnu promjenu perspektive na neophodnost, pravednost i funkcionalnost pravila, normi i zakona koja se remete i krše.

Postoje i umjetničke i kulturalne organizacije koje imaju mogućnost dati podršku i sudjelovati u produkcijskim procesima, a to su uglavnom galerije i nezavisne kulturalne institucije. One su fleksibilnije u svom radu i načinu ostvarivanja odnosa s umjetnicima i njihovim projektima. Termin koji Donna Haraway koristi, *kinship* - srodstvo, dobro opisuje suradnju koja se događa na razini tih organizacija koje su duboko uključene u umjetničke projekte na svim razinama. Njihova je uloga smanjiti rizik na najveću

moguću mjeru te podijeliti u granicama mogućnosti odgovornost s umjetnikom za ishod projekta. Također, što se tiče etičke debate koju izazivaju, stvarajući društveno konfliktne situacije, umjetničke institucije i njihova uloga jest jasno se uključiti i zaštititi umjetničke prakse od napada širokih masa. Iako su to uglavnom nezavisne organizacije, one su dobar primjer za ono što bi institucije budućnosti mogle postati.

Česti su primjeri institucija koje posjeduju vrlo rigidne sigurnosne propise koji onemogućavaju mnoštvo radova suvremene umjetnosti jer ih se tim pravilima predstavlja kao opasne radove. Umjetničke institucije morale bi se boriti protiv vlastitih rigidnih sigurnosnih propisa koji smanjuju umjetničke slobode i inzistiraju na bezopasnosti umjetnosti. Umjetničke bi institucije trebale imati meka pravila i fleksibilne i prilagodljive uvjete, a ne striktne uvjete rada. Subverzija institucija ultimativni je oblik kritike institucija, koja je priznati oblik djelovanja još iz sredine prošlog stoljeća. Metapozicijski odnos umjetnika spram svijeta umjetnosti ipak ostvaruje paradoksalnu djelatnost jer se istovremeno s rušilačkim idejama traži, i često dobiva, priznanje institucija, čime im se ponovno daje legitimitet. Najsmisleniji subverzivno umjetnički odnos s institucijama strategija je izlaza kako to nazivaju Alberro i Stimson (2009, 15). Umjetničke prakse, a često se radi o grupama umjetnika koji su jedni drugima podrška, ništa ne očekuje od umjetničkih institucija jer se bave nedostatnošću šireg političkog i ideološkog, društvenim ugovorima.

U slučajevima gdje se institucije umjetnosti pokazuju neadekvatne i nedostatne nekad za produkcijski dio rada, a nekad i za izlaganje određenih vrsta radova, umjetnost se pokazuje kao fleksibilna i prodorna te osvaja nove teritorije i nove institucije, razne medijske formate, znanstvene fakultete, istraživačke centre, svemirske stanice, CERN, prirodne rezervate, opservatorije itd.

6. RECEPCIJA SUBVERZIJA – AFEKT I SPOZNAJA

Odnos spoznaje i afekta

Kognitivistička biologija zanimljivu interpretaciju dobiva istraživanjem Maturane i Varele, čileanskih biologa i teoretičara koji su osmislili naziv *autopoietska biologija* referirajući se na ideju da definicija života polazi od ideje samoupravljanja, samo-produkcije, samo-održavanja, autoreparacije. Njihova kognitivistička biološka teorija ne razmatra čitav biološki organizam kao cjelinu, već jedan njegov dio kao nezavisnu cjelinu koja ima vlastitu autonomiju. Kao što je ustvrdio umjetnik/robotičar Simon Penny (2017) u tom smislu autopoietska biologija postavlja suprotna pitanja od umjetne inteligencije i kibernetskih teorija koje zanima kako funkcioniraju sustavi u cjelini i u odnosima s drugim sustavima, okolišem i slično, dok se kognitivistička teorija pita na koji način dijelovi mozga rade ako zamislimo da su samoodrživi i nezavisni od ostalih dijelova bića koje proučavamo.

Radikalna teza koju su Maturana i Varela (1980, XV) postavili još osamdesetih godina prošlog stoljeća je da su spoznaja i biologija nedjeljivi, odnosno da je spoznaja utemeljena na biologiji. Biološka bića autonomni su zatvoreni sustavi i njihova ih okolina uznemiruje. Spoznaja svijeta ovisi o senzoričkim mogućnostima i biološkim zadatostima njihove obrade. Spoznaja je biološki fenomen i samo je kao takvu možemo shvatiti, svaki epistemološki uvid u domenu znanja zahtjeva to razumijevanje.

Maturana tvrdi: "Percepciju ne trebamo gledati kao zahvaćanje vanjske stvarnosti već više kao njenu specifikaciju jer nikakvu razliku nije moguće ustanoviti između halucinacije i percepcije kada se promatra živčani sustav." (Maturana and Varela 1980, XV)

Percepcija i umišljaj ili kemijski stimulirana percepcija se na razini reakcije živčanog sustava ne razlikuju. Znanstvena teorija koju potpisuje Srinivasan et al (2017, 285), a koja proučava lokaciju gena povezanih sa shizofrenijom, pokazuje se da se geni potencijalno povezani s tom bolesti pojavljuju u regijama mozga koje doživljavaju pozitivnu selekciju kod ljudske vrste. Shizofrenija se na osnovu toga može dovedesti u vezu s formiranjem ljudske spoznaje, jezika, kreativnih procesa i sl. Halucinacije, tj. susret s kemijskim stimulansima su moguće pridonijeli evolucijskom razvoju ljudske vrste.

Oko i proces gledanja jedan je od ranijih primjera biološke uvjetovanosti spoznaje. Smještaj oka na tijelu i činjenica da mozak pokreće oko te da oko u tom pomicanju traži točno određene kutove svjetla. Vizualna je percepcija također prostorna percepcija koja je uvjetovana tjelesnim iskustvom. Rožnica oka, za razliku od fotoaparata, ne šalje jednostavno sliku u mozak, već ju komprimira, tj. filtrira kako bi slika stala u ograničen prostor optičkog živca. Taj je proces dokazao Lettvin et al (1959, 1940) na primjeru žabe u članku *Što nam kaže žablje oko o žabljem mozgu*. Maturana, koji je sudjelovao u tom istraživanju, razvio je dalje kognitivističku teoriju s tvrdnjom da su živući sustavi spoznajni sustavi i time definirao život kao proces spoznaje.

Autopoiesis je ideja koja naglašava osebujnu zatvorenost živih sustava, koji su živi i metabolički samoodrživi, bilo da se uspješno reproduciraju ili ne. Za razliku od strojeva čije funkcije upravljanja su produkt ljudskog dizajna, organizmi su samoupravljani. Autopoietska definicija života naglašava održavanje identiteta života, informacijsku cjelinu, kibernetičko samoodređivanje te sposobnost da napravi više od sebe. Samoprodukcija, održavanje, popravljanje i samoodnošenje aspekti su živih sustava.

Maturanina ideja biološke uvjetovanosti spoznajnih procesa može se djelomično, i na apstraktnoj razini, povezati s Massumijevim idejama afekta.

Prva poveznica ovih dviju teorija smještanje je tj. tjelesno utemeljenje kako afekta tako i spoznaje. Koncept afekta kako ga je razvio Massumi, nadovezujući se na Spinozu i Bergsona u središte pozornosti stavlja tijelo i tjelesni doživljaj. Tijelo, nakon duge

prevlasti i koncentracije na strukture i intelekt postaje temelj spoznajnih procesa. Prema Patriciji T. Clough (2007) afektivni obrat okreće se prema tijelu i putem tijela prema materiji. Afektivni obrat, kako ga ona promišlja, izražava novu konfiguraciju odnosa tijela, tehnologije i materije potičući promjenu promišljanja unutar kritičke teorije. Druga poveznica je autonomija na koju se referiraju i Maturana i Massumi. U samom naslovu prvog poglavlja knjige *Parabole virtualnog* Massumi koristi isti termin autonomija vezano uz afekt. Po Massumiju pred-subjektivne sile i intenziteti koji ga oblikuju djeluju autonomno, nezavisno od samog sadržaja onog što je percipirano, sadržaj stimulira afekt, ali afekt ne mora biti i nije u skladu sa sadržajem. Također, kad Tomkins (1970) tumači afekt razmatra ga nezavisnim od objekta koji ga je izazvao, u smislu da ne postoji odnos prema tom objektu, niti taj objekt može utjecati na taj odnos. Na sličan način Maturana (1980) tumači percepciju nezavisnu od stimulansa, koja može biti produkt halucinacije. Iako je u slučaju afekta objekt, odnosno događaj, izvor stimulansa autonoman je sam afekt u smislu nezavisnosti od sadržaja objekta tj. događaja, a u Maturaninom promišljanju, izvor (objekt, događaj) ne mora biti stvaran, slična je pozicija autonomije afekta i percepcije.

Afekt u Massumijevom smislu je upravo onaj dio čovjeka koji nije moguće kontrolirati i koji "pobjegne" čovjeku u trenutku. Brzinska reakcija kože. Ili kako Marie-Luise Angerer citira i interpretira Briana Massumija: "Koža je brža od riječi" - ta (posve deleuzijanska) izjava Briana Massumija sažima njegovu definiciju "autonomije afekata". Afekt zasigurno nije emocija, već čisti intenzitet različite vrste." (Angerer, 2005, 122)

Marie-Luise Angerer afekt interpretira kao mogućnost da se spoznaja dogodi zaobilazeći svijest te smatra, kao i Massumi, da afekt igra najznačajniju ulogu u suvremenom svijetu, ulogu kreiranja politika i, kako je to svojedobno izjavio Massumi, preuzimanja funkcije ideološke dresure. "U diskursu filozofije, umjetnosti, medijske teorije kao i kibernetike, kognitivne psihologije i neuroznanosti afekti se koriste kako bi uspostavili novu viziju ljudskih bića i svijeta koji nastanjuju " (Angerer, 2014, XV)

Afekti u tom smislu ne mogu biti nikada do kraja izraženi jezikom jer su samim nastankom određeni kao "ne" odnosno "pred"-osobni, za razliku od osjećaja koji su već prošli subjektom, pa su biografski i društveno utemeljeni.

> "Afekt je autonoman do stupnja u kojem izbjegava zatvaranje u određenom tijelu, određene životnosti ili potencijala za interakciju. Formirane, kvalificirane, situirane percepcije i spoznaje ispunjavajući funkcije stvarne veze ili blokade su hvatanje i zatvaranje afekta. Emocije su najintenzivnije (najizraženije) ekspresije tog hvatanja i činjenice da je nešto uvijek i ponovno pobjeglo."(Massumi, 2002, 35)

Bitna je razlika između dvije teorije da je percepcija po Maturani u bitnom smislu kognitivni proces, a afekt predspoznajni i nije izravno povezan sa spoznajom, međutim može voditi k njoj. Čak su i Adolphs i Damasio (2001) donijeli zaključak da ljudi uključuju i inkorporiraju afektivno procesiranje u ono kognitivno. Živčani sustav i neuroznanost daju eksperimentalne dokaze da postoji veza između kognicije i afektivne modulacije, i to na tri razine - na razini pamćenja, društvene prosudbe i donošenja odluka. Massumi razvijajući pojam afekta spominje "*affective thinking-feeling*" (Massumi, 2015, 94) i to su njegova tri nivoa, stadija procesa spoznaje putem afekta koji grundira tj. priprema tijelo na emocije, osjećaje te na promišljanje događaja odnosno susreta. Razvijanje afekta u tijelu uključuje misaoni napor od samog početka. Postoji odnos između misli i afekta kod Massumija postoji, drugim riječima iako afekt nije subjektiviran u formi emocije, on je neraskidiv s mišlju, po Massumiju. Prema Massumijevu tumačenju afekta kognicija i afekt su na neki način dio istog procesa, na suprotnim stranama iste dužine. Afekt može voditi ka spoznaji.

Afektivne mreže

Massumi (2015) polazi od Spinozine postavke da je "afekt mogućnost afektirati i biti afektiran" (Massumi, 2015, XIX) pri čemu se radi o neodvojivim radnjama, odnosno mogućnost afektirati podrazumijeva i mogućnost da se bude afektiran i ukazuje na svojevrsnu otvorenost tijela i uma takvom doživljaju. Razvijajući koncept afekta Massumi se referira se na Deleuzea, povezujući afekt i događajnost.

S obzirom na nesvjesni karakter afekta, koji se može interpretirati kao pripremna faza na reakciju tijela na određeni događaj ili objekt, afekt je u tom smislu reakcija na promjene bez upliva svijesti, bez interpretacije događaja ili objekata i njihovog kvalificiranja, sistematiziranja i strukturiranja. Događajnost je vrlo bitna strana afekta jer svaki događaj proizvodi afekt. Za razliku od afekta, emocije jesu vrednovani intenzitet, koji ulazi u jezične i značenjske procese, krugove akcije i reakcije koji imaju jasnu funkciju i značenje.

Afekt je opisan kao startna, primarna pozicija, kod koje nema medijacije, iz koje tek poslije mogu proizaći različite emocije kao specifičan "prijevod" afekta u formu jezika ili geste, kao transfer predsubjektivnog afekta u subjektivnost: "Afekt je proto-politički. Odnosi se na prva politička zbivanja, koja se podudaraju s osjećajem životnih intenziteta. Njegova politika tek treba biti izvedena" (Massumi, 2015, IX). Afekt, kako ga Massumi opisuje, nije autonoman u smislu da ne ovisi o podražaju jer nastaje na temelju susreta s nekim događajem ili objektom, ali je autonoman u smislu da je nezavisan od kontrole i da nije dio sustava odnosno mreže.

Emocije, s druge strane, imaju evaluirajuću, kognitivnu dimenziju, one određenom događaju daju vrijednost i težinu. Za emocije stoga možemo reći, suprotno od uvriježenog, raširenog mišljenja o njima, da sadrže određenu razinu kalkulacije, sračunatosti, valorizacije u smislu subjektivne procjene u odnosu na društveni kontekst (mrežu, sustav). Emocije su biografski utemeljena očekivanja i postupci osobne valorizacije događaja ili okolnosti.

Angerer smatra afekt krovnim pojmom za duboko usađene tjelesne reakcije za razliku od emocija koje su prošle prizmu subjektivizacije: "Na emocije se gleda više s točke gledišta ega, gdje pojam stoji za one tjelesne reakcije koje se može (do izvjesnog stupnja) svjesno sagledati. Emocije se može klasificirati, dok se afekte može podijeliti na dobre i loše za osobu o kojoj je riječ. Osim emocija i afekata, tu su i "raspoloženja" koja se razlikuju od emocija" (Angerer, 2005, 120). Angerer također, kao uostalom i Massumi, najavljuje korištenje tjelesne neposrednosti afekta za političke svrhe. Zanimljivo je da se radi o nelagodnom predviđanju koje podrazumijeva ulaz u tijelo na pred-svjesnoj razini.

> "Ako slijedimo Massumija u poimanju afektivne dimenzije kao one koja je uvijek ili previše ili prekasno, uskoro dolazimo do toga da je nesvjesno područje koje je zajednička tema kibernetičara i filozofa tijela. Bude li taj interes vodio politici afekta, lako je zamisliti da će se pojaviti novi mehanizam moći: tu vrstu politike podupire politika straha koja svjesno traži pristup tijelu na senzorno-motornoj razini." (Angerer, 2005, 126)

Teorije vezane uz afektivno računarstvo bavile su se razmišljanju o svodivosti i mogućnosti kontrole ljudskih afekata od strane kompjuterskih programa. Kada Rosalind Picard piše (kako citira Grusin, 2010, 111) o tome kako je formirala grupu afektivnog računarstva pri MIT-u i prvim njihovim koracima i razvoju teorije i prakse, oni su bili vođeni jednom osnovnom idejom. Ta se ideja temeljila na stvaranju zatvorenog interaktivnog *loopa* između korisnika i stroja, koji bi bio tako dorađen i savršen da bi stvorio u potpunosti reagirajući afektivan odnos u interakciji između ljudi, računala i robota. Ono što je bitno u stvaranju afektivnog *loopa* oslanjanje je na tijelo i tjelesno iskustvo jer je tijelo mjesto afektivnih reakcija koje su iznimno važan dio ljudskog društvenog, života i bivanja u svijetu. Računala su se u tom smislu pokazala kao vrlo

moćna i djelotvorna te manipulativna režija afekata, vrlo dobra i ugodna adiktivna zamjena za afektivnost ne tehnološkog okruženja.

Joke Brouwe i Arjen Mulder (2004, 7) u knjizi indikativnog naslova *Feelings are always local* tvrde da je termin mreže početkom 21. stoljeća zamijenio pojam sustava, pritom povezujući društvene, ekonomske i urbane mreže s tjelesnim mrežama poput umreženosti živaca. I jedne i druge mreže aktiviraju se u vidu emocija, težnji i ambicija. Također u procesu globalizacije politički ekonomski i društveni sustavi se otvaraju povezujući se u gobalne mreže na različitim razinama, istovremeno se transformirajući. Takva metamorfoza pod utjecajem globalizacije omogućuje stvaranje novih umreženih sustava te lokalnih sustava smještenih unutar mreže (bilo da se radi o neuralnoj, evolucijskoj, kompjutorskoj). Za razliku od sustava koje karakterizira koherentnost i zatvorenost, mreže su heterogene, otvorene, propusne, uključive i fleksibilne. Interaktivna umjetnost na neki način odražava mogućnosti i svojstva mreža, predstavljajući otvoreni, izrazito neautonomni sustav koji omogućuje komunikaciju i povezivanje, te je izravno usmjeren na generiranje tjelesnih afekata kod publike. Cilj interaktivne umjetnosti afektivno je umrežavanje.

Afekt i subverzivna umjetnost

Postoje dva smjera i kojem se mogu razmatrati i istraživati odnos afekta i subverzivnih umjetničkih praksi. S jedne strane afekt može biti shvaćen kao instrumentalni prostor za stvaranje novih mehanizama moći u kontekstu u kojem ga spominju Massumi (2015, 20) i Angerer (2005, 120), kao novi krizni, osjetljivi, nesvjesni ostatak čovjeka, koji je u nestabilnoj poziciji i stoga omogućuje razvoj novih modela iskorištavanja ili definiciju novog prostora hegemonijskih eksploatacija. Ili kako je to shvatila Patricia T. Clough (2007, 2) koja je ustvrdila da su pred-individualni tjelesni kapaciteti afekata u biopolitičkoj kontroli koja se sastoji u prikupljanju tjelesnih informacija i prevođenju

njih u podatke te podataka u ekomski vrijedne informacije. Subverzivne umjetničke prakse u ovom smislu mogu registrirati upravo taj novi oblik afektivne moći i pokušati je destabilizirati. Ekonomska se vrijednost naime prevodi u afektivne mogućnosti i njihovo proširivanje. Pozornost koja omogućuje taj afekt je valuta bezgraničnih alternacija afektivne moći.

S druge strane, subverzivne umjetničke prakse, koje same po sebi dramatičnom kriznom događajnošću izazivaju afekt, mogu u postojeće operativne modele i mehanizme ugraditi i sračunati duboke tjelesne afektivne reakcije. U tom smislu, subverzivne umjetničke prakse preuzimaju moć nad tijelom ili subverzivnost usmjeravaju u smjeru raskrinkavanja i intervencije nad političkim dispozitivima moći koje se manifestiraju afektivnim moduliranjem masa. Kod obje skupine radova afekt prethodi kogniciji. Afekt i subverzivne umjetničke prakse povezane su tjelesnom dimenzijom. Tijelo je ono koje izvodi afekt, afektivnost je refleksna reakcija koja se očituje pozitivnom ili negativnom afektivnom valencijom.

Odgovor subverzivnih umjetničkih praksi ukazivanje je na nefunkcionalnost društvenih sustava i mreža u kontekstu novih oblika života koja se postiže pristupom tijelu na senzorno-motornoj razini, tj. kreiranjem afekta.

Afekt je izuzetno važan za subverzivne umjetničke prakse. Svaki događaj izaziva afekt, pa i sva umjetnost izaziva afekt, no afektivni intenzitet nije uvijek isti. Subverzivne su umjetničke prakse na više načina nedjeljive od politike. Politike afekta već postoje i to upravo u subverzivnoj umjetnosti i one u velikoj mjeri utječu na tijelo (umjetnika, publike) na nesvjesnoj razini. "Tijelima susrećemo nešto novo. Susretom tijela i stvari koji mora biti nužan i recipročno koristan, tijela i objekti postoje. Tijelo je doslovno, materijalno organ svojih tvari, a u uzajamnoj implikaciji ne zna se tko koga koristi" (Massumi, 2002, 96). Visceralni odnos koji se stvara između tijela i tvarnosti ili događajnosti okružja.

Kustos i teoretičar na polju bioarta je Jens Hauser koji, kako bi objasnio važnost senzoričkog iskustva, priziva riječi umjetnika Moholy Nagyja: "Ne samo da svijest već i

podsvijest apsorbiraju društvene ideje. Ovisno o mogućnosti umjetnosti da transformira *weltanschauung* u emocionalnu formu i to pomoću sredstava koje su razumljiva senzorički na neverbalnom razini. Inače, bi sve probleme mogli riješiti kroz intelektualni i verbalni diskurs. Što se tiče umjetnosti u kojoj se koriste biotehnologije treba biti analizirana karakterističnom fenomenološkom oscilacijom, putem značenjskih efekata i efekata koji proizlaze iz prisutnosti. U tom je smislu različita od drugih formi digitalne medijske umjetnosti" (Hauser, 2008, 82).

Hauser ovdje naglašava koliko je u umjetnosti upravo tjelesna prisutnost i senzorički doživljaj bitan za afektivne, podsvjesne, (nesvjesne) razine percepcije umjetničkih radova. On dodatno naglašava takav karakter bioarta kao vrste umjetnosti koja je u tom smislu sličnija performativnim i *body art* praksama, nego digitalnoj medijskoj umjetnosti kojoj se prilagođava putem termina tehnoznanosti.

Umjetničke subverzije osmišljene su najčešće kao događaji i njihova događajnost je uvijek već usmjerena na izazivanje afekta. Jedan od elemenata ostvarivanja afektivnog intenziteta prilikom susreta sa subverzivnim umjetničkim događajem odnos je **tenzije** između artificijelnog, unaprijed osmišljenog, i isplaniranog i **realnog**. Iako taj termin u umjetnosti i izvan nje ima čitav niz značenja koji sežu u gotovo kontradiktorna značenje, kao primjerice činjenica da se realnim naziva izuzetno vješto i uvjerljivo oponašanje, totalan mimezis u jednakom smislu, kao i razotkrivanje istine odnosno kompletan prekid s mimezisom, u ovom kontekstu realno se odnosi na zadiranje u život, možemo reći i tjelesni život kao takav. Realno je, u biti, relativan pojam, koji je vrlo usko povezan s pojmom također važnim za subverzivne umjetničke prakse, a to je novo. Napetost između realnog, zbiljskog s jedne strane i režiranog, odnosno umjetničkog okvira s drudge otvara fizičko-konceptualno mjesto za stvaranje afekta. Realno koje se pojavljuje u subverzivnim umjetničkim praksama u suprotnosti je s oponašajućim artificijelnim jezikom teatra ili slike. Činjenica da kustos ima pravi funkcionalni pištolj s pravim metkom i puca na umjetnika, u performansu Borisa Šinceka pod nazivom Pucanj (2002.) koji se održao u sklopu Break21 festivala u Ljubljanja, proizvodi to realno što ne postoji, primjerice u kazališnoj predstavi u kojoj se koriste pištolji kao

rekviziti. U slučaju subverzivnih radova nije potrebno zamišljanje da nadomjesti nedostajuće procese i slike jer je čitav zamišljeni narativ doslovno pripremljen i realiziran da bi pri susretu stvorio afekt. Afekt je ovdje rezultat ontološkog miješanja stvarnog i nestvarnog, realnog i irealnog.

Moderna umjetnost donosi mnoštvo pokušaja da se stvori simulakrum od Frankensteina, filma, animacije, robota pa do virtualne stvarnosti. No i u filozofskom smislu, od grčke filozofije i Platonove alegorične slika špilje koja realnost promišlja u kontekstu zatvorenika u pećini koji vide sjene na zidu, kao iskrivljena realnost onog što se doista događa na svjetlu, do Baudrillardova simulakruma. Baudrillard (1994) se u objašnjenju pojma simulakrum referira na Borgesovu pripovijetku O egzaktnosti znanosti koja govori o kraljevstvu u kojem je kartografska znanost toliko razvijena da je stvorena mapa u omjeru 1:1. Prije Borgesa ideju mape 1:1 iznio je i Lewis Carroll (1982, 727). Njegov lik Mein Herr nikako nije bio zadovoljan veličinom mape te je s vremenom došao do najbolje ideje da naprave mapu zemlje u mjerilu jedan naprema jedan. Mapu nikada nisu sasvim rastvorili jer su se seljaci bunili da će zakloniti sunce. To je bio razlog zbog kojeg su se, nakon izrade mape, odlučili koristiti Zemlju kao mapu nje same.

Baudrillard Borgesovu apokrifnu pseudopovijesnu priču pretvara u njenu inverziju. U suvremenom svijetu ne radi se više o apstrakciji mape, već o hiperrealnom modelu bez izvora. Ne postoji više teritorij koji prethodi mapi, niti ju nadživljava. Zapravo se događa obrnuto, mapa prethodi teritoriju.

Remedijacija, kako je definira Richard Grusin, uvijek je konstantna zamjena medija novim medijima koji djeluju realnije od prethodnog medija. Svaki medij pokušava doseći novu razinu realnosti (Bolter, Grusin, 2000, 59). S tim se slaže i britanski estetičar John Hyman (2006, 182) koji tvrdi da se radi o tome da usvojene konvencije ne ostavljaju više dojam realiteta, kakav ostavlja nova struktura konvencija reprezentacije. Osim toga, Hyman naglašava da je za realističnost nekog umjetničkog djela važna i njegova tema, odnosno sadržaj. Iako u knjizi *The Objective Eye* autor piše uglavnom o slikarstvu, njegove su teze vezane uz realističnost primjenjive i na druge

umjetničke strategije. Jedna od karakteristika subverzivnih umjetničkih praksa remećenje je habitualnih putanja realnosti, posebice na afektivnoj razini, pri čemu se oslanja na lingvista i teoretičara književnosti Romana Jakobsona koji je ustvrdio se su upravo povjesničari umjetnosti odgovorni za termin realistično u što se može ubaciti bilo što prema potrebi (2006, 181).

Špiljsko slikarstvo iz Lascauxa imalo je magičnu ulogu vezanu uz ulov životinja predstavljavši realnost prije realnosti i onu koja potiče realnost ulova ili plodnosti, kako je to razumio stručnjak za paleolit i tvorac termina simpatetična magija, Henri Breuil. Reprezentacija je na neki način istovjetna onome što reprezentira. Vlak koji ulazi u stanicu, jedan od prvih filmova braće Lumière, kada je prvi puta prikazan u kinu zabilježene su reakcije paničnog bijega u trenutku kad se vlak počeo približavati, unatoč tome što su gledatelji bili informirani o prirodi medija. Virtualna realnost koristi se sve više u zabavnim parkovima jer ima izuzetnu afektivnu kvalitetu postizanja straha od visine ili osjećaja slobodnog pada, a bez da se to doista dogodi.

U suvremenoj umjetnosti, uz digitalnu umjetnost i hakiranje, performans i bioart imaju uzbudljivu vezu s realnošću. Jens Hauser (2020, 203) kod bioarta tu vezu naziva biomedijalnošću. Biomedijalnost remedijacija je tehnoloških medija u kontekstu mokrih medija. I dalje se radi o tehnološkim i znanstvenim dostignućima, ali je osjećaj realnosti ili tehnički "nedostatak" ranijim medija nadomješten zahvaćanjem u biološku stvarnost. Primjerice, Kacova fluorescentna zečica Alba, poluživuća bića Orona Cattsa, transgresija granica između čovjeka i životinje u radovima Maje Smrekar i Art Orienté Objet i slično proizvode novi odnos prema realnosti koji subvertira dosadašnje koncepte mogućeg, potencijalnog odnosno realnog i dozvoljenog. Mitchell, pišući o biortu, razlaže njegova afektivna svojstva, a biomedijalnost, odnosno bioprezentnost, proizvodi afektivni intenzitet: "Asemblaž metala, plastike, stakla, tekućina i supstanci koje liče na meso u umjetničkoj galeriji može proizvesti suspenzije sigurnosti i iskustvo intenziteta. Mogućnost vitalističke bioumjetnosti da proizvede taj efekt u mnogim posjetiteljima galerije, svjedoči činjenici da, ne samo izravno prisutna živa bića i tkiva, već okviri čine da posjetitelji imaju osjećaj realnosti i bivanja u prisutnosti nečeg živog. Da bi se taj

osjećaj realnosti proizveo, bioart hibridizira dvije tradicije okvira 20. stoljeća koje obje pokušavaju poremetiti distinkciju između života i umjetnosti - tehniku *ready madea* i tehniku performansa" (Mitchell, 2010, 77). U smislu manjka granice između realnosti i životnosti te umjetnosti, Mitchellovim riječima i bioart i performans su bliski mediji. Spektakularizacija životnog i autentičnog karakterizira i jednu i drugu formu.

Drugi je razlog intenziteta afekta **rizik** koji proizlazi iz stvarne **opasnosti** koja je vrlo često dio subverzivno umjetničkog procesa. Pritom razlikujemo više vrsta rizika i opasnosti. S jedne se strane rizik se može odnositi na samog umjetnika koji ga poduzima. Najčešće se radi o razarajućim, destruktivnim, antinormativnim ili ilegalnim akcijama u kojima može doći ili do društvene osude ili do kriminalnog procesuiranja. Primjerice, tu je kineski umjetnik Zhu Yu čiji je ljudožderski rad izazvao društvenu osudu i svojevrsno odbacivanje, ili Chris Burden koji je privoren radi stvaranja lažne panike u radu Dead Man ležeći kao da je mrtav na izrazito prometnom bulevaru. No također u tu kategoriju rizičnih i opasnih projekta spadaju performansi poput *Ritma 0* Marine Abramović u kojem ona u potpunosti prepušta odnosu s publikom kojoj daje između ostalog i život na raspolaganje.

No rizik se može odnositi i na publiku. Publika je postavljena u situaciju da mora pristati na rizičnost umjetničke situacije i opasnu neizvjesnost. U već spomenutom radu Erika Hobijna *Delusions of Self-Immolation*, koji je dobio nadimak *suicide machine* - samoubilački stroj, u kojem se publika izlaže naizmjenično mlazu vatre i vode, a od opeklina je štiti samo sloj kreme domaće proizvodnje, ili pak u performansima skupine *SRL* u kojima je kontrola strojeva upitna i publika proživljava iskonski strah i adrenalinsko uživanje, radi se o tjelesnoj vrsti rizika. U radu Zorana Todorovića *Asimilacija*, kao i u radu *TC&A-a Kuhinja lišena tijela* u kojem serviraju poluživuća bića napravljena od tkiva žabe i pripremljena kao žablji odrezak, rizik je manje tjelesne prirode, iako je bilo i prigovora vezanih iz posljedice jedenja ovih umjetničko-kulinarskih radova, već je više društvene prirode izazivanja unutarnjih i vanjskih konflikata u odnosu spram rada. Radi se prije svega o društvenom riziku.

Rizik, također mogu podijeliti umjetnici ili umjetničke skupine i centri moći koji pri susretu sa subverzivnom umjetnošću riskiraju štetu ili krah, realiziranu subverziju, kao u slučaju rada *Toy Wars* umjetničke skupine *etoy.CORPORATION* koja je Internet taktikama, i nakon toga uspješnim pravnim procesom, uspješno uništila tvrtku za online prodaju dječjih igračaka.

Rizik i opasnost su bitni faktori i sudionici intenziteta afekta koji se događa kod subverzivnih umjetničkih radova.

Erika Fisher-Lichte pišući o performansima sa životinjama - Marine Abramović s pitonom i Josepha Beuysa s kojotima, dolazi do zaključka o novom odnosu umjetnika, publike i rada koji naziva *autopoietic feedback loop* - autopoetskom petljom s povratnom spregom. Ta teoretičarka performansa koristi tehnoznanstvene termine, vezane s jedne strane uz kognitivnu teoriju i njeno utemeljenje u biologiji, a s druge za računalnu teoriju. "Umjetnik više nije božansko biće, već uspostavlja slične uvjete kao istraživač u laboratoriju kojima izlaže i sebe i druge. Te uvjete nije moguće sasvim kontrolirati, i publika se nalazi u liminalnoj poziciji koja se sastoji u tome da ako sudjeluju izlažu sebe i umjetnika opasnosti, patnji, boli i mogućoj ozljedi, a ako ne sudjeluju sabotiraju određeno umjetničko djelo i upravo liminalnost ima transformirajući potencijal" (Fisher-Lichte, 2008, 163).

Sljedeći uzrok intenzivnog afekta tematske je prirode. Ukoliko subverzivni umjetnički rad dekonstruira neki **tabu**, zabranjenu ili stigmatiziranu temu, "neprirodne veze/ brakove", afekti koji se javljaju izuzetno su intenzivni. Ako uzmemo za primjer rad Zhu Yua - *Večera - jedenje ljudi*, ili Zorana Todorovića *Asimilacija*, oba se rada bave kanibalizmom koji ni u jednom slučaju nije ilegalan. U slučaju Zhu Yua, to je rad koji se prikazuje u formi dokumentacije, a u slučaju Todorovića postoji dokumentarni dio koji objašnjava proces, no postoji i situacijski dio u kojem publika mora zauzeti određeni stav spram poslužene hrane. I jedan i drugi umjetnički rad izazivaju intenzivne afekte, tjelesne odgovore na umjetničke događaje, jer su vezani uz rudimentarna uvjerenja koja se uglavnom ne propituju već su usvojena do automatizma na nivou kolektivnog tijela

čovječanstva. Poremećena stabilnost odnosa unutar društvenog ugovora manifestira se u korporealnoj i/ili organskoj formi. Kao što objašnjava Julia Kristeva zazor... "to je nešto što je odbijeno, a od čega se subjekt ne odvaja, od koga ne može zaštiti sebe kao što ne može zaštiti sebe od objekta. Imaginarna nepoznanica i prava pretnja, to nas privlači i guta. Tako nije manjak čistoće ili zdravlja ono što izaziva zazor već je zazor ono što uznemirava identitet, sistem, poredak. Ono što ne poštuje granice, pozicije, pravila." (Kristeva, 1982, 4).

Zadiranje u te teme na sličan način izaziva afekte kao i kod rizičnih tj. opasnih radova, s tom razlikom što je kod prvih afektivni odgovor tijela adrenalinskog tipa poput uzbuđenja i straha, a kod potonjih se radi više o jezi, nelagodi i pritisku javnog razotkrivanja stava o određenoj temi.

Afektivne intenzitete uzrokuju i **neravnopravni odnosi moći** u susretu s umjetničkim radom unutar kojeg se stvaraju snažne neprijateljske silnice. Korporacije i državne strukture hijerarhijski su gledano nositelji kolektivne ekonomske, društvene i legalne moći. Kada se takvoj moći u njenim negativnim aspektima suprotstave umjetnici ili umjetnički kolektivi, ta neravnoteža moći i neizvjesnost ishoda stvara dodatni afekt kod doživljaja rada. Primjer za to je već spomenuti *Face to Facebook,* usmjeren na eklatantno nadmoćan centar moći - korporaciju koja je u stanju kupiti neku manju državu i ekonomski i politički je znatno moćnija od umjetnika/pojedinaca koji su diverziju izvršili. Ako izuzmemo "žrtve" čiji su se profili našli u *Face to Facebook* zajednici, a koji su proživljavali sasvim drugu vrstu brutalnog afekta radi neželjene izloženosti vlastitih podataka, na afektivnoj razini doživljava se i remećenje hijerarhije i izravan napad na poziciju moći, a posljedično, kognitivno se doživljava shvaćanje da su sve te informacije na društvenim mrežama prevedene u podatke, lako dostupne svima te da posjeduju ekonomsku vrijednost.

Red i poredak, struktura poremećena je i ta činjenica konkretnom tijelu daje iskustveni doživljaj odnosa moći. Nered strukture, njena promjenjivost i neuračunljivost, je ta koja pritom izaziva prvo afekte, a onda i kogniciju politike afekata. Slične afektivne

intenzitete proizvode neprijateljski strojevi kalifornijske grupe *SRL*. Robotičari i umjetnici izlaskom s eksplozivnim i moćnim strojevima koji se nepredvidljivo kreću i napadaju, pucaju, stvaraju zaglušnu buku i doslovno ratuju i uništavaju sve oko sebe, stvaraju afekte divljenja, fascinacije, zastrašenosti, oduzetosti.

Subverzivne se umjetničke prakse kriznom događajnosti ili dokumentacijom odvijaju preko snažnog tjelesnog afektivnog intenziteta koji priprema subjekt na emocionalnu reakciju.

Za većinu umjetničkih djela možemo reći da su kreirana u smislu stvaranja određenog čulnog i osjećajnog impakta, ali ne ostvaruju sva djela dramatični relacijski afektivni intenzitet koji priprema tijelo na subverziju značenja, poretka, hegemonije. Subverzivne umjetničke prakse recepcijski djeluju afektivno i intenzivno na nekoliko načina. Subverzivni intenzivni afekti počivaju na iznenađenju i uzbuđenju neočekivanog, na iskustvu disbalansa moći te na izumiteljskoj kreaciji. Subverzivni umjetnički radovi temelje se na intenzivnom afektu ni pozitivnog ni negativnog naboja.

Neizvjesni afektivni intenziteti samožrtvujućih (bespomoćnih) subverzija

Subverzivni umjetnici se unutar umjetničke prakse pojavljuju kao izumitelji nelagodnih, zazornih, invertiranih situacija. Bespomoćne subverzije subverzivni su umjetnički radovi u kojima umjetnik u rad ulaže najvrijednije što ima, a to je on sam i njegovo vlastito tijelo, sloboda i sl. da bi ostvario projekt. To su radovi u kojima publika proživljava zgromljenost afektivnim intenzitetom, neizvjesnošću i strepnjom.

Boris Šincek kada je izveo već spomenuti performans *Pucanj*, uz pomoć kustosa Jurija Krpana, bavio se temom rata. Šincek je dramatične i implozivne emocije vezane uz rat predočio simboličkim činom u kojem kustos puca u njega. Rad ima puno referenci od etičkih, političkih pa do metapozicijskih umjetničkih, no primarno djeluje na razini

protopolitičkog afektivnog intenziteta. Naime, način na koji ovaj događaj prenosi etičku, političku i umjetničku poruku intenzivnim je afektivnim micanjem struna aktualnosti i realnosti, koja stvara neizvjesnost, strepnju, strah, povezan s jezom. Ilustracija intenzivnog afekta koji se dogodio Šincekovim performansom. Performans su snimale tri kamere, jedna je bila fiksna, drugu je u rukama držao profesionalni snimatelj, a treću talijansko britanski umjetnik performansa Franko B. Fiksna kamera snimala je prostor široko, snimatelj je hvatao detalje, a kamera Franka B-a u trenutku je pucnja odletjela u zrak ilustrirajući upravo intenzitet afekta performansa, kako ga je doživjela publika. Taj je dramatični moment bio pomno isplaniran i očekivan (točno se znala procedura događanja, prostor je imao ograničen broj posjetitelja, performans je bio zvučno izoliran, umjetnik je nosio pancirku za zaštitu, pištolj je bio osiguran i uglavljen u poziciji, tri kamere su snimale), pretvorio u neočekivano i neizvjesno jer ulog je golem - ljudski život sam, i zato rizičan. Refleksna reakcija na zvuk metka u kojoj su mišići brži od misli pokazuje afektivni ostatak i način na koji se na njemu može izravno raditi.

Moćne subverzije - Intenzitet tehnoznanstveno potpomognutih subverzija

Tehnologija se iz ekonomske kapitalističke perspektive sagledava iz perspektive korisnosti, funkcije, produkcije kao alat ili sredstvo kojim se ljudska vrsta služi. Životinje i biljke razmatraju se na sličan način kao tehnologija, iz perspektive uloge koju imaju one koje imaju funkciju u ljudskom svijetu se "proizvode", one koje nemaju na rubu su istrebljenja.

No, tehnologija, kao i biljke i životinje, može napustiti to mjesto funkcije i umjetničkim hakiranjem postati prijeteća, monstruozna ili sasvim nešto drugo od prvobitne korisne namjene ili funkcije. Subverzivne umjetničke prakse u području tehnoznanosti

spektakulariziraju određene fenomene ili simptome, intenzivno modulirajući njihova značenja i čulne utiske.

Moćne subverzije su one vrste subverzija u kojima umjetnik koristi druge discipline, poput znanosti i tehnologija, na način koji mu omogućuje premoć u odnosu na centre moći kojima se bavi. Valiaho, pišući o video igrama i tehnologijama virtualne stvarnosti u slikama koje se tehnološki kreiraju i narativima koji se plasiraju, a posebice se to odnosi na popularnost tih medija, shvaća da je to novi aspekt vizualne kulture s nekom svrhom u dispoziciji moći.

> "Radi se o bihevioristi čkim slikama koje kuriraju našu percepciju i sjećanja te podučavaju afektivnoj i kognitivnoj adaptaciji svijetu borbe, rizika i preživljavanja. Te slike su ključ razumijevanja načina na koji moć djeluje u suvremenim društvima. One su tu da bi omogućile olakšanje traumatične prošlosti koju biopolitički aparat generira. No, iznad svega u svojoj estetici kristaliziraju logiku anticipacije i prisvajanja koja definira biopolitike danas, počevši od neuroznanstvene episteme koja formulira istine o tome tko smo do financijske ekonomije i trenutnih ratova vođenih u potrazi za akumulacijom kapitala. S gledišta biopolitike, nespoznatljivost i nepredvidivi slučajevi budućnosti već su odmjereni i odigrani u sadašnjosti; neočekivano je pretvoreno u osiromašeno "bilo je" (Väliaho, 2014, 128).

Rješenje za moć koja djeluje na razini moduliranja afekta i afektivne izgradnje novih teritorija, kolektivnom modulacijom novih generacija i pripremajući ih za nove biopolitike, predložio je Massumi. On smatra da se "alternativne političke akcije ne trebaju boriti protiv ideje da je moć postala afektivna, već trebaju naučiti funkcionirati na istoj razini, susrevši afektivnu modulaciju s afektivnom modulacijom" (Massumi, 2015, 34).

Umjetnički radovi u tom kontekstu preuzimaju i hakiraju iste te tehnološke alate kako bi otvorili neočekivano i nepredvidivo, izazvali krizu te promijenili tijek igre, afektivno modulirajući publiku na to da je otpor moguć.

Primjerice u radu grupe *Ubermorgen* (Lizvlx i Hans Bernhard) koja je uoči američkih izbora pronašla način da subvertira izbornu proceduru prodajom glasačkih listića. Ili već spomenuti primjer Paula Vanousea koji je upotrebom bioprocesa subvertirao ideju "DNA otiska prsta". Tehnologija u tim slučajevima djeluje kao premoćna ekstenzija koja otvara neslućene mogućnosti. Publika u izložbenom prostoru, iako se često radi o prikazu dokumentacije, pri susretu s tom dokumentacijom doživljava adrenalinski intenzitet sukoba te brigu i užitak oko konfuzije i privremene nadmoći. Pišući o bioartu i referirajući se na afekt Massumija, Deleuzea i Guattarija, Mitchell kaže da "afekt objašnjava oscilaciju između osjećaja posredovanja i onog postajanja medijem. Bioart u tom smislu utjelovljuje indiciju promjene stanja stvari, indiciju da stvari neće ostati kakve su bile. Drugim riječima, afekt se javlja u trenutku kada individua na drugi način biva povezana s okružjem" (Mitchell, 2010, 85). Nove afektivne biopolitike i subverzivni radovi koji se njima bave djeluju tako na istoj afektivnoj razini, zaobilaženjem svijesti, omogućuju spoznaju.

Uzbuđenje intenziteta izuma - Priključci u nemoguće: senzorički doživljaj neodređene/neodredive budućnosti

Umjetnici, izumitelji ideje realiziraju nadovezujuće se na nešto što ne postoji. Na taj način nešto novo nastaje i to posve novo subvertira hegemoniju starog. Massumi pišući u Stelarcovoj umjetnosti piše o izumu, invenciji kao o jedinom načinu kreiranja mogućeg od nemogućeg, nečega iz ničega.

> "Invencija je testiranje potencijala, a ne ekstrapolacija mogućnosti bez emocionalne angažiranosti. To je proces pokušaja i pogrešaka koje se povezuju s novim silama i novim načinima sa starim silama, do nepredviđenog efekta. Izum je priključak u nemoguće. Samo testiranjem te veze nešto sasvim novo može proizaći" (Massumi, 2002, 97).

Taj priključak u nemoguće odnosi se upravo protiv habitualnog subvertirajući ga inovacijom. "Projekt je izumiti neodredivu tjelesnu budućnost u neuobičajenom intenzitetu senzacija upakiravajući još multipliciteta u tjelesnu singularnost " (Massumi, 2002, 97).

Bitno je da se radi o tjelesnom susretu s okolinom odnosno objektima jer se putem susreta tijela sa svijetom producira intenzivan afektivni doživljaj.

Nove subverzivne prakse, a one uvijek moraju biti nove i ponovno osmišljene kako bi postigle željenu afektivnu transakciju, djeluju na molekularnoj razini, razini stanica i same pronalaze sjecišta moći na koja se usmjeravaju. Massumi je to artikulirao kao skromne činove otpora i subverzije unutar svakodnevnice (Massumi, 2002, 2) – antihabitualne činove bunta. Sara Ahmed kaže: "naša očekivanja od nekuda dolaze. Misliti genealogiju očekivanja znači misliti obećanja i na koji nas način ona usmjeravanju" (Ahmed, 2010, 41). Drugim riječima, naša su očekivanja izgrađena. Jedan od načina sustavne gradnje očekivanja od strane centara moći je izgradnjom navike. Razni oblici habitualnosti zapamćeni su na tjelesnoj, senzoričkoj razini jer tijelo pamti. Na sličan način kao i Ahmed, i Massumi piše o očekivanjima i njihovom odnosu s intenzitetom. "Obje razine, intenzitet i kvalifikacija, su odmah utjelovljeni. Intenzitet je utjelovljen u čistim autonomnim reakcijama koje se izravno manifestiraju u koži, na površini tijela, na mjestu susreta sa stvarima. Dubinska rekacija pripada više obliku, sadržaju (kvalifikacijskoj) razini, iako one također sadrže autonomne funkcije kao što su otkucaji srca i disanje. Razlog za to može biti u tome da su asocirani s očekivanjima,

koja ovise o svjesnom pozicioniranju sebe u liniji narativnog kontinuiteta" (Massumi, 2002, 25).

Ako društveno uvjetovani dio habitualnog shvatimo kao prikrivenu moć nakon vidljivih dominantnih i autoritarnih pozicija moći, ključ kritičkog razmišljanja o toj moći je ono što je suprotno habitualnom – inovativnost. Inovativnost omogućuje stvaranje alternativnih pristupa te implicira eksperiment. Eksperimentalne, istraživačke umjetničke prakse u tom smislu subverzivno djeluju, izazivajući krizu habitualnog. Subverzija se manifestira na obje razine, na razini intenziteta kao automatska reakcija kože te na dubljoj razini kvalifikacije u kojoj se subjekt pozicionira u odnosu na sadržaj subverzije. U tom smislu subverzivni susret na razini intenziteta generira afektivno događanje između umjetničkog djela odnosno akcije, u kojem se tijelo alarmira i priprema na nepredvidivost i moguću opasnost koja slijedi. Kvalifikacijski element koji je povezan s očekivanjima vezan je uz začudni aspekt subverzivnog umjetničkog rada, koji je u dvosmislenom odnosu s prvom razinom jer je tijelo alarmirano i u pripremi, no i dalje se ne može izbjeći začudni moment susreta s eksperimentalnim i inovativnim umjetničkim djelom.

Simpoietične umjetničke subverzije

Simpoiesis (*sympoiesis*) je pojam koji spominje Donna Haraway u svom tekstu *Staying with Trouble*. Pojam je to koji znači raditi-sa (*making-with*). U kontekstu njene misli, ništa ne nastaje samo, ništa nije doista autopoietično, sve je dio kompleksnih sustava, okoliša, mehanizama i procesa. Dinamičnost odnosa, relacija, interakcija s okolinom fluktuira iz autonomnog doživljaja u kolektivni i nazad. Margrit Shildrick (1997, 207) sa teorijom propusnih tijela i himeričkih bića, utemeljenoj na transplantacijama i unutarnjem doživljaju ljudi koji imaju "tuđe" organe, uspostavlja slično razmišljanje.

Čvrste, fiksne identitete, subjekte i nezavisnost tjelesnog integriteta Shildrick promišlja i u kontekstu Deleuzevog pojma asemblaža.

Afektivno se uznemiravanje odvija kao amplitude inteziteta, zaobilazeći svijest na granicama bića, koži, živčanom sustavu inicirajući i pokrećući reaktivne mehanizme, baš kao što tijelo poseže za imunitetom kao sustav izbacivanja stranog organa ili virusa, bakterije. Afekt je usporediv s imuniteskom reakcijom na čulni podražaj, koji ulazi putem senzora, čula i pruža otpor. Nadvladavanje tog otpora afektivna je simpoietična subverzija. Afektivno provođenje subverzije na taj je način, kako u performativnim i bioart radovima ilustriranje propusnih, fluktuirajućih odnosa, što onda posredno izaziva jezu ili nelagodu spajanja s drugim bićima i ljudi kao otvorenih sustava (Smrekar, Pevere, O'Reilly, Marusich), no također afektivno provocira tjelesnu nezavisnost uznemirujući omogućavanjem bliskog susreta koji nadilazi unutarnje i vanjske psihološke i tjelesne granice (Todorović, Zaretsky). Simpoietičnost su relacije, mreže, sustavi, okružja koji međusobno djeluju i u koje su sva bića integrirana i uronjena. Rodomska (2016, 14) vezano uz umjetnost bioarta upotrebljava pojam neobuzdanog života. Život je u tom smislu fluktuirajući i divlji, nije ga moguće kontrolirati. Povezanost živog svijeta razumljiva je i prihvatljiva putem kruženja tvari u prirodi, no koliko je jasna ili apstraktna činjenica da su živa bića već sad u raznim simbiozama od poznatog primjera dobrih bakterija unutar čovjekovog probavnog trakta do globalnih epidemija koje povezuju sva ljudska i neka životinjska bića na zemlji. Neprestanim i neposrednim pokazivanjem otvorenosti i međuovisnosti ljudskog tijela s njegovim okolišem, te ukazivanjem na svojevrsnu labilnost granica ljudskog identiteta, afektivno se subvertira tvrdi pristup cjelovitosti i autonomiji jedinki. U tome pomažu antihegemonijska čitanja i promišljanja prirodno-znanstvenih istraživanja koja pokazuju povezanosti bića, tvari, elemenata na raznim razinama, njihove fluktuirajuće rekonfiguracije, te fragilnu, nestabilnu ravnotežu odnosa.

Agresivni intenziteti subverzivne umjetnosti - ultimativni (nasilni) pregovori

Afekti bježe spoznatljivosti, a emocije putem osobnosti tumače spoznaju utemeljenu na intenzitetima. Ono zajedničko subverzivnim radovima koji pripadaju s jedne strane istraživačkim umjetničkim praksama, praksama posvećenim tehnologijama i znanosti, a s druge strane praksama ukotvljenim u tijelu i vezanim uz performativne oblike stvaralaštva dramatičnost iskustva koje pružaju na afektivnoj razini. Radi se o stavljanju tijela u stanje krize. Emocija po Massumiju (2002) je društveno-jezično fiksiranje kvalitete iskustva koje se od tog trenutka može definirati osobnim. Emocija je kvalificirani intenzitet, konvencionalno, dogovoreno umetanje intenziteta u semantički i semiotički formiranu progresiju, u prepričljivu akciju i reakciju, u funkciju i značenje. Afekt, s druge strane, nije moguće identificirati u smislu jasnog kvalificiranja. On nastaje senzacijom kao neposrednim tjelesnim iskustvom i manifestira se na tjelesnim granicama kao istovremeno osjetilnim i reaktivnim površinama.

Subverzivne umjetničke prakse izazivaju u neposrednom susretu krizne afekte koji nakon što bivaju provedeni kroz subjektivizaciju djeluju povrijeđujuće i razorno na sustave vrijednosti i odnose moći.

Nelagoda, zazor, jeza karakteristične su senzacije koji se tiču tjelesne umjetnosti koja se bavi trangresiranim tabuima, zabranjenim, graničnim temama vezanim uz tijelo, stigmatiziranim kulturalnim konceptima. Istovremena bliskost i stranost takve umjetnosti afektira nelagodom i jezom. No pritom je izuzetno bitna tjelesna prisutnost takve umjetnosti. Termin *jeziva dolina* (*uncanny valley*), pri čemu je pojam nelagode *Das Unheimliche* preuzet iz psihijatrije (Sigmund Freud i Ernst Jentsch) razvila je Catherine Malabou (27.2.2018) u smjeru jezovitosti novotehnoloških i znanstvenih dostignuća na polju robotike i animatronike. Jezovitost se javlja kao posljedica elementa strašnog vezano uz nešto poznato pa tako ako se radi o robotima koji savršeno nalikuju ljudima, ali i dalje su vidljivo roboti, neizvjesnost njihovog identificiranja postaje izvor jezovitih senzacija. Jezovitost se može proširiti na tjelesnu umjetnosti u kojoj ako se

radi o nekom neuobičajenom pristupu tjelesnom ostavlja iste rekacije. Zoran Todorović u svom radu *Asimilacija*, koristi ostatke ljudske estetske kirurgije za kuhanje jela, i sama činjenica da je izvor te hrane ljudski ostavlja nelagodan i zazoran dramatičan intenzitet. Sličnu reakciju izazivaju performativni radovi umjetnika s invaliditetom (Kontejner, 2007), kada tematiziraju svoje stanje. Primjerice umjetnici Mat Fraser i već spomenuta Alison Lapper pate od fokomelije. Sam susret s tijelima koja su toliko slična, a ipak postoji pomak, izaziva intenzitete zazora, traumatičnu identifikaciju i bijeg u ignoranciju. Na toj snažnoj intenzivnoj senzaciji prilikom susreta se temelji stoljetna tradicija cirkusa u kojoj su sudjelovale osobe s invaliditetom prikazivane ili kao monstruozne ili kao smiješne, ridikulozne. Umjetnici s invaliditetom razbijaju predrasude prihvaćajući čudovišnu ulogu i dovodeći je do grotesknog, destabilizirajući normative izgleda/funkcionalnosti svojih tijela. Izvedbama suočavaju publiku s njihovim besmislenim zazorom i predsrasudama, potiču poistovjećivanje i empatiju koja proizvodi naglasak na istosti i bliskosti, ili pak izazivaju smijeh razbijajući komičnim efektima nelagodu. Osim osoba s invaliditetom nelagodu mogu izazvati i *queer* identiteti i susreti u kojima nije lako normativno svrstati i klasificirati osobu u smislu identiteta. Nelagoda je upravo egzaltacija osjećaja koja se događa pri susretu s vannormativnim, istovremeno sličnim i različitim. Intenzitet je jak, ali predznak nije sasvim odrediv, afekt je ambivalentan, dvostruk i njegovo se iskustvo tumači kao jezovito. Isti zazor, nelagodu i jezu, no također i intenzivnije kvalifikacije poput odbojnosti i gađenja izazivaju umjetnički radovi iz područja bioarta, *wetware,* kako su to nazvali *The Tissue Culture & Art Project,* tj. rad s vlažnim medijima kako to zove umjetnik Adam Zaretsky i sam *wet lab* praktičar. Rad s tjelesnim tekućinama, slinom, sluzi kakav provode Kira O'Reilly, Franko B, Silvio Vujičić, Jan Marusich, Margherita Pevere, Zoran Todorović, Zane Cerpina, izaziva iste nelagodne i gadljive intenzitete kao i bioart radovi.

Eksperimenti na području tkiva, genetike, poluživućih bića, gljivica, plijesni, virusa, bakterija i sl. sve su to istovremeno poznati i strani organizmi ili njihovi dijelovi, s čijim je životom radi neizvjestan i, stoga jezovit i nelagodan proces. Njihova vlažnost i životnost čini ih nepredvidivima, a njihove su granice nemoguće za potpunu i jasnu

definiciju. Ta su bića transgresivna, otvorena, povezana sa svojom okolinom. Još intenzivnije emocionalne kvalifikacije poput iznenađenja, straha i bijesa, također su u afektivno-emocionalnom spektru. O takvim doživljajima piše i Robert Mitchell baveći se bioumjetnošću. On se osvrnuo na radijski prilog o radu skupine *Tissue Culture & Art* u kojem je voditeljica upozorila slušatelje da ono što čuju može biti odbojno i gadljivo u moralnom ili nekom drugom smislu. Mitchell je taj rizik od odbojnosti povezao s riječima bioetičara Leona Kassa koji je u svom osvrtu protiv kloniranja spomenuo da iako odbojnost/gađenje nije argument, ono je emocionalna prepreka proizašla iz duboke mudrosti, izvan mogućnosti ljudskog razuma da je potpuno artikulira. Iz te su perspektive spomenuti osjećaji instinktivni signali duboke mudrosti. No, ono što je zapravo zbunjujuće jest da se ta vrsta umjetnosti tumači ili iz racionalne perspektive doprinošenja intelektualnoj raspravi, ili pak iz perspektive utjecaja na emocije. Time ostaju neobjašnjene "složene oscilacije između utjelovljenog osjećaja za entitet i utjelovljenog osjećaja postajanja medijem koji potiče iskustva bioumjetnosti" (Mitchell, 2010, 74).

Povezivanjem odbojnosti, gađenja i stvaranja instinktivne prepreke u odnosu na ono što ih je izazvalo, zapravo se ukazuje na povezanost s ljudskim načinom funkcioniranja u prapovijesti jer su takve reakcije utjecale su na preživljavanje i opstanak i kao takvi su bili neophodni u pozitivnoj selekciji i razvoju homo sapiensa. U suvremenoj društvenoj i urbanoj organizaciji koja se temelji na sigurnosti pojedinca takvi su instinktivni okidači sve češće nepotrebni. No, subverzivna umjetnost se dotiče upravo tih instinktivnih reakcija temeljenih na konstrantnom anksioznom oprezu. Massumi (2015, 34) je ustvrdio da je "nažalost, vrsta teatarske ili performativne intervencije koja je najlakša i ima najizravniji efekt je često nasilna". No možemo razlikovati strukturno nasilje koje se odvija putem političkog djelovanja i simptomatskog nasilja koje se odvija u umjetnosti suočavajući odnosno konfrontirajući posjetitelje s nelagodnim odnosno zazornim.

Može li subverzivna umjetnost uopće djelovati bez afekta i emocija? Iako protopolitički, afekt izravno, tjelesno zaobilazeći svijest, prenosi politička značenja. Na

taj se način tiče prvih političkih pokušaja i intenziteta života. Prevođenje afektivnih intenziteta iz protopolitičkog u politički registar, arenu društvenih poredaka i njihovih promjena te otpora, nije automatsko. Politika se tek treba formirati raznim procesima tvrdi Brian Massumi u knjizi *Politics of Affect* (Massumi, 2015, XV). Subverzivno umjetničko djelovanje u polju istraživačkih i inovativnih umjetničkih praksi provodi i procesuira politiku na afektivnoj razini.

Masumi pojmom ontomoći definira moć s logikom preduhitrivanja ili prevencije čitavog spektra sila, od onih tvrdih poput vojne moći pa do mekanih poput preventivnih strategija nadzora. Takva moć ne čeka stvarnu prijetnju ili sukob, već anticipira i djeluje retroaktivno na temelju onoga što se još nije dogodilo. Afekt je idealan način za pripremanje postupaka iz spektra ontomoći jer ni afekt ne djeluje u smislu jasne veze podražaj-odgovor već prije u smislu usmjeravanja, ugađanja, modulacije koja priprema za ono što slijedi. "[…] poziv na uključivanje afektivnog može se čuti s različitih mjesta te je još jedan pokazatelj stupnja u kojem raznorodne strategije i ciljevi pridonose širenju afektivne politike slike." (Angerer, 2005, 126)

Kao što tvrdi Massumi, moć da afektiramo i budemo afektirani podrazumijeva otvorenost za nove susrete, odnose, nove relacije koji podrazumijevaju promjenu. Subverzivna umjetnost podrazumijeva nove susrete koji ruše stare perspektive i izazivaju ili čine vidljivom promjenu. Afektivna politika subverzivnih umjetničkih praksi izvedena je na način neponovljivosti, "razlikovnog afektivnog ugađanja". Ono što ih razlikuje od drugih umjetničkih praksi da se radi o agresivnim susretima. Agresivnost ovdje nije mišljena u negativnom smislu kao da se radi o neprijateljskoj aktivnosti, već kao o svojevrsnoj prisili na suočavanje sa nekonzistentnosti i disonancom u razumijevanju svijeta.

Pritom nijedna subverzivna umjetnička situacija nije sasvim unaprijed određena, niti pokušava dosljedno djelovati u svrhu političke agende ili plana s određenim rezultatom ili ciljem. S obzirom da se uglavnom radi o (agresivnim) događajima i susretima, oni su otvoreni, dinamički i eluzivni, diskurzivni i neizvjesnog ishoda. Na taj način

subverzivna umjetnost modulira uvjete za stvaranje krize, koja uzrokuje pomake u vrijednosnim sustavima i njihovom razumijevanju.

Ako su osjećaji evaluirani, uspoređeni, ukalkulirani utisci ili afekti određenih događaja ili objekata, onda za afekte možemo reći da su tjelesni utisci i potresi bez evaluiranja i kalkuliranja. Afekti nastali pri takvim susretima imaju obuzimajući, preplavljujući intenzitet koji facilitira i olakšava transformaciju stanja. (Angerer, 2014)

Mitchell u samom uvodu u knjigu o bioartu spominje osjećaj subverzije i opasnosti koje bioart ima moć proizvesti. Osjećaj je taj koji provodi opasnost odnosno subverziju. Mitchell smatra da povijesni uvjeti mogućnosti bioarta, koji uključuju obje promjene u tehnologiji i društvenim odnosima i posljedično promjene u uvjetima promatranja umjetnosti, omogućuju subverzivnost bioarta. Snažni afekti koje alteriranje života kod bioarta proizvodi, po Mitchellu proizlaze iz osjećaja oscilacije između djelovanja i pasivnosti. U tome pomaže umjetnički okvir koji se naslanja na *ready made* i umjetnost performansa. Pri tome koncept afekta omogućuje aktivnu transformaciju stanja stvari.

> " Umjesto nalaženja načina da prikažu ili destiliraju život koristeći boju ili mramor ili piksele, umjetnici koriste život – bakterije, linije stanica, biljke, insekte ili čak životinje kako bi pitale pitanja koje je umjetnost uvijek propitivala. Dugo vremena umjetnička djela nisu izazivala tako izvorno subverzivan, pa čak i opasan osjećaj" (Mitchell, 2010, 11).

Ako govorimo o promjeni koja se dogodila ne samo u iskustvu moći od jasnih totalitarnih vidova moći pa do suvremene mekane moći i njenih ugodnih i zavodničkih strategija te ontomoći koja djeluje putem izazivanja straha od nepostojećeg neprijatelja, ona je iz neugodne i tvrde moći postala modulirana individualno usmjerena rezonantna moć koja djeluje kolektivno, ali pogađa osobno. U slučaju subverzivne umjetnosti dogodila se ista takva promjena. Naime, subverzivne umjetničke prakse, usmjerene na

totalitarne i korporativne subjekte, bile su manje afektivne od moduliranih umjetničkih subverzija koje afektivno, a, potom i emotivno i kognitivno, pogađaju i izazivaju krizu. Subverzivne strategije preko afekta usmjerene su na pojedince i moderiraju njihovo poimanje struktura moći. Subverzija se događa "tamo gdje za to postoji mogućnost, tamo gdje su otvori, a otvori su sive zone, u mutnom gdje ste još podložni afektivnoj zarazi i mogućnosti njenog širenja. Nikada to nije sasvim u vašoj volji da odlučite" (Massumi, 2015, 39)

karakteristike	metoda	opis
tenzija realnog i fiktivnog	dva načina: - konstantna remedijacija - potpuno napuštanje mimezisa	- kako bi se postigao otklon od usvojenih konvencija i novi doživljaj realnog
opasnost	- tjelesno opasni radovi za umjetnika ili publiku - društveno opasni za umjetnika i/ili publiku - psihološki opasni radovi	- riksiranje života ili ozljede - ilegalne, protuzakonite radnje - transgresija normi granica, tabua

neravnopravni odnosi moći	umjetnik sam protiv sustava	uvjerljivost da je borba potrebna
novost	- na razini medija, tehnologija, pristupa - na razini teme	iznenađenje i prodor u realnost

	karakteristike	autor	publika
bespomoćne subverzije	visoki rizik od tjelesne ozljede, kriminalnog gonjenja, društvenog odbacivanja	ulaže/žrtvuje vlastito tijelo i slobodu	afektivna modulacija dramatična temperatura intenzitet empatijom proizlazi iz neizvjesnosti, strepnje, brige, straha

pojačane moćne subverzije	sprega čovjeka i tehnologija - rizik od kriminalnog gonjenja	moć	afektivni uzbuđenje adrenalinski radovi često imaju strukturu i dramaturgiju igre, ali se događaju u polju realnog
priključci u nemoguće	rizik proizlazi iz spoja novog i postojećeg	kreacija - novo subvertira već postojeće	afektivni
Simpoietične umjetničke subverzije	subverzija autopoieticnog i autonomnog	performativni ili relacioni	afektivni, usmjereni na publiku

7. STUDIJE SLUČAJEVA

Siniša Labrović – Stado.hr

Siniša Labrović rođen je 1965. u Sinju, što nije nevažna informacija za njegovu biografiju jer je tvrdi, nacionalistički, ponosni, hrvatski identitet karakterističan za taj prostor, stalni izvor inspiracije za njegove satirične "pučke" radove. Vizualnom umjetnošću se počeo baviti bez formalne naobrazbe, potaknut i nagnan političkom situacijom. Činjenica da je po struci profesor književnosti je izutetno bitna za njegov rad koji se često temelji na riječima, formulaičnim izrazima i konstrukcijama koje potom pretvara u slike odnosno događaje. Primjer za to je performans *Gloria*, proglašen u dnevnom tisku jednim od najznačajnijih kulturnih događaja godine, u kojem je Labrović na guslama u dvanaestercu opjevao tesktove iz popularnog magazina o poznatima *Gloria*, nadograđujući ruralni, naivni hrvatski identitet i njegov umjetnički izričaj (gusle, arlaukanje, dvanaesterac) trivijalnim, irelevantnim tričarijama iz života slavnih i bogatih. Metode koje u subverzivnim radovima najčešće koristi (a za čitav njegov opus možemo reći da je subverzivan) su prekomjerna identifikacija i subverzivna afirmacija. Način na koji koncipira radove, te teme kojima se bavi od lokalne, preko kulturne do državne politike, izazivaju snažnu medijsku reakciju. Radovi mu se nalaze u zbirkama Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, Galerije umjetnina u Splitu, Umjetničke galerije u Dubrovniku. Izlagao na 11. Istanbulskom bijenalu 2009. godine. Predstavljao je Hrvatsku na 13. Venecijanskom bijenalu arhitekture 2012. godine.

Stado.hr (2005, Touch Me festival, Operacija grad) multimedijalna je instalacija koja oponaša *reality* serije poput *Big Brothera.* Stado od sedam ovaca obitava unutar ograđenog dvorišta pokraj zgrade bivše tvornice Badel, zaštićenog spomenika industrijske baštine. Unutar napuštenog industrijskog kompleksa bivše tvornice, jednako kao i unutar izložbenog postava, stado ovaca je začudan prizor. Nadzorne

kamere snimaju sve što ovce rade i to se prenosi na posebno dizajniranu i programiranu mrežnu stranicu koji omogućuje cjelodnevni nadzor nad ovcama te interakciju s posjetiteljima, glasanje za ovce. Također, u njihovu se prostoru odvija kulturno umjetnički program, svakodnevna performativna događanja u prostoru s ovcama, pripremljena za ovce, koja se prenose na mrežnu stranicu. Nakon šest dana ovca s najmanjim brojem glasova ispada, a nakon prve ovce svakodnevno se eliminira po jedna ovca dok ne ostane posljednja ovca - pobjednica. Projekt je ukupno trajao dvanaest dana.) No postoji i jedan zaokret unutar priče, gledatelji nisu samo nevini ostavljači *klikova* i *lajkova* sa sigurne mrežne distance, već snose odgovornost za život ovaca. "Gledatelji su odgovorni na dvije razine: prvo kao glasači, a onda i kao dobitnici nagradne ovce, ovce koja je ispala iz natjecanja. U projektu postoje i dvije 'ako' faze. Ako gledatelj ne želi ovcu koju je dobio za nagradu, ona će biti zaklana. Ova faza je zamišljena kao pogubna za eventualno autorovo samozadovoljno svrstavanje na 'pravu stranu' moralno neupitnih. Sljedeći ako: ako ovcu žele spasiti klanja, zaštitnici životinja moći će je otkupiti tako da s njom u svom stanu ili kući provedu 24 sata. Ovca pobjednica potpisat će ugovor o doživotnoj skrbi." (Kontejner, 2005)

U njihovom "toru" odvijao se na dnevnoj bazi raznoliki kulturno-medijski program za ovce. Šesnaest književnika i pjesnika ovcama je čitalo radove, umjetnica Vlasta Žanić održala radionicu apstraktnog ekspresionizma, gdje su se ovce izražavale nanošenjem boje na platno nogama. Jedan od događaja bio je kritičko gledanje televizije, gdje su ovce par sati bile izložene domaćem televizijskom programu. Također, ovce su posjetili sudionici televizijskog *reality showa Bar* pa su gledatelji *Bara* dobili malo atmosfere s *realityja* Siniše Labrovića.

Oblici života - priroda ekrana

Reality show prvi je znak, još prije društvenih mreža, novih odnosa moći koji se uspostavljaju preko medija. Dispozitiv televizijskog medija u kontekstu *reality showa* pokazuje se kao kontrolirajući i pokoravajući stroj koji funkcionira kao suveren, uvlačeći i izbacujući te trošeći i mijenjajući sudionike. U početcima televizijskog medija, u pred-digitalnim vremenima, organizacija sadržaja i postizanje dojma zanimljivosti temeljila se na kriterijima informativnosti, aktualnosti, postignuća, talenta i slično. Digitalizacija i pojeftinjenje tehnologije koincidiralo je sa spoznajom da upravo produkcijski stroj medija diktira što je to zanimljivo, ili, kao što kaže Labrović (2021), priroda ekrana je takva da dodjeljuje moć sadržaju. Popularnost i slava se u suvremenom društvu pod utjecajem takvih medijskih transformacija sve više konstituiraju kao prioritetni životni ciljevi, a bez želje da budu popraćeni nekim osobitim sadržajem.

Andy Warhol pokazao je nevjerojatno razumijevanje medija izjavivši proročansku rečenicu: "U budućnosti će svatko imati 15 minuta slave". Njegov film *Sleep* (1964) u kojem samog sebe snima dok spava u realnom vremenu te film *Empire* (1964) u kojem snima simbol New Yorka, Empire State Building u periodu od 24 sata ulaze u teme nadzora i spektakularizacije privatnog prostora. Zbog duljine snimke i izostavljanjem montaže iz procesa te banalnosti prizora možemo govoriti o hiperprisutnosti realnog vremena, koja također karakterizira i mnoge televizijske emisije i programe danas.

Oliver Rasac konceptualizira tri dispozitiva kao tri temeljna načina funkcioniranja televizijskog medija, s naglaskom na *reality TV*:

> "Cirkus prikazuje stvarno koje je iznimno - tigra koji skače kroz plameni obruč ili pravog medvjeda koji vozi bicikl - kao što su i veliki sportaši stvarni ljudi, ali postižu iznimne stvari. *Freak show* pokazuje stvarno (čak i lažirano), ali stvarno koje je nenormalno - Barnumovog patuljka ili kiklopa - kao što se na vijestima

serijske ubojice i diktatore pokazuje kao čudovišta. Ali u zoološkom vrtu, kao i u *reality TV-u*, pokazuje se stvarno koje je obično i normalno - i to je ono što čini spektakl! Što se događa u zoološkom vrtu? Tijela se love u njihovoj prirodnoj sredini. Prebacuje ih se u okruženje koje oponaša tu sredinu i u kojemu se u cijelosti može kontrolirati njihov život (hranjenje, reprodukcija, ponašanje itd.). Dakle, ta se tijela izlažu u formi spektakla koji privlači jer su tijela neuobičajena i autentična. Tako tigar u zoološkom vrtu fascinira zato jer nije uobičajeno vidjeti tigra i zato jer je riječ o stvarnom tigru, kao što nije uobičajeno čuti intimne riječi ljudi koji se pojavljuju u talk showovima. Bitno je, međutim, to da kontrola koju dispozitiv provodi bude zaboravljena, što diskretnija.

Posjetitelj stječe dojam da vidi primjerke životinja na slobodi koje se autentično ponašaju. Međutim, budući da su zatočene, potrebno ih je dresirati, usmjeravati, utjecati na njih kako bi se one ponašale kao da su slobodne. Zoološki vrt stvara prividnu slobodu koja oponaša život 'u divljini' kako bi se taj život mogao predočiti prema kriterijima utilitarnosti, tipologije i spektakularnosti (Rasac, 2005,130)".

Labrović je u svom radu *Stado.hr* došao približno istovremeno do slične spoznaje kao Rasac, no u njegovom zoološkom vrtu ne moraju boraviti rijetke životinje koje je moguće susresti samo u divljini, već upravo svakodnevne životinje koje su već stoljećima u ljudskom okruženju i kontekstu. Pri tome se u *reality showu,* kao i u Labrovićevoj interpretaciji, život prikazuje kao realističan i istinit unatoč svom spektakularnom dispozitivu. Svojim radom autor s jedne strane subvertira medije i njihovo iskorištavanje niskih ljudskih pobuda kao što je voajerizam, istovremeno ismijavajući slavljenje i populariziranje prosječnosti.

Rad *Stado.hr* produciran je unutar festivala *Touch Me* na temu *Zloupotrebe inteligencije*, koji je bio dio veće platforme *Operacije grad*, u kojoj je sudjelovao velik

broj nezavisnih organizacija iz Zagreba. No unatoč iznimnom interesu medija i velikoj popraćenosti raznih programa u sklopu te manifestacije, ovaj je rad živio vlastiti medijski život i postao u mnogim aspektima popularniji od samog festivala. Strani mediji izvještavanju o radu Siniše Labrovića *Stado.hr* redovito prilaze izrazito senzacionalistički. Izostavlja se informacija da se radi o umjetničkom projektu, već se realizira kao jedan osebujan *reality show*.

Vijest o radu *Stado.hr* viralno se proširila, obišavši svijet od Amerike do Australije. Vijest je odjeknula u svjetskim medijskim kućama poput "Reutersa, BBC-a, Anse, New York Posta, Guardiana, Timesa, NBC-a, ABC-a" (Bobanović, 2015.), a u domaćim je novinama izazvala čitav spektar reakcija od spektakularizacije, kao na naslovnici Večernjeg lista "skandalozni *reality* - izaberi janje za klanje", do podržavajućih tekstova i intervjua s umjetnikom.

Subverzija medija humorom

Prekomjerna afirmacija (Arns, Sasse 2006) kao subverzivna strategija, koja uvijek neminovno sadrži određeni parodijski element, prva je dimenzija čitanja ovog rada. Umjetnik preuzima čitavu strategiju i sve postavke *reality* emisija i u potpunosti slijedi način rada, no distanca se događa putem humora jer *reality showovi* predstavljaju obične ljude i pokušavaju kreirati osjećaj autentičnosti i realnosti, a Labrovićev *reality* sličnog narativa nema glumce niti je sniman po scenariju. Ono što nudi interakcija je s publikom i osjećaj strukturiranosti procesa i završetka.

Labrović u posebnoj, provokativnoj, umjetničkoj verziji *reality showa* natjecatelje zamjenjuje ovcama uz ovakvo objašnjenje: "Iz ljudske perspektive ovce su neindividualizirane, predstavnice su vrste, a upravo to ih je učinilo pogodnim sudionicama u projektu. One ne znaju kreirati *image* niti se 'predstavljati', a ipak se nadam da bi neka od njih mogla postati zvijezda…Iskreno se nadam da su ovce dostojne suparnice ljudima u kreiranju veličanstvene dosade *realityja*." (Majcen,

Medak, Ostoić, 2005, 60). Ovce naravno nisu dostojne suparnice ljudima, no začudnost njihove pojave u kontekstu *reality showa*, pa i izložbe, apsurd golemog napora pokretanja čitavog produkcijskog stroja u tom smjeru te realiziranje metafore "ljudi su ovce", Labrovićev su rad učinile spektakularnim i humoristički subverzivnim.

Kombinacija u radu *Stado.hr* ekstremne needitirane dosade življenja, kao takvog u realnom vremenu, koje ima neraskidivu vezu sa sadašnjošću, i ovaca kao protagonista i kreatora sadašnjosti, uspostavlja humoristički odmak.

Reality show podrazumijeva prikazivanje privida realnog, autentičnog života sudionika koji je spektakulariziran na način da prikazuje voajeristički poželjne sadržaje. U slučaju stada.hr ljudski protagonisti su zamijenjeni ovcama, čiji život je još svedeniji na biološke potrebe i u tom smislu nije vrijedan gledanja. No i to nevrijedno gledanja dobiva svoju publiku, glasače i navijače.

Izjednačavanjem *reality* protagonista i ovce zapravo je došlo do jednog drugog subverzivnog izjednačavanja - između gledatelja i ovce. To je podcrtano i u drugom, kako Labrović tvrdi "prosvjetiteljskom dijelu programa", gdje su ovce izložene umjetničkim programima, kako ne bi samo "blejale u TV" (Lokotar, 2005, 14). Nije nevažno kontekstualizirati taj rad unutar teme *Touch Me* festivala koji je okupio iznimne radove utemeljene na tehnoznanstvenim dostignućima i u takvom kontekstu (poput rezidenta MIT-a Joe Davisa koji je predstavio autorski rad, višekanalni audio mikroskop, Polone Tratnik koja razvija bakterijske i gljivične kulture iz vlastitog okružja ili Marte de Menezes koja mijenja uzorak na krilima leptira intervenirajući na tkivu zametaka krila još dok su gusjenice) tu je i Siniša Labrović koji publiku pita je li to zaista najviše što možemo s postojećom tehnologijom da ovce gledaju ovce.

Iako se radi o oponašanju, odmak je dovoljno velik da proizvodi smijeh. Humor se javlja u trenutku iznevjerenih i subvertiranih očekivanja. *Stado.hr* prikazuje neobičan *reality show*, koji je to samo naizgled. Dijelovi su tu, postoje protagonisti, postoje kamere, postoji medij preko kojih se mogu gledati, također postoji i sadržaj, no ono što ne postoji je montaža. Onaj skriveni proces koji čini da *reality show* izgleda kao da je sniman u realnom vremenu 24 sata dnevno, ali ipak ostaje dovoljno uzbudljiv

gledateljima da ne ugase televizor. Ono što čini rad smiješnim kombinacija je prepoznatljivosti medijskog stroja u koju su uvučeni iznenađujući protagonisti, bezazlene i ništa ne shvaćajuće životinje.

No, naziv domene ukazuje na još jednu otrovnu strelicu odaslanu na račun Hrvatske i njenih građana. Nije slučajno da je umjetnik izabrao nastavak domene .hr, a ne .org ili .com ili neki drugi neutralni nastavak.

Političko i životinje

Prvi stupanj identifikacije ovaca bila je dodjela imena - Nediljka, Josip, i sl. Time je započeo njihov proces transformiranja iz životinja uzgojenih za uporabu (vunu, mlijeko i meso) u svojevrsne ljubimce. Nakon šest dana projekta započeo je i glasački proces. U trenutku kada je ispadanjem ovca došla jednom nogom u klaonicu nastao je ozbiljan problem - problem osobne odgovornosti za životinjski život, problem radi kojeg su se javili Prijatelji životinja i postavilo se pitanje uporabe/mučenja životinja u kontekstu umjetničkog rada.

Umjetnik je omogućio publici, odnosno glasačima, da ovce spase, skinuvši sa sebe odgovornost za smrt životinja i prenijevši tu odgovornost na pojedince koji su se uključili u igru na ispadanje. Tu se ovaj rad konstituira kao opasan i agresivan jer publiku stavlja u poziciju odgovornosti i donošenja odluka vezanih za život i smrt – biopolitiku. Aktivistička udruga Prijatelji životinja, zgrožena projektom, prijavila je organizatora Ministarstvu poljoprivrede za držanje ovaca u nedostojnim uvjetima, za činjenicu da su izložene zvukovima iz zvučnika, za zdravstvene probleme ovaca, uključujući i depresiju. Prijavi je uslijedila veterinarska inspekcija koja je potvrdila da životinje imaju dobre uvjete.

Etička normiranja odnosa sa životinjama, a posebno s domaćim životinjama, u ljudskom su društvu prožeta paradoksima, kontradiktornostima, kulturološko

religijskim konstruktima i ambivalentnošću. Indijska civilizacija smatra kravu svetom životinjom, muslimanske kulture izbjegavaju svinjetinu smatrajući svinju prljavom, a zapadna kultura doživljava pse i mačke nedodirljivima. Amerikanci se čude Europljanima koji jedu konje. Australci jedu klokane i krokodile, a Kinezi od kukaca, preko golubova i zmija do pasa i u tom smislu ih se stereotipizira kao čudne/opasne/strane. Političko-etičko pitanje domaćih životinja je i povijesno nejedinstveno i kompleksno. Tako su se životinje na seoskim imanjima u određenim periodima i okolnostima vrednovale više od određenih članova obitelji, a sudski su se procesi u srednjem vijeku odvijali i protiv životinja. Postojala su dva tipa sudskih procesa - svjetovni i crkveni, tvrdi Sonia Vatomsky (2017). Svjetovni su se odvijali protiv individualnih životinja koje su napale ili ubile čovjeka te su kažnjavane kao i ljudi - vješanjem ili spaljivanjem na lomači. Crkveni su se uglavnom vodili protiv kolektivnih štetočina poput miševa, skakavaca, gusjenica ili muha koje su pojele ili uništile ljetinu, a nakon suđenja su, pod uvjetom krivice, bile "ekskomunicirane". Pritom su životinje dobile odvjetnika koji ih je branio, a sudskom je procesu prethodilo istraživanje. Glasački proces u slučaju rada Siniše Labrovića, koji odlučuje o životu i smrti životinja, na neki je način sličan spomenutim sudskim procesima. U oba se slučaja životinja definira spram ljudske zajednice. U srednjovjekovnim procesima s obzirom na štetu u odnosu na čovjeka, imovinu ili hranu, a u suvremenom radu u odnosu na količinu zabave koju mogu proizvesti. Isto vrijedi i za ljude u pravom *reality showu* koji bivaju "ekskomunicirani" jer nisu dovoljno zabavni ili jer je zabavna samo mogućnost njihovog izbacivanja.

Labrović je u razgovoru s Krunom Lokotarom sam objasnio zašto ga je zaintrigirala jedna takva "niska" televizijska tema i njena struktura igre:

> "Rad *Stado.hr* nije samo gola parodija *realityja*, nego, nadam se, zahvaća i malo dublje. Jedno od pitanja koje me zanima jest i koliko smo svjesni utjecaja naših banalnih postupaka, recimo glasanja za kandidate u *reality showu*, na nečiji

život, i smrt. Kako se s tom odgovornošću nosimo? Nešto poput lepeta krila u teoriji kaosa, a rezultat čega je možda bila Katrina." (Lokotar, 2005, 14).

Afektivni impakt rada *Stado.hr*: smijeh i bijes

Labrovićev rad *Stado.hr* temelji se na humorističnoj tradiciji pučkog. Ono što je među jezičnim formulacijama niskog stila hiperbola, u Labrovićevu je umjetničkom radu doslovno realizirano. U tom se smislu autor nadovezuje na književnost i humorističku pučku tradiciju izražavanja političkih stavova preuveličavajućim jezičnim formulacijama i pretvaranjem tih situacija u stvarne groteskne događaje. Radi se o realiziranoj događajnosti poetskog jezika. Realizirana hiperbola ili hiperbola u realnosti koja se, nakon što je napustila područje jezika odjednom manifestira na utjelovljenoj odnosno tjelesnoj razini, izaziva dvostruki afekt. S jedne strane intenzivni afektivni izraz smijeha radi grotesknosti ideje ovaca kao protagonista *realityja*, a s druge strane ljutnje odnosno bijesa, dramatičnog i intenzivnog izraza radi neočekivane opasnosti rada. Massumi afektivne izraze poput ljutnje i smijeha smatra najsnažnijima iz razloga što prekidaju situaciju. One prekidaju tijek značenja koje se odvija i predstavljaju erupcije nečeg neprikladnog (Massumi, 2015, 8).

Labrović u svojim radovima obnaša funkciju dvorske lude saopćujući bolnu istinu humoristično. Princip subverzivnog politiziranog humora koji se tolerira, pa je čak i poželjan od strane moćnika u europskoj umjetnosti, a posebno književnosti i teatru, ima dugačku tradiciju od Commedie dell'arte i stalnih likova poput Kolombine i Arlekina, preko Rablaisovog radosno pretjerujućeg pristupa u poznatom opscenom djelu *Gargantua i Pantagruel (1532.),* Shakespeareove političke satire s izravnim komentarom suvremene situacije u Velikoj Britaniji (*Richard III 1594., Mletački trgovac 1600.*) ili hiperboličnog *Skromnog prijedloga* (1729.) Johnathana Swifta, pa

sve do Jarryjevog Ubu Roi (1896.), oca patafizike. Umjetnici i performeri s tankoćutnim smislom za jezik uvijek su nalazili načine za humoristično kritiziranje, ismijavanje i porugu vlasti.

No dok je u književnosti i teatru medij čitanje ili izgovaranje, u Labrovićevu je smislu medij izvođenje, performans. Jezik se tako pretvara u tijelo ulazeći u biopolitičku zonu. Ono što humor omogućuje jest iznijeti neugodnu, traumatičnu ili mučnu istinu, agresivno i subverzivno – u slučaju ovog rada o prirodi moći medija te o prirodi odnosa moći spram životinja/ljudi, smijehom.

Massumi je ustvrdio "[...] postoje uporabe jezika koje mogu donijeti neadekvatnost između jezika i iskustva na način da otkrivaju 'ono previše' situacije - njen naboj - na način da kultiviraju nova iskustva. Humor je glavni primjer. Kao i njegova poetska ekspresija uzeta u najširem smislu" (Massumi, 2015,13). U Labrovićevu je slučaju njegov humor crni humor, koji ima za svrhu poremetiti same temelje društvenih odnosa i ugovora. Kao što su renesansne dvorske lude pomoću humora prenosile kralju političke vijesti radi kojih bi inače padale glave, tako i umjetnik koristi humor kako bi neku temu ili razotkrivanje nekog posebno okrutnog dispozitiva moći učinio probavljivim.

Druga reakcija koju Labrovićev rad izaziva jest bijes odnosno ljutnja. Massumi smatra da "bijes primjerice prisiljava situaciju na pozornost, prisiljava prekid ispunjen intenzitetom koji je često preekstreman da bi se iskazao u riječima. Bijes se često degenerira u buku i neartikulirane geste. To prisiljava situaciju da se presloži oko te erupcije i da se bavi intenzitetom na ovaj ili onaj način. Iz toga proizlazi pozitivna rekonfiguracija." (Massumi, 2015, 9). Bijes se javlja u trenutku spoznaje da je ovaj, u početku duhoviti rad, u biti šala na račun publike jer je postao klopka ili kako to naziva Erika Fisher Lichte (2008) - *autopoetski feedback loop* za propitivanje vlastite pozicije i odgovornosti. Većina ovaca ne umire prirodnom smrću, međutim to nije problem običnog čovjeka niti umjetničke publike, kako sustav eksploatacije životinja funkcionira i tko zaslužuje smrt i u kojim okolnostima. Teret odgovornosti tim je bolniji sa spoznajom da čak i pojedinačno herojstvo spašavanja pojedine ovce nipošto ne utječe

na problem u cjelini. Kada se bol/bijes prevedu u kritičko razmišljanje o radu, uglavnom se autoru prigovara što uopće koristi životinje za umjetnički rad, smatrajući taj čin neetičnim ponašanjem. Jedan od modaliteta djelovanja subverzije upravo je činjenica da se od umjetnosti ne očekuje remećenje normi i izazivanje nemira.

Zoran Todorović – *Asimilacija* i *Integracija*

Zoran Todorović rođen je 1965. godine u Beogradu. Diplomirao je i doktorirao na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu, gdje je i zaposlen kao profesor. Jedan je od pokretača predmeta Transmedijska istraživanja na odsjeku za Nove medije. U radu ga zanimaju pitanja koja se tiču biopolitičke kontrole i nadzora. Iako je vrlo cijenjen u umjetničkim krugovima u regiji i šire, te je predstavljao Srbiju na 53. bijenalu u Veneciji, njegovi su radovi do te mjere kontroverzni da izazivaju goleme rasprave i imaju brojne protivnike ne samo unutar umjetničke scene već i šire. Kao i kod Labrovića i kod Todorovića je medijska mašina često u funkciji, međutim postoji bitna razlika. Labrovićevi radovi se temelje na duhovitoj i inteligentnoj provokaciji, koje medije kao i publiku zavode dok Todorovićevi radove iznose i čine vidljivim ozbiljne, čudne, neshvatljive probleme odnosa moći, koji kod publike izazivaju nelagodu i uznemirenost.

Biopolitičke potencijalnosti *Asimilacije* i *Integracije* i novi oblici života

Serija radova Zorana Todorovića, koje je izvodio između 1997. i 2010. godine pod nazivom *Asimilacija,* procesualni su radovi koji umjetnika dovode u medicinsko polje. Medicina je od samih početaka bila vezana uz važna etička pitanja. Već se u originalnoj Hipokratovoj zakletvi iz 5 st. pr.n.e, u prijevodu na engleski Francisa Adamsa iz 1849,

spominju načela poput jednakog pomaganja i ne iskorištavanja liječničke pozicije, bez obzira na spol i klasu ili ne otkrivanja recepata za smrtonosne otrove, kako bi se izbjegla njihova kriminalna primjena (Brittanica, 2019). U suvremenom društvu neki od aspekata medicine nisu više diktirani neophodnim zahvatima radi otklanjanja bolesti, već primjerice potrebom za promjenom izgleda. Drugim riječima, kozmetičke operacije diktirane su željama potrošača i elektivne su, a ne medicinski neophodne. Taj je aspekt medicine zaintrigirao Zorana Todorovića kod izvođenja rada *Asimilacija* - znanost u kontekstu neoliberalnog kapitalizma. No također, važna mu je tema bila i odnos prema ljepoti koja je u kontekstu kozmetičke kirurgije postala ne samo dostižna nego i nužna. Standard održavanja dobrog izgleda se s mogućnostima medicinskih intervencija posve promijenio. Egipatske kupke u medu i mlijeku i slični *spa* tretmani nadopunjeni su širokim rasponom raznolikih i često invazivnih tehnološko-medicinskih intervencija.

Umjetnik je dobio ulaz u kliniku za kozmetičku kirurgiju i snimio je estetsku operaciju uklanjanja abdominalne masti (liposukcije). Potom je zatražio ostatke operacije od kojih je spravio tradicionalno jelo hladetinu ili pihtiju. Prezentacija rada izgledala je tako da je hladetina svečano izložena u prostoru, okružena dokumentacijom čitavog procesa transformacije, od medicinske procedure uklanjanja neželjenog viška pa do procesa kuhanja.

Sam obrok bio je serviran kao primjer visoke gastronomije, uz natpis "zahvaljujući ljubavi prema lepoti i estetici, vi sada imate priliku za jedan strastan ugriz". Intenzitet agresivnosti i nasilja koji su dio rada i odvijaju se na umjetničkoj publici rezultat su preusmjeravanja golemog i vrlo izravnog društvenog nasilja usmjerenog na tijela.

> "Nikada ljudsko tijelo, a prije svega žensko tijelo nije bilo tako masovno manipulirano kao danas, takoreći, izmišljeno od vrha do dna tehnikama reklamiranja i robne proizvodnje. Neprepoznatljivost seksualnih razlika osporena je transseksualnim tijelom, nekomunikativna stranost pojedinačnog tijela napuštena je njegovom medijatizacijom u vidu spektakla; smrtnost organskog tijela stavljena je u pitanje zbog trgovanja tijelima bez organa kao

> robom; intimnost erotskog života opovrgnuta je pornografijom. I ipak proces tehnologizacije, umjesto materijalnog istraživanja tijela, upućen je na konstrukciju odvojene sfere koja praktički nema nikakvu točku kontakta s njom. Ono što je tehnologizirano nije tijelo već njegova slika […]. Oglašavanje i pornografija, koje prate robu u grob kao unajmljene narikače, su babice, a da ni ne znaju novog tijela ljudskosti." (Agamben, 2007, 48).

Rezultat takve manipulacije je, osim čitavih grana industrije koje su se razvile od kozmetičke industrije, industrije zdrave prehrane, sporta, također i čitava nova grana medicine koja je izgubila odnos prema Hipokratovoj zakletvi i koja se na neki čak način može povezati s umjetničkim, kiparskim pristupom. Ako se prisjetimo rada umjetnice Orlan koji je nastao sredinom 90-ih godina, serije estetskih operacija koje su joj dale izgled nalik na povijesno-umjetnička remek-djela. Realizacija je to Ovidijeva mita o Pigmalionu u stvarnom životu, s tom razlikom da već živa skulptura diktira sama svoj izgled.

Todorovićev rad u centar pozornosti stavlja višak. Višak je nastao kao rezultat neumjerenosti u jelu, a Todorović ga u obliku hrane vraća nazad na stol i do usta publike, zlokobno zaokružujući putanju neželjenog dijela tijela.

Situacija koju je umjetnik stvorio subverzivno je transformativna. Dva temeljna formalna elementa su ljepota (želja za ljepotom, estetika restoranske situacije) i nasilje (medicinsko nasilje, samonasilje, invazivnost). U toj se začudnoj kombinaciji na mjestu umjetničkog djela pojavljuje novi biopolitički konstrukt koji izaziva krizu. Povratkom odbačenog viška u formi hrane u život, postavlja se pitanje vrijednosti – s jedne strane neupitne vrijednosti ljudskog tijela, a s druge bezvrijednosti istog tog tijela kroz njegov odbačeni dio.

Todorovićev pregovarački rad odvio se na razini medicinske institucije i dozvole za snimanje ishodio je na razini klinike, dok je osoba koja je snimana sedirana i nije bila upućena u situaciju. Medicinsko se osoblje tu pokazalo u poziciji moći i u tom smislu

dovoljno relevantno za pregovarački dio rada. Zanimljivo je da je na videu snimljen i zvuk procedure, praćen sa zvukom narodne glazbe s radija koju medicinsko osoblje sluša tijekom samog operativnog procesa. Beživotno tijelo prekriveno mješavinom krvi, limfe, sluzi, na kojem se odvija invazivni proces, u dramatičnom je kontrastu s atmosferom u operacijskoj sali, koja djeluje kao da se događa nešto svakodnevno, nevažno i bezopasno.

Rad *Integracija* u odnosu na rad *Asimilacija* slično je formalno izveden. Umjetnik koristi ljudski otpad (urin) i pretvara ga u piće spremno za konzumaciju. No premisa ova dva rada prilično je drukčija. U slučaju *Asimilacije*, autor problematizira paradoksalan odnos prema ljudskom tijelu koje je s jedne strane tradicionalno shvaćeno kao nedodirljivo, štićeno je zakonski, no s razvojem tehnoloških mogućnosti, praksom estetske kirurgije omogućeno je njegovo parcijalno odbacivanje odnosno modificiranje.

Ljudožderski zalogaj omogućen u realnom prostoru kreiran je u svrhu promišljanja suvremenosti i njenog apsurdnog odnosa prema ljepoti, odnosa koji ne proizlazi iz ljubavi osobe prema sebi, već prema zastrašujućem kompariranju/odmjeravanju s nedostižnim idealom. Ljepota je hororična jer teži istosti ili, kako je to Zylinska objasnila, estetska kirurgija reprezentira "želju za svijetom bez različitosti, za anihilacijom razlika i povratkom u fantastični trenutak kad je sebstvo bilo gospodar vremena, prostora i jezika. Iako je ta fantazija nastala iz straha od različitosti, koji je potaknut rasizmom, seksizmom i homofobijom, također to možemo razumjeti kao pokušaj da se pobjegne od biopolitičkog režima koji neka tijela označava različitima - rasno, erotički ili u smislu performativnih mogućnosti na tržištu rada. Drugim riječima možemo to sagledati kao psihološki obrambeni mehanizam koji inkorporira rascjep biopolitičkog razmišljanja od kojeg želi pobjeći, u formi rasizma, seksizma ili tjelesnog i estetskog fašizma" (Zylinska, 2009, 111).

Rad *Integracija* ima sličan format. I tu umjetnik pretvara ostatke, eksformu ljudskog u nešto jestivo, odnosno pitko, načas vraćajući otpad nazad u krug života i započinjući raspravu.

U umjetnosti, Todorovićev rad nije prvi primjer korištenja urina. Poznati primjer Andresa Serrana i njegovog kontroverznog i dvosmislenog djela *Piss Christ*, fotografija plastičnog raspela uronjenog u autorov urin, koja već desetljećima izaziva optužbe za blasfemiju upravo zbog uporabe urina. Također, Duchampova *Fontana* nije možda direktno vezana uz mokraću, ali svakako kontekstualno je i funkcija pisoara, kao *ready made-a,* nije zanemariv dio njegove subverzivnosti. U slučaju *Integracije* politički je stav jasan. Pijenje urina veže se uz kažnjavanje, mučenje, ponižavanje ili sado-mazohističke prakse kao iskaz ljubavničke submisivnosti.

Za pijenje urina kao metodu mučenja postoji čak i ime – *Schwedentrunk* (švedsko piće). Radi se o vrsti zlostavljanja u kojem su žrtve prisiljene gutati velike količine izlučene tekućine poput mokraće. Što se tiče sado-mazohgističkih praksi, *golden shower* ili znanstveno *urophilia/urolangia*, koje pripadaju praksama parafilije, zajedno s egzibicionizmom, fetišizmom, pedofilijom, mazohizmom, sadizmom, vojaerizmom i sl. Etimologija riječi dolazi iz grčke riječi ljubav (*philia)* ili požuda (*lagneia)* za urinom. Uspjeh seksualne aktivnosti ovisi o bivanju zaliven tijekom uriniranja partnera po tijelu ili da se pije partnerova mokraća. Međutim, submisivnost onog tko je zaliven, ukazuje na moć onog koji urinira. Uz sram, poniženje i slično, uriniranje također ima konotaciju vezanu uz osjećaje straha, nervoze i anksioznosti u kontekstu mokrenja iz straha.

Mokraća se tako može interpretirati kroz prizmu moći odnosno nemoći. U radu *Integracija* umjetnik radi pivu od urina migranata, prema belgijskom receptu za popularno *craft* pivo kako bi je ponudio privilegiranoj zapadnjačkoj umjetničkoj publici. Taj transformativni čin pretvaranja mokraće, koju je skupio na pisoarima beogradskog centra za izbjeglice, u pivo, kao i u slučaju hladetine, ima svrhu razvijanja diskusije i stvaranja pomaka u promišljanju statusa migranata kao ljudskog otpada. Publika ovog Todorovićeva rada pila je pivu napravljenu od otpada izlučenog iz subalternih ljudi.

Metodologija izrade ova dva rada je slična, no ona iznosi dva različita društvena problema. Urin migranata skupljen po izbjegličkim centrima pretvoren u *craft* pivo po belgijskom receptu. Todorović ovdje radi jedan paradoksalan spoj, od ljudske izlučevine

pokušava napraviti jedno od najpopularnijih alkoholnih napitaka koje je upravo doživjelo renesansu produkcije pojavljujući se u bezbroj oblika i stvarajući nove trendove dizajna pića.

Rad je prvi puta produciran za izložbu u Londonu, a budući da su prosperitetne zapadne zemlje poput Velike Britanije upravo cilj migracija o kojima se radi, Todorovićevo pivo imalo je ne samo osvježavajuću već i osvještavajuću dimenziju. Naime građani zapadnih država ne razmišljaju svakodnevno o činjenici povlaštenosti vlastitih putovnica, o državnoj politici u odnosu na migrante, ni o mogućnostima koje imaju u odnosu na mogućnosti ljudi u bijegu od deprivirajućih sustava.

Velika Britanija povijesno je kolonijalistička sila i jedna od onih koje su u to vrijeme kreirale europsku politiku. Nuđenje *craft* piva u Londonu, osvještava situaciju logoraške pozicije izbjeglica koji borave na granici Europske unije u koju bezuspješno pokušavaju ući, čiji se *zoe* i *bios* ne razlikuju po Agambenu (2008). Politizacija golog života mjesto je na kojem se dokazuje odnos čovjeka i društveno-političkog poretka i mjesto gdje suverena moć države odlučuje te upisuje ljudskost čovjeka u normative i pravni poredak.

Asimilacija i *Integracija* obje su kreirane kao demijurška reinvencija odbačenog u nešto novo i spektakularno, "priključeno na nemoguće". Bourriaud, kad opisuje ulogu umjetnosti u odnosu na centrifugalnu izbacivačku mašinu svijeta, kao onu koja vraća nazad u sustav, kao da opisuje Todorovićev rad koji je utemeljen na tom povratku otpisanog. Intenzitet oba rada iznimno je konfliktan jer razgolićuje sustavno, a onda i individualno pristajanje na odbacivački sustav. Iako se na prvi pogled čini da postoji razlika između ta dva rada u činjenici da su izbjeglice, čiji urin je korišten u radu *Integracija* u jasno podređenoj i lošoj poziciji, i da je jasno da te demokratske države Europe u odnosu na izbjeglice imaju poziciji suverena u odnosu na goli život, ni kod *Asimilacije* nije puno drugačija situacija.

Naizgled ljudi imaju vlastitu volju odlučivanja o svom tijelu i izgledu, no to nije sasvim istina. Todorović ispravno detektira suvereni odnos spram čovjeka kao golog života u

društvenom zahtjevu operativnog odstranjivanja dijela tijela radi estetsko-financijskih razloga.

Kapitalistička mašina na jednak, samo osuvremenjen način, upotrebljava propagandu i medije s *photoshop* idealima, kao i totalitarni režimi, pritom izmjenjujući reklame za hamburgere s reklamama iz područja kozmetičko-medicinske estetske industrije.

Subverzivna afektivna modulacija agresivnih pregovora - jeza, zazor, bijes

Umjetnik se postavlja u neutralnu poziciju otvarajući situaciju participaciji i refleksiji. Jelo pripremljeno od ljudetine, kao i pivo pripremljeno od urina migranata sadrži afektivnu prijetnju. Prva razina te prijetnje subverzivna je za sam umjetnički okvir, instituciju umjetnosti, koja se doživljava kao sigurno mjesto, čak i nakon desetljeća prakse koja na razne načine razotkriva horore suvremenog svijeta. Zoran Todorović suvremenu umjetnost doživljava kao platformu u kojoj ne nudi fikcionalno ili mimetičko iskustvo svijeta, već nelagodan susret s, kako sam kaže, "uvjetima i istinom društva". Platforma umjetnosti i njeno simboličko polje za Todorovića postaje teren izazivanja i pomicanja društvenih granica.

Rad se počinje odvijati tek kada posjetitelji postanu svjesni njegovog sadržaja i reagiraju na ponuđenu hranu, ili konzumiranjem ili odbijanjem konzumacije, koja se pretvara u diskurzivnu situaciju. Todorović je instalaciju postavio kao događaj - klopku koja prije svega izaziva afektivnu reakciju na razini tijela i tako omogućuje realizaciju.

Bitna je karakteristika ovog rada participativnost. Todorović postavlja situaciju na način da omogućuje publici transgresiju njihovih osobnih granica. Umjetnik u društvenoj promjeni, novoj habitualnosti, vidi potencijal za propitivanje društvenih normi i njihove neupitnosti. Konfliktne situacije koje stvara nisu samo borbe stavova već, s obzirom na novost susreta s viškom, iznimno dramatični momenti preslagivanja sustava vrijednosti i uočavanja nedosljednosti i sivih zona u tom sustavu. Osobne transgresije kojima je

publika izložena postavljaju je u centar događaja, kao aktivnu dimenziju rada. Naime, ono što je autor izveo već je gotovo, a događajnost i drama rada odvijaju se s publikom.

Otjelovljenost jednog od osnovnih tabua ljudožderstva unutar umjetnosti, vjekovima elitne ljudske discipline, neupitno izaziva unutarnju reakciju tijela - afekt poput jeze, mučnine ili pak uzbuđenja. Susret koji priređuje umjetnik nije samo zanimljiv jer potiče raspravu, izmjenu mišljenja, jer nagovara posjetitelje da naprave odluku da ili probaju ili odbiju "taj slasan zalogaj omogućen željom za ljepotom" te da tu odluku argumentiraju. Zanimljivost tog rada ne krije se čak ni u metodi njegove izvedbe, koja je izrazito eksperimentalna i kreativna. On dramatičnost gradi na osjećajima napetosti i frustracije koje izaziva.

Afekt koji ovaj susret izaziva dramatičan je, agresivno intenzivan i jezovit. Razlog za to je ono što je Jasmina Čubrilo opisala kao "bumerang koji se vratio društvu". Tabu koji Todorović dotiče, pretvarajući ljudske ostatke u hranu, tabu je kanibalizma i bez obzira što je problem kanibalizma u zaštiti ljudskog života te bez obzira na činjenicu da u Todorovićevu radu nema gubitka života, tabu i dalje radi, širi jezovite frekvencije i prekriva racionalne argumente. Na metaforičkoj razini događa se svojevrsna perverzna repeticija društvenog nasilja kapitalizma koji jede ljude radi profita.

U slučaju *Integracije* radi se opet o nasilnom intenzitetu, koji je usmjeren na publiku. Rad je popraćen videom koji prikazuje proces izrade piva iz urina, ali unatoč tome realizira se kao svojevrsni trojanski konj serviran u smislu predmeta želje. Kognitivno osvještavanje statusa izbjeglica i neupitnosti svih pozicija u procesu, izveden je putem perverznog, transgresivnog napitka s ponižavajućim prefiksom. Integracija izbjeglica i zapadnog čovjeka događa se putem ovog rada na tjelesnoj razini.

Maja Smrekar – *K9 topologija*

Maja Smrekar (1978) rođena je u Brežicama u Sloveniji, a na ljubljanskoj akademiji je završila MA iz novih medija. U svom radu koristi biotehnološka znanja i alate, surađuje sa znanstvenicima i istraživačima, a umjesto klasičnog umjetničkog ateljea ili studija radi uglavnom u laboratorijskim uvjetima. Njeni projekti dramatiziraju pitanja vezana uz ljudske odnose s drugim vrstama.

Maja Smrekar u bavljenju tim temama provlači međuvrsni odnos kroz subjektivnost, ali što je još važnije provlači ga svojim tijelom. Radi se o performativnim radovima koji koriste prirodne znanosti kako bi stavili u fokus odnose među vrstama i omogućili potencijalnosti novih odnosa među vrstama.

Prije Maje Smrekar, psi, odnosno vukovi, već su bili u fokusu dva vrlo značajna umjetnika - Josepha Beuysa i Olega Kulika. U oba slučaja umjetnici su izvodili performanse. Joseph Beuys je performans s kojotom izveo 1974. pod nazivom *I like America, and America likes me* u svom šamanističkom stilu s nivoima značenja usmjerenim na liječenje društva i uspostavljanje komunikacije između različitih (ljudskih) skupina. Kojot u tom smislu simbolizira prirodu, nepokorenu i divlju Ameriku, autohtono američko stanovništvo i marginalizirane skupine. Iako je u Beuysovu performansu mnogo simbola i predmeta koji aludiraju na iscjeliteljske rituale, i on se tako prikazuje kao šaman u kontroli nad situacijom, tjelesno bivanje u istom prostoru s kojotom tri dana sadrži i vrlo nepredvidivu animalnu dimenziju koja posjetitelje stavlja u poziciju odgovornosti, s jedne strane prema umjetničkom radu, a s druge prema umjetniku kao ljudskom biću.

Oleg Kulik s jedne strane pokušava razbiti antorpocentričnu perspektivu preuzimajući na sebe ulogu animalnog u svom kontroverznom performansu *Kućica za psa* u kojem je ugrizao posjetitelja koji nije poštovao upozorenje da mu se ne prilazi. Kulik se lišava ljudskog jezika, kulture i uvriježenih pravila ponašanja kako bi ukazao na duboko problematičnu perspektivu elitističkog pozicioniranja čovjeka. Kada u Americi izvodi

performans u kojem otjelovljuje psa Kulik ga naziva *I Bite America and America Bites Me*, referirajući se na Beuysov raniji performans. Oba performansa bave se društvenim odnosima, no Beuys performans izvodi u šamanističko-edukativnoj maniri ukazujući na mogućnost drukčijih, mekših pregovora oko društvenog poretka i odnosa (performans se odvija za vrijeme Vijetnamskog rata, 1974 godine), dok Kulik-pas označava dekulturalizaciju i ponovno oprirođenje, animalizaciju ljudskog. Kulik također u performansima razbija tabue seksualnosti prelazeći normirajuće granice odnosa sa životinjom. U seriji performansa i izložbi koju je izveo diljem Europe prikazao se u erotskom odnosu s psom, "stvorivši privid da oralno zadovoljava psa te da pas analno penetrira u njega" (Rozanov, 2015, 365). Kultura kao agresivna sila koja uništava ljudsku prirodu, ideja je koju Kulik preuzima od Rousseaua tj. Tolstoja kojeg sam navodi kao izvor inspiracije. U svom zahtjevu za uključivosti u odnosu na druge vrste te dokidanjem antropocentrizma, Kulik izražava posthumanističke ideje (Slavicka, 20).

Maja Smrekar u nekom smislu dijeli posthumanističke stavove s Kulikom, baveći se idejom stvaranja hibridne obitelji s psom. Osim referiranja na radove ove dvojice umjetnika, teorijsku inspiraciju Smrekar pronalazi u posthumanističkoj teoriji i Agambenovom promišljanju odnosa čovjeka i životinje: "Možda još ima načina kako se živa bića mogu posjesti za stol gozbe pravednih, ne preuzimajući povijesnu zadaću i ne puštajući u rad antropološki stroj. Razrješenje *mysterium coniunctionis*, iz kojega se pokazalo ljudsko, još je jednom išlo uz pomoć neviđena produbljenja praktično-političkog odvajanja" (Agamben, *2014,*95).

Performans koji se izravno referira na radove Beuysa i Kulika izvela je nakon rezidencije u suradnji s *Jakana Wildlife Studios* gdje se boravila okružena čehoslovačkim vučjim psima. Umjetnica vezu s Beuysovim performansom pronalazi u njegovom odnosu prema vukovima kao moćnom izrazu prirode te zajedničkom evolutivnom procesu koji je doveo čovjeka i vuka do različitih aspekata moći. Određuje se i spram Olega Kulika kod kojeg joj je važno zagovaranje zoocentrične obuhvatne kulture, naspram antropocentričnoj, isključujućoj.

U projektu *Hybrid family* iz 2016. godine tijekom tromjesečne izolacije s psima, Maja Smrekar stimulirala je svoje mliječne žlijezde sustavnom upotrebom pumpice za mlijeko kako bi proizvela hormon prolaktin. Također je izmijenila prehranu i jela hranu bogatu laktozom kako bi potaknula laktaciju. Rezultat projekta bio je foto-performans u kojem Smrekarova hrani kolostrumom štene Adu. U projektu *ARTE_mis* iz 2017. Smrekarina je jajna stanica oslobođena jezgre *in vitro* u laboratoriju pomoću mirkomanipulatora. Nakon toga je 30 minuta bila pod ultraljubičastom rasvjetom kako bi se postigla dekompozicija DNA u stanici. Membrana te stanice fuzionirana je sa psećom stanicom koja je izolirana iz sline, procesom elektroporacije. Jajna stanica biološki je programirana na način da joj se jezgra dijeli, a nakon sedam dijeljenja nastaje skup od 128 stanica koji čine blastocistu - embrij (Smrekar, 2017). Smrekarina jajna stanica smrznuta je treći dan diobe, prije formiranja blastociste, služeći kao poticaj za razvijanje rasprave kako o tehnoznanstvenim potencijalnostima hibridnih bića stvorenih od ljudi i životinja, pa do etičkih i političkim dimenzijama te rasprave.

ARTE_mis je nastao 2017. godine, a časopis *Nature* objavio je 2019. da Japan dopušta, kao prva država svijeta, eksperimentiranje u kombiniranju ljudsko-životinjskih embrija (Cyranoski, 26.7.2019). Razlog zbog kojeg je neka država dozvolila takve eksperimente leži u pozitivnim medicinskim mogućnostima koje ta istraživanja potencijalno mogu stvoriti, poput novih izvora organa za transplantaciju. No, pitanje političkog statusa novih, laboratorijski kreiranih oblika života – himera, ostavlja etičke dileme poput onih u knjizi *Otok* dr. Moreaua.

Problem je H. G. Wells poetički izrazio na sljedeći način:

> "Prije su bile zvijeri s instinktima prilagođenim okolini i sretne koliko živa bića to mogu biti. Sada se spotiču o okove ljudskosti, žive u strahu koji nikada ne umire, prijeti im zakon koji ne razumiju, njihova izrugujuća ljudska egzistencija započela je agonijom, i nastavila se kao duga unutrašnja borba, jedna duga Moreauova strepnja" (Wells, 1896, XVI).

Što se tu subvertira? Subverzija se odvija u odnosu mogućeg/nemogućeg, dozvoljenog/ nedozvoljenog. Rad Maje Smrekar je svakako transgresivan jer prelazi granice onog što je kulturalno dozvoljeno i nedozvoljeno, ali je također i subverzivan u odnosu na uvjerenja o tome što je moguće i ostvarivo. Odjednom se ljudska vrsta na sasvim nov način približila životinjskim vrstama. Ako je moguće da umjetnica uz pomoć *DIY* tima u laboratoriju kreira zametak koji sadrži genetski materijal čovjeka i psa, što je tek moguće u laboratorijima u kojima su stotine znanstvenika posvećene upravo tome.

Činjenica da su, uz pomoć znanstvenih procesa, himere moguće, prisiljava društvo na promjenu kulturoloških obrazaca mišljenja čovjeka kao nedodirljivog u potpunosti različitog od životinje. Ovaj rad donosi neka temeljna pitanja kao što su: Što to znači biti čovjek? Koji je status himeričnih oblika života - ljudski ili životinjski?

Maja Smrekar manje je zabrinuta za svijet napučen himerama i sličnim čudovištima, a više je zanimaju afektivno-emotivni sustavi koji prate ljudski odnos sa životinjama. Odnosi sa životinjama kompleksni su i licemjerni. Posebno je to vidljivo kod domaćih životinja koje su pokorene od strane čovjeka s čitavom ljestvicom funkcija - od hrane do emocionalne podrške. Pojam *natureculture* koji koristi Donna Haraway ukazuje na neraskidivu uvezanost biološkog i kulturološkog, odnosno društvenog.

> "Ono što čini rad Maje Smrekar toliko subverzivnim upravo je njena posvećenost temi hijerarhije i subordinacije psa u odnosu na čovjeka. Kako bi postavila pitanje ponovnog promišljanja antropocentričnog stava prema drugim vrstama i ukazala na distopičnu biotehnološku budućnost miješanja vrsta, ona prolazi kroz zahtjevne susrete s vukovima, izlaže svoje tijelo hormonima lažne trudnoće i organizira laboratorijsku infrastrukturu za izvođenje kompleksnog biotehnološkog protokola spajanja ljudskih i životinjskih stanica. Biopolitička

poruka ovog rada izaziva diskurzivnu polemiku jer remeti konzervativni poredak." (Majcen Linn, 2018, 62)

Hormonalne afektivne modulacije - serotonin, oksitocin, prolaktin, progesteron, estrogen

Afektivna dimenzija rada prisutna je u ovom radu na nekoliko razina. Na jednoj razini, sam rad tematizira afektivne i emotivne međuvrsne veze čovjeka i vuka odnosno psa, životinju evolutivno povezanu s čovjekom. Smrekar u svom opisu rada za temu određuje "fenomenologiju emocionalne ekonomije" koja prati kompleksne odnose ljudi i životinja.

"Uzbudimo se pri klanju životinje i stoga se osjećamo sentimentalno. Toliko sentimentalno da jedva čekamo osjetiti njen strah dok je jedemo za večeru. Mi transcendiramo strah. Željeli smo biti tamo kad je njen vrući crni bijes širom otvoren" (Smrekar, 2014).

Ta je razina apstraktna i generalna, ali partikularizirana samom izvedbom odnosno instalacijom. Naglasci koje Smrekarova stavlja podcrtavaju nedosljednosti, paradokse i licemjerja. Već smo u radu Siniše Labrovića dotakli problematiku premještanja i rekontekstualiziranja životinje i afektivne reakcije koje takva izmještanja proizvode. Postoji čitava ljestvica reakcija, koje su u slučaju Labrovića bile podijeljene na smijeh i bijes, različite u ishodu, ali slične u načinu prekidanja situacije.

Na drugoj razini nalazi se afektivni odnos Maje Smrekar sa životinjama, psima, vukovima, štencima ili primjercima te vrste opasnog izgleda koje provodi kroz tijelo, ulažući vlastito tijelo u istraživanje odnosa sa životinjom. Da je, primjerice, umjetnica izabrala neki drugi medij za izvedbu rada, medij koji ne uključuje njeno tijelo, rad bi imao potpuno drukčiji intenzitet. Upravo afekt koji gledatelj osjeća da Maja proživljava

s tijelom čini rad afektivno intenzivnim i subverzivnim. Primjerice, već spomenuta priča i film *Otok* dr. Moreaua donosi koncepte koji su otišli mnogo dalje u konceptualiziranju teme međuvrsnih odnosa, no nema istu afektivnu vrijednost jer ne postoji relacija s realnim. Time što svi eksperimenti idu tijelom umjetnice postiže se, s jedne strane, osjećaj realnosti, a s druge dubok osjećaj da ona čvrsto stoji iza svog rada.

Njeni afekti su doslovno hormonalno modulirani. Adrenalin i kortizol s opasnim, iako dresiranim, čehoslovačkim vukovima psima, oksitocin koji ju pretvara u majku šteneta te ženski spolni hormoni kojima se izlagala u klinici za potpomognutu oplodnju kako bi proizvela rad *ARTE-mis*.

> "Djelovanje perifernih hormona na središnji živčani sustav obuhvaća učinke na cijeli niz složenih sposobnosti, što uključuje modulaciju kognitivnih funkcija, emocija i ponašanja. Iako bi pretjerano bilo reći da je utjecaj hormona presudan, ne može se osporiti ni zanemariti činjenica da pojedini hormoni utječu na točno određena zbivanja u mozgu, a time i na osobnost, raspoloženje i emocionalno doživljavanje svakog čovjeka" (Altabas, Marinković-Radošević & Šimić, 2020, 299).

Treću afektivnu razinu ostvaruje publika s radom. U *I Hunt Nature And Culture Hunts Me*, kako bi postigla afektivnu razinu rada, Maja Smrekar invertira situaciju u kojoj čovjek jede životinju i sebe premazuje slojem paštete koju vukovi psi dolaze polizati. Inverzija predstavlja **rizik** spram životinja i postoji mogućnost snažnijeg ugriza gladnog vuka psa. U radu *Hybrid family* Smrekarova nudi svoje grudi pune kolostruma štenetu. Iako, da je u pitanju ljudsko mladunče, takav prizor bi vjerojatno izazvao nježnost, u slučaju šteneta remeti i subvertira poredak. Afektivnost ovog rada počiva na uzbuđenju koji se transformiraju u zazor i gađenje. Iako dojenje i majčinstvo reprezentiraju nježnost, oksitocinsku sreću i neraskidivu ovisničku vezu, a štenci također bude nježnost i divljenje, ta dva prizora spojena u jedan narušavaju **tabu** međuvrsnog majčinstva. Također, u psećem svijetu lizanje konotira čišćenje, želju za

komunikacijom, nježnost, no u ljudskom se prevodi u erotske odnose, tako da nijedan od ta dva rada nije u potpunosti lišen erotske konotacije.

Međuvrsna društvenost, uspostavljanje obiteljskih odnosa s drugim vrstama, a posebno u odnosu na pse, kako ju je sugerirala Donna Haraway u svom manifestu o drugim vrstama - *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* (2003, 2) polako se mijenja i transformira i putem jezika. Naime opisi veza koje se kreiraju u anglosaksonskoj kulturi pogotovo između vlasnika i njihovih ljubimaca često sadrže pojam mama i tata (mother, father of a doggy, furkids, my kids have paws…). Njihova se funkcija kulturološki mijenja iz one čuvanja terena i vlasništva u ruralnim krajevima u zadovoljavanje emotivne ljudske potrebe za brigom odgojem i ljubavlju u izrazito urbanim područjima među novim generacijama koje se ne odlučuju na roditeljstvo. Maja Smrekar radikalno odgovara na tu novu društvenu potrebu otjelovljujući težnje za stvaranjem međuvrsne obitelji i ukazujući da to u budućnosti neće nužno biti metaforička obitelj, već potencijalno i obitelj genetskih veza.

8. ZAKLJUČAK

Liberalno kapitalistički žrvanj kao glavne potpornje koristi znanosti i tehnologije. Korporacijske i državne strategije i politike, proizvodnju novih znanja interpretiraju u skladu s vladajućim ideologijama i hijerarhijama moći. Znanost konzervativno podupire *status quo* sustava, štiteći i podržavajući sponzore. Tehnološki izumi i njihova demokratična distribucija snove o umrežavanju putem interneta pretvorile su u noćne more individualiziranih reklama, pri čemu je pozornost postala nova valuta. Globalna komunikacijska umreženost pradoksalno ne nudi veću preciznost informacija, već upravo suprotno, veću zamagljenost i nemogućnost spoznaje istine, post - istinu, rekontruiranje samog pojma istine. Pritom je biopolitičko tijelo čovječanstva dragovoljno porobljeno putem ekrana. Što se umjetnosti u takvom svijetu tiče, potreba za estetskim izražavanjem pod utjecajem je informacijskog društva doživjela rigorozno preispitivanje i modulaciju. Mnogi kreativni i talentirani pojedinci su nastavili estetske tradicije iz prošlosti, razvijajući nove aspekte vizualnosti, radeći u korporacijama i kreativnim industrijama, na uzimanju pozornosti reklamnim kampanjama, dizajnom računalnih igrica, spektakularnim urbanim instalacijama i sl. S druge strane vizualna je umjetnost tematizirajući krizno stanje društvenih odnosa, u potpunosti promijenila jezik, nudeći buđenje iz pasivnosti, algoritamskog habitualnog pristajanja na sustavni nadzor i iskorištavanje, te otpor zavodljivim manifestacijama moći.

Subverzivna umjetnost imala je nekoliko intenzivnih trenutaka tijekom 20. stoljeća, no najintenzivniji se dogodio usporedno s masovnom distribucijom osobnih računala i raširenom uporabom Interneta, kada se na području, tada novog uzbudljivog polja – net umjetnosti, realizirao niz eksplozivnih subverzivnih radova koji su optimistično pokazali da je drugi i drugačiji omjer snaga moguć. Medijska teorija je krajem 90-ih godina 20. stoljeća i početkom 21. stoljeća velike nade polagala u subverziju moći putem demokratizacije novih tehnologija. Širio se diverzantski subverzivni optimizam, moć medija i tehnologija je pojedince stavila u položaj da se činilo kao da mogu utjecati na poredak. No, oslobodilački trenutak i obećanje prave demokratičnosti, ipak se

pokazao naivnim. Uspostavila se priroda digitalnih medija kao medija koji provode uvijek nove metode upravljanja masama. Iz današnje perspektive vidljivo je da su upravo mediji i tehnologije sredstvo širenja hegemone moći, a koja se rasprostranjuje stvaranjem novih adiktivnih habitualnosti i programiranja novih ponašanja. Pokazalo se da je u neoliberalnom kapitalizmu svaka subverzivna akcija ubrzo aproprijirana od strane kapitalističke mašine te, štoviše, postalo je teško uopće detektirati centre moći.

Moć se u neoliberalnom i tehnoznanstvenom kontekstu transformirala, decentralizirala i prikrila. Po jednim političkim teorijama ispostavlja se kao meka moć koja je zamijenila tvrdu centralističku moć, a koju karakterizira dobrovoljno sudjelovanje i suradnja uključenih. Meka moć drži čovječanstvo u mreži na određenim pozicijama. S druge strane, tu je pojam ontomoći, a to je moć koja može djelovati istovremeno i kao agresivna vojna sila na temelju predviđanja prijetnje koja se još nije dogodila, a može djelovati i kao biopolitički nadzor nad cjelokupnim stanovništvom radi iste te prijetnje. I upravo je ta činjenica nadzora, koji je u dobroj mjeri proveden pod krinkom zabave (meka moć), ili pak zbog straha za sigurnost (ontomoć), veza između te dvije teorije. Budući da je se ne može tako lako detektirati, ali se manifestira u vidu nadzora i kontrole čovječanstva putem medija, tehnologija i epistemoloških platformi raznih znanosti, a sve u svrhu imperativa sigurnosti, i subverzivne su umjetničke prakse transformirale načine i metode rada.

Redefinirana subverzivnost svijeta mekih moći i ontomoći jedna je od dominantnih karakteristika suvremenih umjetničkih praksi. Suvremena se umjetnost razvila kao kritička disciplina koja na senzorički način predočuje društvene probleme. Sva ona suvremena umjetnost koja teži razbijanju tradicionalnih hijerarhizacija, patrijarhalnih obrazaca, ideologija, koje zastupaju hegemonijski poredak, jest subverzivna, a najradikalnije subverzivne umjetničke prakse bave se biopolitičkim temama. Umjetnost u sprezi s razvojem znanosti i tehnologija stavlja pod znak pitanja mnoge komponente društvenog konteksta pod utjecajem tih tehnologija i otkrića, kao i sam pojam razvoja kao apsolutno pozitivnog. Biopolitičke subverzivne prakse se manifestiraju s jedne strane na praksama tijela, jer tijelo je nositelj identitetskih karakteristika koje onda

utječu na društvenu poziciju. S druge strane veliku važnost kod definiranja biopolitike kao sveobuhvatnog nadzora i regulacije čine tehnologija i znanost, stvarajući nove oblike života čiji biopolitički i bioetički život (*bios*) postaje tema. Njihova se dramatičnost krije u spekulativnim scenarijima budućnosti i etičkim i političkim pitanjima redefinicije odnosa moći. Subverzivni umjetnički radovi nisu više usmjereni toliko na izravne napade na centre moći, već tematiziranjem različitih aspekata oblika života na dramatičan način razotkrivaju dispozitive moći i njihove pritiske, pritom subvertirajući hijerarhijske modele i modalitete manifestacija moći nad pojedincem. Iz tog razloga subverzivne umjetničke prakse pronalaze potporu s jedne strane u emancipirajućoj feminističkoj teoriji, a s druge u posthumanističkoj teorijskoj platformi orijentiranoj na deantorpocentrizaciju, dehijerarhizaciju, pluralnost i ekologiju.

U tom smislu postoje kognitivistički model subverzivnih umjetničkih praksi koje se bave širenjem znanja i kolektivizacijom kapaciteta raznim praktičnim edukativnim metodama. Drugi je način subverzije hijerarhije i njenih pritisaka putem afektivnih politika, tj. afektivnim tjelesnim djelovanjem na pojedince. Pritom subverzivni radovi postaju nositelji agresivnih afektivnih intenziteta koji zadiru u ucjenjenu i iznuđenu habitualnost pojedinaca. Takvo djelovanje je također edukativno i podložno kolektivizaciji, ali ima izravni pristup kako tijelu tako i razumijevanju struktura moći. Subverzija u umjetnosti tako postaje usmjerena prije svega na kolektivnu emancipaciju afektivnom modulacijom.

Subverzivne umjetničke prakse u bitnom smislu nude nešto novo, "priključuju se na još nepostojeće" kako bi proizveli / izumili inovativnu ideju ili pristup. Novost je bitna jer subverzije djeluju primarno putem afektivnih intenziteta koji su neponovljivi, znači događaju se prilikom susreta s novim događajem/objektom. Uz to također idu i ostale karakteristike subverzivne umjetnosti poput izlaganja umjetnika i/ili publike i/ili onog što se pokušava subvertirati riziku odnosno opasnosti. Količina različitih, pluralnih, divergentnih oblika života utječe na destabilizaciju stereotipiziranih hegemonih hijerahizacija, što može rezultirati ozbiljnom krizom takvog dispozitiva. Agresivni afekt suvremene umjetnosti možemo nazvati političkom afektivnom modulacijom jer

djeluje putem stvaranja neugodnih i anksioznih intenziteta koji se putem osjećajne evaluacije pretvaraju u osjete i osjećaje poput gađenja, zazora, bijesa ili smijeha (a bijes i smijeh su tu da bi prekinuli situaciju). Takva subverzivna umjetnost je transformativna jer nasilno tjera uvijek zabavljenog, nemislećeg (produkta meke moći) pojedinca prvo da afektivno isklizne iz prividnog homogenog sustava, a potom da zauzme stav spram odjednom očiglednog problema koji zauzima nesvjesni, mrtvi kut društva. Nije samo stvar raskrinkavanja silnica moći i hijerarhija, već je stvar u tome da se ta ideja afektivno provede ljudskim tijelom i tako postane predmet spoznaje.

Subverzivna umjetnost je umjetnost paradoksa. Vežući se uz politiku, sustav, centre moći, znanosti i tehnologije, unatoč neautonomnosti, postaje izrazito prekarijatna, samostalna, nezavisna. Ona više ne posjeduje kompletnu autoreferencijalnu autonomiju usredotočenu na savjesnu i marljivu pažnju za sve ono što je specifično toj praksi, njenim tradicijama, materijalima, već nudi kritičko razumijevanje naših oblika društvenosti i krajni neposluh. A društvu koje svakog pojedinca uvjerava da je jedinstven, a istovremeno provodi globalno algoritamsko upravljanje mnoštvom, otpor je neophodan.

9. PRILOZI

RAZGOVOR SA SINIŠOM LABROVIĆEM

Kako je došlo do ideje rada Stado.hr ?

Rad je realiziran 2005., a u Hrvatskoj se prvi reality show, Big Brother, prikazivao na televiziji 2004. Bio sam fasciniran interesom za tu formu kojoj nikako nisam mogao naći smisao, a niti pohvatati konce događanja, doduše, nisam to mogao gledati duže od 20-ak minuta jer bi me hvatalo susramlje, a da su skoro svi drugi pričali o tome do u najmanje detalje sustanarskih razgovora i događaja – i s puno angažmana, a i mediji su bili puni izvještaja o B.B. Mislim da se radilo o najvećem mogućem stupnju ukidanja "sadržaja", činilo mi se da Big Brotherom televizija, u stvari, prikazuje samu sebe i vlastitu moć. Zato mi se činilo logičnim da takvu formu podignemo na sljedeću razinu, da od ovaca pokušamo napraviti zvijezde, da ih individualiziramo i personaliziramo jer o životinjama prvenstveno mislimo kao o "predstavnicima" vrste. Takva gesta je paradoksalna, s jedne strane to je još radikalnije dokidanje sadržaja, još veće medijsko "ništa", a s druge strane je gotovo aktivistička jer se personaliziraju bića na koja smo navikli gledati striktno "specistički", s pozicije vrste. Zato je svaka od ovaca dobila osobni profil, ime, historiju, ambicije, karakter... Također, rad je imao i naglašenu "političku" crtu - htio sam odgovornost glasača učiniti što jasnijom. Stado.hr trajalo je 12 dana, ovce su počele ispadati iz stada na osnovu broja glasova nakon šestog dana, glasati se moglo od prvog dana, a ovca koja je ispala bila je nagrada u nagradnoj igri u kojoj su automatski sudjelovali svi koji su glasali. Ako dobitnik ovcu koja je ispala nije došao preuzeti niti nam javio o namjerama, ovcu je mogao otkupiti netko drugi, ali tako da s njom dokumentirano provede jedan dan u svom životnom prostoru. Ako se nitko ne prijavi radi "otkupa", bilo je predviđeno da ovca ide u klaonicu. Dakle, bila mi je jako važna otvorenost polja mogućnosti, plastičan uvid u "puteve sudbine" i kristalno jasna

ovisnost svakog bića o svima drugima, ali i realističnost, brutalna, jer ovčja sudbina jest, najčešće, završiti pod nožem. Kad sad rezimiram stvari, mislim da smijem reći da mi je ambicija bila u 12 dana izložiti "što znači živjeti danas".

Ovce su snimane nadzornim kamerama, video je prenošen na web site i ljudi su mogli glasovati za njih. Radi se o kompleksnom projektu s čitavim nizom suradnika. Web site je dizajnirala Tina Ivezić, a programirao ga je Aleksandar Erkalović. Na koji su način ljudi glasovali za ovce i po kojem principu su birani novi vlasnici ovaca koje su ispale?

Ljudi su mogli poslati glas na web adresu projekta, mogli su ostaviti svoj glas i direktno na festivalu, ali moram priznati da se sada ne sjećam kojim smo sve kanalima osigurali mogućnost glasanja, je li u igri bila i klasična pošta. No znam da je glasati mogao svatko kome je bilo zaista stalo. Printali smo pristigle glasove i ujednačavali format njihovog listića u nagradnoj igri. Nakon šestoga dana, svaki dan smo prebrojavali pristigle glasove, utvrdili ovcu gubitnicu koja je postajala nagrada, a onda smo iz šešira izvlačili dobitnicu/ka i to objavili na web stranici projekta. U svakoj od tih faza postojali su svjedoci, a događaje smo i dokumentirali prema mogućnostima.

Što bi se dogodilo s izglasanim ovcama ukoliko ih nitko ne bi preuzeo i zašto?

Mislim da sam već odgovorio. Ipak... Ako ovcu ne bi preuzela/o dobitnica/k u nagradnoj igri, a ne bi se prijavio niti netko drugi radi otkupa, bilo je predviđeno da ovca završi u klaonici, da bude ubijena. Prvo, to je realnost ovčjeg života. Drugo, htio sam odgovornost glasača zaoštriti do maksimuma – ako si sudjelovao u glasanju, direktno si utjecao na to tko će ispasti iz stada, a zbroj svih glasova, potencijalno nevino i indiferentno utapanje u masu glasača, očito je moglo dovesti do nečije smrti. Treće, očekivao sam i ozbiljnu uznemirenost nekih zbog mogućeg ishoda, a onda time postaje očigledna i naglašena je uloga i važnost medija ne samo u percipiranju stvarnosti, nego

u procjeni važnosti nečijega života, a smrti još i više. Milijuni životinja završavaju u klaonicama i uglavnom nikom ništa, ali životi ovih šest privedenih medijskoj pažnji postaju jako važni.

Činjenica moguće smrti životinja dala je jednu dodatnu težinu i odgovornost projektu i postavila vječno pitanje oko prava na život ili smrt. Te bi ovce svakako završile u klaonici, no činjenica da su bile dio umjetničkog projekta izdiglo ih je na razinu subjekata. Kako se ti s tim nosiš i koji je tvoj odgovor na pitanje vezano uz umjetničke slobode u odnosu na pitanja života i smrti?

Ovakav rad, čiji forma i sadržaj isprepleteni su sa životom, mora zadržati zakonske, društvene, običajne i druge norme, a da ih se onda "očuđenjem" učini "vidljivima" i time njihova "normalnost" postane upitna. Živimo u kulturi koja je barem zadnjih dvije tisuće godina potpuno normalizirala apsolutno ljudsko prvenstvo pred svim drugim živim bićima i sada smo tu gdje jesmo. Odrastao sam na selu, domaće životinje bile su u službi preživljavanja obitelji, što je uključivalo i njihovo ubijanje radi mesa, ali odgajan sam u duhu zahvalnosti i respekta prema njima i njihovom doprinosu. Uvijek mi je čin ubijanja, ili prodaje mesarima, bio izvor tjeskobe, ali samo jednom sam imao višemjesečnu fazu vegetarijanstva koja se završila ozbiljnim zdravstvenim problemima pa sam se vratio jedenju mesa. Što se tiče umjetničkih sloboda, mislim da one ne bi smjele biti uzrok i opravdanje tuđoj patnji ili smrti. Umjetnost, posebno suvremena, često ide rubom i mislim da se procjena etičnosti mora uvijek iznova donositi za svaki pojedini projekt.

Tijekom projekta ovce su imale pastirsku, veterinarsku i skrb i zaštitu, no došlo je do reakcije udruge Prijatelji životinja koji su prijavili projekt Ministarstvu poljoprivrede. Kako je sve to proteklo?

Uz medijsku kampanju i sulude i neutemeljene optužbe njihovih članova i simpatizera, zatražen je i nadzor inspekcije. Našli smo se u Novom Zagrebu u uredu inspektorice koja je prema članovima Udruge pokazivala priličnu snishodljivost jer su, navodno, uspjeli smijeniti njenoga kolegu par mjeseci ranije. Sa zakonske strane nije bilo moguće "Stado.hr" zaustaviti jer smo ispoštovali sve zakonske propise. Članovi Udruge bili su izrazito neugodni, bahati i neupućeni i u zakonski okvir projekta i u samu prirodu ovaca. Nakon zakonskog poraza, jedan od njih, i danas mu se sjećam prezimena – Ribarić, tvrdio je da su ovce depresivne, a na moju ponudu da opiše kako je došao do tog dubokoumnog psihološkog uvida, rekao je da su neke ovce na "Danu kulture", za vrijeme čitanja, stajale i držale spuštenu glavu pred prednjim nogama. Objasnio sam mu da je baš to znak da se ovce osjećaju sigurno jer je riječ o iznimno plahoj životinji koja nikad ne bi spustila glavu u imalo neizvjesnoj situaciji, a da u toj pozi preživaju hranu koju su pojele. Tu je došlo do potpunog preokreta pa je sastanak brzo nakon toga i završio. Inače, količina laži, suludih optužbi i bolesnih kvalifikacija po društvenim mrežama bila je neugodna jer je bilo očito da je riječ o ljudima koji ne prezaju ni pred čim i da se radi o bolesnicima. Kasnije sam slične psiho-profile susretao prigodom realizacije nekih drugih radova koji su "izlagali život" bez jasne crno-bijele podjele, ne zato što nemam stav o nekom pitanju, nego zato da se naglasi odgovornost svih nas. Neki se jako teško nose s tjeskobom izložene neizvjesnosti i izrazito su neprijateljski nastrojeni prema "glasniku". U susretima s takvima uvijek osjećam jaku nelagodu jer mislim da su takvi profili spremni žrtvovati život na oltaru utopije i stvoriti pakao, a unutarnji glas mi iznenađeno šapne "...pa ovaj je staljinista".

U sklopu "Dana kulture" književnici su ovcama čitali izvatke iz svojih djela. Sudjelovali su mnogi etablirani hrvatski književnici, novinari i glumci Predrag Lucić, Tanja Mravak, Damir Pilić, Igor Lasić, Miljenko Jergović, Robert Perišić, Ivica Đikić, Milivoj Beader, Saša Kosanović, Joe Davis, Hrvoje Prnjak, Filip Šovagović, Damir Šodan, Miloš Đurđević. Kako objašnjavaš njihov pristanak da sudjeluju i odazovu se tvom, pomalo apsurdnom, pozivu?

Kao i sudionici Big Brothera, i ovce su u "Stadu.hr" imale neke dnevne zadatke. Uz "Dan kulture", kada su ovcama čitali gore nabrojane književnice i književnici, imali smo i "Dan kreativnosti" – Vlasta Žanić im je održala slikarsku radionicu pa su realizirale sjajno platno u stilu apstraktnog ekspresionizma, "Karaoke dan" - kada su se mogle glasati glasovima drugih životinja koje smo im puštali, kao i "Dan kritičkog gledanja TV-a" – kada su gledale razne programe, uključujući i "Big Brother" koji je tada bio u drugoj sezoni. Moja namjera je bila ponuditi ovcama zadatke koji u sebi imaju puno više digniteta i zahtjevnosti, nego što sam vidio da su ih imali sudionici Big Brothera. Dakle, Dan kulture... Mislim da su književnici rado pristali jer su prepoznali ludički potencijal tog čitanja, ali i njegov kritički podtekst. Znamo kakav je položaj kulture u Hrvatskoj i kakav je općenito tretman nepovlaštenih. Naravno, tu je i respekt prema živom biću, prema ovcama, kao i prijateljska, kolegijalna i podržavajuća gesta prema meni.

Uz pjesnički program ovce su kritički gledale televiziju , umjetnica Vlasta Žanić im je održala radionicu slikanja, a posjetili su ih i kolege iz reality showa Bar. Kako tumačiš taj susret između sudionika "pravog" reality showa i umjetničkog projekta?

Medijski pragmatično - ovce su postale slavne i praćene, a mislim da "Bar" baš i nije imao neku veliku gledanost. Vjerojatno su scenaristi i producenti "Bara" htjeli malo zaoštriti situaciju. Znam da su neki/e od natjecatelj(ic)a u "Baru" uspoređivali sebe s ovcama, ne samo ovima iz "Stada.hr". Naravno da u realityjima nema niti "r" od "realnosti". Radi se o pomno režiranim projektima, već sama montaža materijala poništava svaku "neposrednost" ili "istinitost". "Stado.hr" bilo je prenošeno 24 sata dnevno svih 12 dana – mi nismo intervenirali i protežirali niti stvarali lažne kontroverze. Moja ideja nije bila ruganje sudionicima drugih realityja jer se radi o ljudima koji su pošteno i mučno zarađivali kruh. Jedna od ideja bila je pokazati medij, učiniti ekran manje prozirnim, ne bi li barem neki vidjeli formalni okvir, a ne samo

sadržaj koji se na ekranu prikazuje. Jer ekran je glavni sadržaj televizije, kao i drugih medija.

Projekt je doživio viralni medijski uspjeh, o njemu je izvještavano od Amerike do Australije, no u vijestima se uglavnom tumačio kao novi, na webu prikazan, reality show s ovcama, a manje se naglašavala umjetnička dimenzija.

To je rezultat i medijske "površnosti", ljubavi prema kiču i bizarnome, ali i činjenice da je reality održan u "tamo nekoj Hrvatskoj" pa nije bilo potrebe zamarati se detaljima. Ali to je razumljivo. Mene više fascinira činjenica da je "Stado.hr", uz njegov artistički, performativni, politički, etičko-specistički, ekološki, medijski i ludički potencijal u zadnjih 16 godina bilo prikazano na dvije izložbe. Ima dana kad mi je žao što nisam barem slovenski umjetnik.

Ima li naslov stado.hr samo dimenziju kritike u odnosu na sudionike i gledatelje reality showova ili i na čitavo hrvatsko društvo koje je nevjerojatno poslušno u svim okolnostima?

Već sam gore odgovorio – nije me zanimala kritika niti sudionika realityja niti njegovih gledatelj(ic)a, zanimao me prvenstveno medij jer mi se činilo da televizija tom formom pokazuje moć i autoritet, uz želju za profitom, naravno, i s ogromnim cinizmom. Naravno da ne mogu zanijekati da je rad realiziran u zemlji čiji stanovnici pokazuju zavidnu razinu ponizno-kmetskog duha na putu ka ropstvu, ali elementi takve "narodne" karakterologije rašireni su posvuda i na njima se ustrajno radi širom svijeta.

Reality TV je 2005. godine doživjela procvat s mnoštvom televizijskih serija poput Big Brothera, ali danas svjedočimo vremenima održanja tog trenda u kojem je reality postao dio najraznolikijeg spektra emisija i serija, a s druge strane, s

Instagram zvijezdama svjedočimo uzdizanju naizgled prosječnog pojedinca na nivo zvijezde. Kao što je Warhol davno predvidio, u budućnosti će svatko imati petnaest minuta slave. Kako to utječe na našu percepciju svijeta?

Imam malo iskustva u gledanju realityja, no postoje dvije anegdote koje su mi se urezale u pamćenje. U Sinju sam gledao intervju sa starletom Simonom Gotovac i novinar ju je pitao:"Priča se da ste u stanu organizirali orgije popraćene drogama… kokainom." Ona je ponosno odgovorila: "Nemam komentara".

To je fraza koju inače čujemo od moćnika, onih koji vladaju. Kada to ponosno izgovara ultimativna reality zvijezda poput Simone, ponos u njenom glasu je znak da se osjeća kao subjekt moći. Osjetio sam se prosvjetljenim, kao da mi je bila jasnija priroda ekrana i njegove suštine.

Druga anegdota je bila vezana uz *Shopping kraljicu*, seriju u kojoj natjecateljice dobiju neki novčani iznos koju trebaju potrošiti i onda se procjenjuje je li novac dobro utrošen. Jedna sudionica je, kad je trebala dati komentar na kupovinu druge, s neizmjernim zadovoljstvom izjavila da je ova druga napravila točno ono što je ona prorekla.

Tim njenim izborom riječi shvatio sam da je moć medija, moć TV retorike toliko golema da se može poistovjetiti s moći Biblije ili nekog drugog proročanskog teksta.

Kad se nalazimo u fokusu interesa, nije važan razlog. Tu se može naći američki predsjednik i reći nemam komentara, ali medij ga izjednačava sa Simonom Gotovac koja to isto može reći s istim osjećajem moći. Svijest o važnosti je u pitanju i razmjeru moći, a kroz dvije minute na TV-u jednog i drugog, gubi se svijest o razmjerima moći.

Olivier Rasac je prozvao reality showove zoološkim vrtovima jer prikazuju prividno prirodan okoliš i sam život. Tvoj reality je bio doslovce posvećen životinjama, ali je više bio štala nego zoološki vrt. Što se postiže medijskom spektakularizacijom običnog?

Mislim da je medij televizije upravo preko reality TV htjela pokazati autoritet, moć, u tom smislu da dokaže da je moguće bilo koga učiniti zvijezdom i da je TV kao medijski format jači i važniji od bilo koga tko se ukazuje u tom medijskom formatu, pa makar to bila neka izuzetno bitna politička figura. U tom su formatu skriveni odnosi moći te društvene, novčane i druge reperkusije. Meni je kao umjetniku dovoljno da pročitam TV program i jasno mi je zašto je nešto u 20 sati na Prvom programu, a zašto nešto nije te što se preko TV-a poručuje, primjerice hrvatskom premijeru ili njegovoj stranci. Za jedan dio publike, doživjeti taj aspekt života da se može postati TV zvijezda, a posebno tu govorim o mlađim generacijama koje motivira slava i popularnost, jako je važno. Po mom mišljenju sjajno su posloženi prioriteti u korist medijskih agenata, s popularnošću kao ultimativnom vrijednošću. Moći pričati o nogometašima i igricama u nekoj emisiji je užasno važno. Nulti stupanj identifikacije s moje strane.

U mom radu je do neke mjere medijska reakcija ukalkulirana i računam na nju, no pritom nemam jasnu i finalnu medijsku strategiju. Primjerice moj rad Boks-meč za titulu ministra kulture je sasvim medijski odigran rad, u kojem izazivam aktualnog ministra, Božu Biškupića, da mi prepusti ministarsku stolicu. Ta vrsta igre, u suvremenosti je, kao i kod redatelja Olivera Frljića kad se bavi nekim temama kao što su branitelji, proširivanje polja određenih društvenih grupacija temama koje se dotiču političkih aktualnosti. Kod Frljića se radi o proširenom polju predstave, i oni kojih se dotakla (ne nužno kazališna publika) reagiraju. Također, mogu reći da je to neka vrsta medijske socijalne skulpture, kao što je to govorio Beuys, primjerice, kad je posadio 7500 hrastova u Kasselu.

Ima li humor subverzivnu ulogu u projektu i, ako da, na koji način?

Meni je humor jako važan, no također nije intencionalan. Svijet vidim kao dvosmislen, dvostran, nedovršen. Nešto što je nisko u sebi može imati element uzvišenog, poput "proročanske" kupovine haljine. Nešto što vidimo kao nedodirljivo i sveto, može se tretirati i razmatrati kao prizemno. U tom me smislu humor zanima kao metoda

subvertiranja niskog i visokog. Ne želim rušiti ono što se meni čini važnim u etičkom sustavu, no s jedne strane je etika, a s druge strane su vrijednosti koje se meni čine nakalemljenjene, tradicionalne, nakaradne, društvene vrijednosti, nastale uslijed politika ili nekih seoskih običaja i sl. Primjerice ne znam zašto bi bilo dobro umlatiti Srbina ili u čemu je vrijednost ženske nevinosti? U mojim radovima radi se o konstantnom pokušaju da vidimo drugu stranu neke stvari, njenu sjenu, utjecaj, vrijednost, ono što ona proizvodi i sl. Humor je tu premaz na torti i mamac da pojedemo ostatak, preljev ispod kojeg proviruje tragika. S humorom su stvari prihvatljivije, mekše, dvosmislenije. Svojim radovima ne želim propovijedati, niti promovirati vrijednosti, malo ljudi misli da može stati na mjesto svećenika ili druga Tita. Nastojim učiniti svoju poziciju pristupačnom, da svatko drugi želi stati na moje mjesto i razmatrati moje gledište. Radi se o demokratizaciji gledišta i činjenje rada pučkim, po nekoj zamišljenoj osi općosti. Moja sestra, primjerice, nije jako obrazovana osoba, ali mi je važna i smatram je pametnom i drago mi je da razumije moj rad te da ju uspije nasmijati. Ne mora znati što je točno ready made kao forma, niti čitati Groysa i sl. Želim da ona osjeti da njen brat govori i njoj. Humor ima tu demokratizirajuću crtu koja uključuje i one koji u neke elitističke razine umjetničke prakse nisu nužno uključeni.

RAZGOVOR SA ZORANOM TODOROVIĆEM

Možeš li opisati na koji način si došao na ideju za rad Asimilacija, što te potaknulo na kreiranje situacije u kojoj nudiš publici jelo načinjeno od ostataka estetske operacije?

Kognitivna disonanca, normativana kontradikcija, nešto što je istovremeno privlačno i zazorno. To mi je izgledalo opravdano kao logika rada...

Trebao mi je jedan okvir, makar i banalan, u koji mogu da smestim sadržaj koji može da poremeti uobičajene uloge, da ukine distancu i uvuče gledaoca u igru dodeljujući mu ulogu aktera u nekoj vrsti etičke klopke. Ta klopka je imala efekat realnog i traumatičnog a samim tim i obavezujućeg. Dakle, rad je postavljan kao lepo dekorisani obrok gde se foto-video rekonstrukcijom ulazi u detalje njegove pripreme od faze gotove i ponuđene hrane koju publika zatiče u galeriji preko kuhinjsko-kuvarskih radnji do prvobitnog sirovog stanja gde se susrećemo sa hiruškom intervencijom, estetskom hiruškom operacijom, kojom se odstranjuju delovi tela koji čine osnovni materijal ovog recepta, tačnije posluženog obroka. Tabu kanibalizma ovde uvezuje različite elemente rada i pokreće mehaniku koja vas suočava sa defektima normativnosti, praktikama lepog.

Načelno govoreći do toga sam došao preko drugih radova koji su tome prethodili, to su radovi koji su sa jedne strane imali veze sa ispitivanjem tela, režima tela, a sa druge strane sa jednom vrstom prakse gde sam praveći neke ranije radove u određeni estetski okvir smeštao neki drugi nepripadajući estetski sadržaj. To je uvek bilo u funkciji izmeštanja publike iz zona konfora, iz pozicije posmatrača u situaciju aktera ili arbitra. Recimo u nekim radovima sam koristio prepoznatljiv format minimalističke instalacije da bi u nju ugradio sasvim drugačiji sadržaj tehno-performansa i sl.

Ostatci estetske operacije, kao i bilo koje druge, spadaju u vrstu bolničkog bio-otpada za koji postoje određene procedure i tehnike za uklanjanje, no ti si ipak uspio dobiti materijal. Kako gledaš na etičke postavke u medicinskom tj. umjetničkom polju?

Bilo je nekoliko takvih radova koje sam realizovao u operacionim salama, izvodio sam ih kao svojevrsne performanse i to u periodu od kraja devedesetih, tačnije od 1997. do 2010. U to vreme to nije bilo strogo regulisano, barem ne u Srbiji, ne znam kako stvari stoje sada sa tim procedurama. U svakom slučaju one nisu bile prepreka za realizaciju ovih intervencija. To je više bio rad sa ljudima, mnogo više u sferi umetnosti nego medicine, ali je to takođe bio i organizacioni i taktički rad: naći kliniku, pribaviti pristanak lekara ili ubediti etički savet kliničkog centra koji se više brinuo o zaštiti identiteta pacijenta i integritetu klinike nego o pitanju bio-medicinskog otpada. To je naravno išlo na ruku realizaciji ovih radova jer su se oni upravo formirali oko tog materijala. Međutim, mene je zanimao odstranjeni deo tela u slučaju tzv. estetskih operacija pre svega zato što se tu jasno uočava normativni zaplet.

Načelno govoreći medicina funkcioniše i kao alat kontrole i uprave, ali takođe i biznisa, pa se etika u tom kontekstu na neki način pojavljuje kao sekularizovana teologija spasenja, kao nekakav mehanizam ograničenja, pitanje je koliko uspešan. Inače, u bio-medicinskoj sferi se nekad otvore intrigantna fenomenološka pitanja, o prirodi nekog bića, njegovom poreklu, srodstvima, utemeljenju, ekonomskoj vrednosti i sl.

Što se tiče odnosa umetnosti i etike, iako nisam siguran da li to sve dobro sagledavam s obzirom da postoje različiti etički koncepti, ipak primećujem jedan pristup koji čini da taj imperativ u umetnosti funkcioniše kao oblik depolitizacije. Naime, zahtev je takav da se na mestu politike pojavi etika. To je novo-liberalna varijanta, pomerena u odnosu na Benjaminovo razlikovanje fašističke i komunističke umetnosti. Ni politizacija estetike ni estetizacija politike, nego upravo estetizacija etike. Taj etički imperativ obilno troši tzv. cancel kultura koja je takođe oblikovana depolitizacijom.

Višak koji te inspirirao ponudio si publici u obliku hrane, no publika je istovremeno bila obaviještena o tome što jede putem dokumentacije na zidu. Jesu li osobe koje su prošle estetsku operaciju znale da su servirane kao hrana i prikazane u formi umjetničkog rada?

Ljudi koji su operisani nisu subjekti u ovoj akciji, ništa ne znaju o tome čak i kada su svesni mog prisustva dok pravim fotografije i sl. To je takođe jedna indikacija. Oni su tu da bi se otarasili svog prokletog viška. Institucija i lekari koji izvode operaciju su ti sa kojima se i pregovara.

U publici se razvila rasprava, i jedni su kušali hladetinu, dok su drugi odbili. Je li te iznenadilo prvi puta to da su ljudi odlučili probati tvoje jelo ili si računao na to?

Kada sam to prvi put postavio u mariborskoj Kibli to je bila otvorena i provokativna situacija, računao sam neki na otpor, ali nisam imao neka specifična očekivanja pa u tom smislu ni da će to neki ljudi probati i da će ta činjenica uspostaviti liniju rasprave pa i konfrontacija. Ta tenzija je u većoj ili manjoj meri pratila sudbinu svih kasnijih izvođenja rada, ali je svaki put imala i specifičan lokalni karakter koji je svojstven svakom pojedinačnom događaju. Rasprava koja se tu vodila je bila refleks situacije u kojoj se ljudi ponašaju vrlo različito suočeni sa prilikom kanibalizma. Međutim ta rasprava ovde ima određenu funkciju koja je u vezi sa paradoksom objektnog ili zazornog na kojoj se ovaj rad bazira. Naime, zazorno ima tendenciju da i samo postane normativno tako da konfrontacija igra ulogu nekog faznog pomeraja, nema uspostavljanja konsenzusa. To je razlog zbog kojeg ja nisam nikada bio akter izvođenja te akcije nego njen producent. U suprotnom bi to bila predstava koju publika gleda, koju izvodi umetnik sa adresiranom porukom oko koje se možemo i složiti.

Kao i Cigani i Psi, pa Toplina, rad koji je izložen na Venecijanskom bijenalu, tvoji radovi izazivaju veliku medijsku pozornost i kompleksne etičke rasprave. Je li to dio rada?

Radovi koje pravim često izazivaju protivljenje, ne laskam ljudima, na neki način prekidam film. Tražim problem tamo gde je uspostavljen nekakav konsenzus o značenju, smislu i vrednostima. U tom smislu delujem zlonamerno. To nekada privlači medije, a nekada ne. Ono što je, međutim, bitno je to da je ova taktika na neki način usmerena na slepu mrlju kolektiva koja je zapravo njen uslov i istina. Drugim rečima, to je uvek nekakvo suočavanje iako nije u domenu nekog racionalnog razloga ili to nije na prvi pogled.

Također, radovi su doslovce agresivno usmjereni na publiku. Ultrazvučni Top je izazivao fizičku mučninu, Ritam 1 je ostavljao mogućnost strujnog udara, a Asimilacija je propitivala vrijednosne sustave u odnosu na tabue. Koja je, po tvom mišljenju, uloga umjetnosti i mora li ona biti u toj mjeri agresivna da bi djelovala?

Telo je senzorna sprava na koju su bili usmereni ovi radovi. Ukoliko već ne deluje, telo nešto podnosi, to je logika afektacijskog prenosa odnosno način na koji su ovi radovi radili. Telo trpi. Sve drugo su priče koje ja ne bih shvatao ozbiljno da ne postoji ovaj momenat.

Cigani i Psi na jedak način tretira pripadnike ljudske i životinjske vrste. Na koji način ti gledaš na posthumanističku teoriju koja promiče antiatropocentrizam i emancipacijski odnos spram drugih vrsta?

To vidim kao nastojanje da se politizaciju pitanja ekologije, kao otvaranje polja javnosti i za neke druge vrste života sa kojim su ljudi suštinski povezani i što više nije moguće

ignorisati. Rad Cigani i Psi to ne tematizuje, ali se ipak nešto izvodilo i radilo sa ljudima i životinjama, pregovaralo se.

Tvoja je pozicija prilično neutralna kada postavljaš situaciju, klopku za publiku, odnosno ne odaješ svoju poziciju u odnosu na temu, ili? Što misliš u tom kontekstu o umjetničkom aktivizmu?

Nisam siguran koliko je moja pozicija neutralna, ali je istina da radove ne pravim tako što ih izvodim oko nekog mog stava koji referiše na ovu ili na onu temu. To je dosta istrošena uobrazilja koja počiva na ideji da umetnik ima nešto važno da izrazi iz dubine svoje ličnosti, na primer. Međutim, ovu uobrazilju koja je široko rasprostranjena kao obrazac očekivanja od strane publike ili javnosti mogu da iskoristim u nekom istraživanju. Istraživanje može da podrazumeva i distancu u onom smislu u kojem je ona potrebna da bi stvar uspela. Dobar primer za to je baš rad Cigani i Psi. Ovde je publika u naslov rada upisivala određen stav autora, rasistički stav, ili što je zanimljivo anti-srpski stav ,na osnovu toga je tumačila dosta haotičan sadržaj video slike i to je bio osnov za intervenciju publike što je bio i mogući ishod ovog rada. Dakle, tema je bila kako video sliku pretvoriti u participativnu platformu za koju se na kraju ispostavilo da je proradila kao neka vrsta relacionog antagonizma. Ja sam ovde morao da se trudim da se u što većoj meri izolujem od rasprave koja je činila tkivo tog rada jer je svako moje učešće u njoj potencijalno menjalo njen tok i moguće ishode. Osim toga neki aktivisti su nastojali da protiv mene pokrenu tužbu pa ja svakako nisam ni bio raspoložen za preterana druženja. Inače je ta rasprava trajala oko sedam godina i okončana je izdavanjem knjige koja je obuhvatila meni sve dostupne tekstove i ranije objavljene knjige i debate koje pokrivaju ove događaje, ali otkrivaju strukturu i strategiju rada.

U aktivističko-didaktičkoj perspektivi, umetnički radovi treba da reše određeni društveni problem, recimo da rade na afirmaciji marginalizovane zajednice, što bi trebalo da ima i neki merljiv pozitivan efekat u odnosu na nju itd. Tu se umetnik prepoznaje i preporučuje kao neka vrsta socijalnog radnika.

Aktivizam uvek podrazumeva neku političku agendu i društvu je neophodan, ipak, treba imati u vidu da je vreme političkih i revolucionarnih kretanja uz koje su stajali i različiti umetnički pokreti koji su garantovali smisao aktiviteta umetnika završeno. To je bio jedan važan istorijski trenutak susreta i međusobnog pojačavanja umetničkih i političkih revolucija odakle je savremena umetnost u velikoj meri preuzela sopstveni jezik. Međutim, danas se u aktivističko-didaktičkom režimu umetnosti očekuje da će čitav taj horizont, kojim su nekada vladale velike političke formacije, ispuniti aktivizam savremenih umetnika. Savremena umetnost se shvata kao transgresivna i kritička, ali to izgleda nekome stvara iluziju da je time destinacija određena, da postoji zadatak, kao u vreme soc-realizma, samo bez socijalizma.

Istovremno, treba istaći i razlikovati istraživačku aktivnost umetnika, ali i drugih istraživača gde se takođe računa na angažovanje, ali su destinacije nepoznate. Inače, umetničko istraživanje je u osnovi kreiranje specifičnog događaja koji za svoj rezultat nema neko opšte znanje nego jedan karakterističan uvid koji je vezan tim događajem. Ukoliko bi ovaj događaj razumeli kao politički onda bi to mogao biti aktivizam sa kojim znam šta da uradim, ali je to aktivizam bez kolektiva ili je to tek mogući kolektiv koji se tim događajem formira.

Za razliku od Asimilacije koja je nekako društveno uopćena i kod koje nisam primjetila da postoji zagovaranje sa tvoje strane, u radu Integracija, serviranjem craft pive od urina migranata privilegiranoj zapadnjačkoj publici, čini mi se da se jasnije vidi tvoje političko opredjeljenje ili poruka? Možeš li opisati što te potaknulo na taj rad i kako je do njega došlo?

Tu se vidi da sam na strani izbeglica, ali verujem da se isto tako primećuje i da nisam na strani kozmetičke industrije kada se radi o Asimilaciji, te pozicije su imale veze sa mojom motivacijom međutim i jedan i drugi rad ostaju otvoreni događaji. Razlike naravno postoje, recimo u slučaju Integracije rad je u jednim delu izveden kao lecture performans, tu sam lično uključen u izvođenje rada dok sam u drugom slučaju držao

distancu. To je u primeru Integracije delimično u vezi sa kulturom pića, tačnije ispijanjem piva koje u Britaniji gde se to izvodilo ima i identitetski i integracijski smisao. Istovremeno Integracija je tematski i kontekstualno formatirana prilikom za koju je napravljena. To je bio i sticaj nekih okolnosti, naime, tom radu predhodi jedna izložba koju si i ti uređivala Ekstravagantni zločin, a na kojoj sam bio prisutan sa foto-video radom Portret MB, radi se o portretu ubice sa jednom nesvakidašnjom i simptomatičnom pričom. Taj rad je u okviru te postavke u Pogonu Jedinstvo imao neko svoje logično mesto i opravdanje, međutim, kako je bilo planirano da se lzložba, odnosno, deo tog programa preseli u LADU što je po meni menjalo čitavu perspektivu, meni je bilo jasno da moram da napravim novi rad jer bi ovaj foto-video portret na tom mestu i u tom kontekstu bio besmislen. Radi se o promeni displeja iz izlagačko-galerijskog u izvođački tako da me je ta okolnost naterala da napravim novi rad, ja sam čak mislio da odustanem, ali je avionska karta već bila kupljena. Ono što je u radu Asimilacija bila foto dokumentacija koja se postavljala uz problematični artefakt u formi galerijske instalacije koja je bila okidač za reakciju i interveciju publike, ovde je bio dokumentarni video sa lecture performansom autora kojem se na njegovu sugestiju pridružuje publika u konzumaciji i testiranju piva napravljenog od urina izbeglica. I u jednom i u drugom slučaju se radi o događajima koji imaju slične elementa, također se radi o nekom suočavanju, ali je format donekle različit.

Moja teorija je da subverzivne umjetničke prakse djeluju putem afekata i emocija i izazivajući nelagodu, jezu, gađenje ili odbojnost…tj. strah i bijes te tako provode politiku na tjelesnoj razini, razarajući hegemone pozicije i hijerarhije moći. Koju ulogu u tvojim radovima imaju afekt i emocije?

Slažem se. Afekat deluje kao da je bez porekla, nema neko simboličko opravdanje nije linearno uvezan u neku vidljivu matricu, lako povezuje nepovezivo, može da deluje razarajuće, zarazno i haotično mada ima svoju kompoziciju i politički efekat. Nadam se da ima toga u nekim mojim radovima, to bi mogao biti i smisao ili osobenost

umetničkog delovanja. Emocije medjutim nisu takve, tu se već pojavljuje čitljiva motivacija i to igra neku drugu igru.

Biopolitike su važan interes u tvom radu. Možeš li objasniti na koji način pristupaš tim temama, kako ih biraš i na koji način formuliraš metode?

Biopolitika/nekropolitika/anatomopolitika zapravo i nisu politike, to su oblici otvorene ili prikrivene državne uprave, to je mehanika koja proizvodi i reprodukuje i našu stvarnost i nas same. Politika se tu isključuje, nema tu prevelike spoljašnjosti, nečega izvan, nekog političkog subjekta, ali se upravo radi o tome da se tu uoče i izvedu krajnje konsekvence te mehanike i naznače neki pravci bekstva. Te nemogućnosti i kontradikcije definišu prostor interesa ili prostor estetike i politike tih radova koje pravim.

Mene inače politika zanima kao odnos među nama, kao istraživanje tog odnosa. To je jedna misaona komplikacija, intelektualnost koja ima svoje socijalne i organizacione uslove, ali ima i svoju estetsku dimenziju. Dakle, političko kao mišljenje, a ne kao pitanje države i njene uprave.

RAZGOVOR S MAJOM SMREKAR

U interpretaciji svog rada čini mi se da je podjednako važna Agambenova teorija i posthumanistička teorija. Možeš li objasniti odnos tvojih radova i tih teorija?

Agambenovu teoriju koristim u jako specifičnom smislu, koristila sam je primjerice za projekt Ecce Canis, ali generalno bih rekla da se ustvari oslanjam na poststrukturalističku teoriju koja mi je dosta bliska. Primjerice Foucaultova teorija je utemeljenje iz kojeg onda proizlaze teorije Agambena, Deleuzea, Guatarrija, kako svi oni ističu. Ta teorija mi je vrlo bliska i što se tiče psihopatologije svakidašnjice iz koje je uvijek prvi korak intimni životni procesi ili događaji pa mi se sve teme vrlo brzo i lako povežu s biopolitičkim pitanjima i okvirima.

Tako je prije par godina, kada sam radila projekte K9 topologije, ako sam nekako osjećala biopolitičke pritiske, ako sam se osjećala izoliranom u odnosu na to da sam sama, žensko, koja u stvari putem reproduktivne biotehnologije subvertira pitanje u kojoj mjeri sam ne samo kao žena nego generalno vlasnik svog tijela, a u kojoj mjeri nisam vlasnik i koliko mogu donijeti neke odluke u vezi toga što ću raditi s produktima svoga tijela i iz koje ću perspektive se odnositi spram njih. Ako sam se vezano uz to osjećala izolirana, u ovom Covid – post Covid periodu pokazalo se da biopolitika koju smo čitali ili mislili da živimo, sad je na najilustrativniji način totalno došla u prvi plan. Foucault je puno pisao o tome na koji su način naša tijela i ponašanje postajala sve više disciplinirana i preko države, birokracije, administracije, infrastrukturnih organizacija grada i slično. Sada je došlo vrijeme da smo se svi morali disciplinirati te izolirati se u smislu pranja ruku, zadržavanja na određenim mjestima i svih tih nekih drukčijih socijalnih pravila. Pokazalo se da smo svi tu disciplinu toliko već interiorizirali da mi je bilo zanimljivo vidjeti kako je to dosta bez problema provedeno.

Čitav svijet je na univerzalnom nivou totalno pokazao disciplinu – kauzalno nametanje je na neki način na tjelesnoj razini usvojeno kod ljudi. Čini mi se da sam možda na neki način intuitivno osjećala da će doći do neke katastrofe u odnosu na to da živimo u

brutalnom kapitalizmu na globalnoj razini, i da taj kapitalizam u stvari znači, ako bi bila totalno ilustrativna, manjak ljubavi, a Covid-19 je njegov simptom, a na to sva ta izolacija je simptom simptoma manjka ljubavi. U ovom trenutku ja se pitam, pošto je disciplina bila u nama pounutrena i definitivno će ostati u nama, kako će se to dalje razvijati i kakve će biti posljedice. A druga stvar je, budući da je kapitalizam vezan uz manjak ljubavi, meni je jako zanimljivo baviti se glavnim izvorom ljubavi - atomskom obitelji, ali u smislu horizontalnih alternativa. Rješenje koje ja dajem je da svi trebamo biti empatičniji. Moj prijedlog kako bismo postali empatični je da ne treniramo to na bihevioralnoj ili psihološkoj razini, već čitavim tijelom, na fiziološkoj razini. Naime, to je vrlo ukorijenjeno u potrebama i nagonima za reprodukcijom, no također ima i homeostatski utjecaj. Tu ja vidim mogućnost mekog otpora nedostatku ljubavi. Teorije su tu kao alat za komunikaciju s posebnim razinama publike.

Tvoj pristup kao da provodi u praksu druge vrste politika koje emancipacijski djeluju spram životinja - u tvom slučaju, psa odnosno vuka. Možeš li zamisliti i druge vrste na njihovom mjestu? Možda biljne?

Da, naravno, apsolutno! To da radim sa psima, to je nekako samo po sebi nastalo. Sad namjerno nisam odlučila reći "izabrala", jer ja sam njih izabrala za suradnike koliko su i oni mene. Još prije nego što sam surađivala s psima, sam surađivala sa slatkovodnim rakovima (crustacea), štakorima i biljkama. To je došlo posljedično jer sam istraživala fenomene propadanja ekosustava i biosfera i invazivnih vrsta. Već tada mi se činilo u suradnji sa znanstvenicima da je ovo trailer jer film definitivno dolazi i bit će strašan i trebat ćemo opremu za preživljavanje, a zato se i jedan od mojih projekata zvao *Survival Kit For The Anthropocene - Trailer*. Povodom toga sam počela razmišljati o nekom? otporu, koji dolazi iz odnosa s drugim. To se ispreplelo s mojom totalno libidinalnom, emocionalnom memorijom djetinjstva. Pomislila sam, ako želim raditi iskreno i autorski autohtono, činilo mi se da taj drugi treba biti pas – netko s kim sam se već uspjela povezati.

Imala sam vrlo vrlo vrlo disfunkcionalnu obitelj. Psi i odnos s njima mi je pomogao da psihološki preživim te da razriješim svoje osjećaje. To je jedan vrlo dubok i dugačak bazen sadržaja koji još uvijek na neki način crpim i komuniciram te osjećaje s publikom putem umjetnosti.

Meni to uzima puno vremena, ali apsolutno mogu zamisliti razne druge vrste, pa čak i neke ljudske vrste, na njihovom mjestu. Na kraju krajeva, nije toliko vezano uz vrstu s kojom surađujem već, u mom slučaju, više manje uz sadržaj, a taj se sadržaj može simbolički prenijeti na druge međuvrsne odnose.

Kakvo mjesto u tvom istraživanju odnosa ima biološki laboratorij i suradnja sa znanstvenicima?

Meni je bilo kakva tehnologija pa tako i biotehnologija umjetnički alat koji izaberem i za koji se odlučim tada kada se ona uspostavi kao najbolji način na koji komuniciram neki sadržaj. To mjesto ima laboratorij. Laboratorij je ustvari radiona, u nekim jako kontroliranim uvjetima, jer je kao bilo koji studio ili radiona opremljena s nekim alatima, nosi određenu atmosferu te su tamo zaposleni stručnjaci koji znaju svoj zanat. Znanstvenici su mi pritom dijaloški partneri i suradnici. Sad to ovisi o kome se radi, u kakvim uvjetima radimo, kakva je ta suradnja, jesu li to ljudi koje zanima u širem smislu šta da radim i zašto određene procese radim, ili su hands on i žele razgovarati o razlogu za svaku odluku koju trebamo donijeti jer se svaka odluka u pletori tih koraka mora reflektirati u konceptu koji se mijenja u odnosu na tehničke odluke koje se donose.

I s jednim i s drugim vrstama znanstvenika mi je drago raditi. Trend generalnog diskursa je taj da bi znanstvenici trebali shvaćati umjetnost. Oni mogu shvatiti umjetnost na način na koji ja mogu znanost. Ne mogu shvatiti baš sve nivoe umjetničkog procesa, kao što ni ja ne mogu shvatiti submolekularne procese, ali apsolutno je važno da shvatimo svaki onaj segment na kojem zajednički radimo i do

toga uvijek dođe. Nije važno jesmo li razgovarali o humanističkim ili o prirodoslovnim temama, jako sam puno naučila. Meni je to tehničko znanje, moj cilj nije otkriti novo u znanosti, ali drago mi je ako kolateralno dođe do toga.

Postojao je jedan etički izuzetno dramatičan trenutak u kojem je spojena tvoja jajna stanica i pseća stanica koja se održala nekoliko dana na životu. Treba li umjetnost po tvojem mišljenju biti vođena etičkim standardima? Misliš li da postoje razlozi ograničavanja pristupa znanstvenim laboratorijima ili misliš da bi trebalo demokratizirati pristup otkrićima?

Moje je mišljenje da neka pravila moraju postojati, kao što postoje svugdje u kojem god sustavu radili. U krajnjoj liniji, čak i avangardna umjetnost ima pravila. To što smo mi napravili, napravili smo u izuzetno kontroliranim uvjetima. (Ni zdravlje nije bilo ugroženo, a kamoli nečiji život.) Ja imam osjećaj da kad se govori o toj stanici da se u stvari možda brka moral i etika jer, kao što si rekla, taj spoj je bio dramatičan.

Kvintesencija svega je da je ta društvena drama kod nekih društvenih grupacija i pojedinaca proizvela još veću dramu jer govori, kao što sam prije spomenula, o ženskom tijelu. Živimo u kulturi i u svijetu, pogotovo mi u prvom svijetu, gdje žensko tijelo naizgled nije vlasništvo države, prava, ideologije i crkve itd. I crkva u Austriji se izjasnila oko toga i nije osudila projekt. Zanimalo ih je je li život ili zdravlje bilo kompromitirano, a s tim se pitanjima ustvari i ja slažem, ali nije se upuštala u umjetnički dio ili koncept jer nisu zato pozvani. S druge strane, populistička, politička i društvena struja je bila ta koja je najintenzivnije reagirala na taj projekt. Njih je najviše smetalo to da žena odlučuje kako će upotrijebiti svoj reproduktivni sustav, da će ga upotrijebiti za nešto što nije u skladu s društvenim očekivanjima, primjerice kao likovni materijal. Ja vidim taj projekt i tu hibridnu stanicu kao ekofeminističku statement.

Krenula sam s tri vrste – čovjek, pas i, simbolički, vuk. Vuk i pas razlikuju se genetski u manje od jedan posto, ali vuk je, pojednostavljeno rečeno, zahvaljujući neoliberalnom

kapitalizmu vrsta koja izumire, a s druge strane čovjek i pas su dvije najinvazivnije vrste na planeti. Htjela sam uspostaviti isti ekološki ekvilibrij iz vremena kada se pas tek počeo razvijati iz vuka jer tada su sve tri vrste regulirale okoliš zajedno.

Projekt sam radila u produkciji Galerije Kapelica, s kojom dugo surađujem, jako ih poštujem i dijelimo povijest, oni su stvarno platforma neke vrlo avangardne umjetnosti. Takva im je produkcija bila i puno prije nego što sam ja počela s njima surađivati. U odnosu na čitavu povijest te galerije nije mi se ovaj projekt činio strašno dramatičnim i radikalnim. Bio je dramatičan za mene osobno i znala sam da je to apsolutni maksimum koji ja na ovoj razini mogu uložiti. Nisam očekivala bilo kakvu javnu reakciju na to i nisu bile dok rad nije dobio veliku medijsku pozornost zbog nagrada. U trenutku kad je projekt prepoznat od struke i kad je dobio nagrade i medijsku pozornost, dogodio se politički momentum za populistički narativ starih regresivnih dihotomija koje se tiču heteronormativnosti, atomske obitelj i slično. Mislim da im je taj projekt došao baš u pravom trenutku, jer su iz njega mogli napraviti slučaj i potvrditi svoje ideološke okvire. I tu se razvila diskusija o etici. Moje je mišljenje da umjetnik treba dobro znati pravila, treba ih poštovati ili pak dobro znati zašto ih krši. No ako umjetnik misli da pravila treba kršiti, onda je to u redu. Nisam za neki totalni punk anything goes, niti da umjetnici trebaju imati poseban status, pa ni na području bioetike. Jasno je da će biti posljedica.

Moj je projekt bio izveden na način da je ostao u sivoj zoni jer smo izvadili jezgru iz reproduktivne stanice, a nije dozvoljeno staviti somatsku stanicu u reproduktivnu stanicu s jezgrom. Kod takvog postupka mogao bi se dogoditi etički problem jer bi se somatska stanica mogla uspješno klonirati.

Iako, da bi se takva stanica održala trebalo bi je održavati u vrlo skupim tehnološkim uvjetima. No sve što sad o tome govorim je spekulacija. Važna je poanta da je stanica zamrznuta u tekućem dušiku, u vremenu. Nikome ne škodi što se tiče etike i morala, ali još uvijek postoji i to stvara neizvjesnost, suspense. Najvažniji statement je da taj projekt još nije završen.

Tvoj se projekt dogodio kao serija performativnih, dokumentacijskih, istraživačkih i znanstvenih momenata. Na koji način biraš metode i medije? Koliko je važan susret uživo s tobom i tvojim radom, a koliko se informacija može prenijeti dokumentom?

Zanimljivo mi je da uvijek u svim intervjuima razgovaramo, a najvjerojatnije je to tako i s drugim umjetnicima, kao da smo mi gospodari svih tih narativa i odluka, ali nismo.

To ovisi o sustavu. U ovim je vremenima sve uživo, sve je real time i suvremena umjetnost mora biti takva, da posjetitelj doživi neki transfer s umjetničkim radom. Rad mora biti predstavljen uživo barem u jednom trenuku i na nekom nivou. Pa čak i ako je točka pokreta arhiv ili dokumentacija u okviru life sciencea i life arta, stvari moraju biti live u vremenu procesa.

Dokumentacija je isto jako važna i pitanje je kako takve projekte dokumentirati. Je li uopće moguće napraviti neku stvarno dobru dokumentaciju koja nadilazi medij videa i fotografije, univerzalnu za takvu vrstu umjetnosti? Kad govorim o dokumentaciji govorim o okviru i postprodukciji. Mislim da bi to trebalo rješavati slučaj po slučaj.

Medije biram intuitivno i tijekom procesa. Produkcijski uvjeti su važni jer nije moguće uvijek raditi sa skupom tehnologijom. Različiti mediji su diktirani različitim uvjetima. Ako imam ideju kod koje mi je jasno da će sadržaj trebati kompleksne produkcijske uvjete onda ti projekti čekaju neko vrijeme, ponekad i par godina da se realiziraju, dok te uvjete ne uspostavim. Pored logističkih parametara, biram ih na podlozi intuicije koja izlazi iz iskustva.

To mi je u stvari jedan od najboljih kreativnih dijelova mog umjetničkog procesa. To što kombiniram različite medije, ponekad i dosta klasične medije, sa suvremenim tehnologijama ili obrnuto. Neke dosta jednostavne ideje radim s kompleksnim produkcijskim pozadinama. Bilo bi mi previše klaustrofobično i usko kad bih radila s jednim ili dva medija. Kod mene je sadržaj u fokusu, a za medije se odlučim dosta

kasnije, kad se već odvije dosta istraživanja, onda odaberem medij koji će najbolje iskomunicirati to što želim.

Tvoja je priča duboko osobna i vrlo je eksplicitno ispričana. Jesi li se susretala s kritikom, s obzirom da je nagrizla neke specifične tabue?

Stručna kritika – ustvari ne baš. Jednom mi je jedan umjetnik rekao da ne vidi nikakvu vezu između formalnog pristupa i sadržaja. Nije bilo baš dubokih kritika ili ih je bilo vrlo malo. Mislim da je to problematično, ali ne znam jesam li ja o tome neinformirana ili ih nema, ili oboje.

Kad je Polona Tratnik spomenula tvoj rad u svom predavanju na konferenciji Taboo, Transgression, Transcendence dio publike je bio kritičan vezano uz "eksploatacijski" odnos prema životinjama?

Ja bih onda pitala te ljude što je tu točno iskorištavanje životinja i u kojem točno projektu. Psu Adi smo stanicu uzeli iz usta, nježno sa žlicom. Kad sam radila projekt s dojenjem Hybrid Family, Ada je dobivala i pseću hranu. Da je ovisila samo o tome što sam ja izdojila, možda bi se to moglo nazvati mučenjem životinja jer toga je bilo dosta malo. Također, da je uzimala više od 2 dl mlijeka, to bi možda bilo problematično jer ljudsko mlijeko ima više šećera od psećeg.

Radeći projekt s vukovima u jednom centru koji se desetljećima bavi životinjama, bili su strogi propisi što, koliko i kako vukovi mogu raditi. Morala sam s njima na jako senzibilan, lijep i bližan način uspostaviti odnos da mi vjeruju i da mi na pozornici priđu. Da nisam u tome uspjela, ne bi mi dozvolili da radim s njima. Ja sam željela pet životinja, ali se dvije od pet nisu stabilno ponašale u mojoj blizini, pa su procijenili da je bolje za performans da radim s tri životinje. U projektu Ecce Canis smo iz moje krvi i krvi mog psa, koristeći posebni molekularni protokol, izvadili serotonin. Bajron je kod

veterinara bio na analizi krvi vezano uz neku alergijsku reakciju i tada su veterinari uzeli krv i za projekt. Njegova krv je čekala šest mjeseci dok nismo počeli raditi, na -80 stupnjeva, jer ga nisam željela izlagati dodatnom stresu radi projekta. Tako da je to smiješno.

Važno mi je da se sa svim živim bićima, sa svim human and non human animals i svima drugima na taj način surađujem. Moramo uspostaviti odnos i početi govoriti jezik, a na drugoj strani se odmah vidi je li odnos uspostavljen ili ne. I ako nije, treba ići s projektom u drugom smjeru.

Filozofsko pitanje odnosi se na subjektivitet tih životinja, jesmo li ih pitali i jesu li one pristale na moralnost svega toga? Jesu pristali na suradnju, a na moralnost? Tu sad ulazimo u diskurs koji je meni zanimljiv, trebamo li adresirati životinje s moralnošću? Ako govorimo o subjektivnosti, psi imaju snažnu subjektivnost, a ja mislim da u njihovo ime mogu nešto reći, u njihovom slučaju rad je igra. U ljudskom smislu rad je alijenirani rad i zato trebamo toliko praznika i slobodnog vremena, ali u slučaju životinja, rad je igra i na taj način oni surađuju odnosno ne surađuju.

Ako se ne žele igrati, apsolutno ti to kažu.

Tvoj izlazak u javno polje s idejom, primjerice dojenja kučeta je hrabar čin. Koju si osobno vrstu rizika spremna podnijeti radi umjetnosti?

U onim projektima u kojima koristim svoje tijelo koristim ga kao medij, u tim procesima postoji distinkcija – "moje tijelo kao medij" i "ja" nisu čitavo vrijeme povezani. Ja mislim da je hrabrost tu definirana sukobom sa stupovima morala koji su uspostavljeni još od Aristotela i njegove distinkcije između prirode i kulture, čovjeka i životinje. Ne smatram da sam se i u jednom od procesa podvrgla većem riziku nego kojem sam izložena živeći u ovom svijetu u 21. st. Bilo bi čak riskantnije da sam odlučila biti slikarica u smislu preživljavanja. Na to bi pitanje trebao odgovoriti svaki umjetnik, pogotovo u istočnoj Europi, jer riskira samim time što izabere tu profesiju. Ja

za svoje projekte provodim detaljno istraživanje i trudim se da sve bude pod kontrolom, ili ako je van kontrole, pokušavam razmišljati i meditirati o tome, je li doista van kontrole i zašto je otišlo van kontrole. Ne bih radila projekte za koje nisam pripremljena i za koje ne posjedujem znanje. Nikad ne činim stvari koje me jako straše jer nemam dovoljno informacija i znanja o njima. Bojim se mnogih stvari, naravno, jedan od strahova mi je kako će publika reagirati, a najveći strah je da će projekt biti nezanimljiv publici. S druge strane, osjećam da je život sam po sebi izrazito težak i toliko rizičan da je, u strogo kontroliranim uvjetima mojih radova, rizik smanjen i nije baš jako izražen. Sama sebi govorim, u usporedbi s psihopatologijom svakidašnjice, projekti nisu toliko rizični, i na taj način se nosim s rizikom.

Po tvojem mišljenju za koje se ideje treba boriti?

Smatram da ideje koje treba braniti su, u mom slučaju, reproduktivna prava, ali ne samo u smislu da smiješ raditi s tijelom što želiš. Smatram da sve treba biti regulirano, ali i dozvoljeno i pristupačno. Ne samo zdravstvena zaštita, abortus, već i eutanazija. Ima toliko situacija koje nisu crno-bijele, u 21. stoljeću to ne bi trebale biti teme o kojima pričamo. Što se tiče rasta novog moralizma, kada govorimo o reproduktivnim pravima, pokušajmo govoriti i iz perspektive trebamo li se uopće reproducirati? To je rješenje za ekološke probleme jer, ako ne učinimo ništa, naš CO2 otisak postat će previše.

To nije lako provesti u praksi jer to je naša duboka biološka i psihološka potreba. Znam da je ta ideja jako u trendu, ali Donna Haraway kaže da moramo biti otvoreni i bliski jedni s drugima mnogo više nego što smo sada da bismo mogli jedni drugima biti obitelj, i to van nacionalnosti, rase, roda, klase, pa čak i pripadnosti vrsti. Kao što ona kaže karakteristike obitelji bi trebale biti njega i obilje, kao i djece koja isto trebaju biti njegovana, ali ne treba ih biti u izobilju.

Moj prijedlog društvu se nadovezuje na njene ideje - svako tijelo može proizvesti mlijeko, svako je tijelo sposobno za laktaciju. Ne samo žensko, ni muško već i sva tijela

između. Cijela procedura kako doći do laktacije je pomoću hormona prolaktina te oksitocina koji se luči kada imamo orgazam i kad dojimo. Meni se dogodilo u jednom trenutku da nisam više mogla postići orgazam i shvatila sam da se mijenjam i da se moja percepcija mijenja. Zato sam pisala dnevnik što je s moje strane bilo racionalno shvaćanje promjene. Znam da to malo podsjeća na Pabla Preciada i njegovu teoriju performansa, ali mislim da su takve teorije vrlo vrijedne i da bi ih trebalo više primjenjivati. Shvatila sam da se moja percepcija svijeta promijenila u smjeru empatije. Po meni, manje reprodukcije, a više empatije bi moglo promijeniti neke stvari na bolje.

Moja je teorija da je subverzija duboko utemeljena na afektu i da izazivanjem krize na tjelesnoj razini (gađenje, odbojnost, ljutnja, bijes i sl.) se zapravo počinje dešavati neki proces vezan uz hegemone moći. Možeš li se složiti s tim postavkama iz pozicije svoje umjetnosti?

Publika ispred koje ja izvodim performanse je vrlo pitoma, ali onda se reakcije šire publike događaju preko medija i društvenih mreža. Ali naravno, pitanje je i gdje se događa reprezentacija, gdje ja uopće izlažem. Možda je to u vrlo zatvorenim i tolerantnim mjestima. Kad bih izlagala na nekim drugim mjestima koja nisu tako povezana s tom vrstom povijesti, gdje i sama povijest te institucije adresira javnost na određeni način i stvara kontekst za rad, možda bih doživjela drukčije reakcije. No radi se o educiranoj javnosti koja zna kako razumjeti i čitati umjetnost koja je tamo.

Misliš li da su institucije u stanju pružiti zaštitu projektima i njihovim autorima?

Institucije štite na način da adresiraju javnost koja je obrazovana kako čitati i razumjeti umjetnost koja je u tim institucijama prezentirana. Radi se o potpuno drugoj priči ako govorimo o širem društvenom tijelu. Obično stvari postanu tako dramatične, da ne postoji diskurs koji bi ih mogao efektno adresirati već samo akcije. Drugim riječima kada afekt masa nadiđe granice zidova institucije, onda i njihova zaštita nestaje.

Naravno, uvijek one mogu napisati izjavu za javnost, ali radi se u tom trenutku o drugoj razini igre. Napadi su ad hominem i vrlo uvredljivog sadržaja, i najbolje je ne obraćati pozornost na njih.

Dobitnica si prestižne nagrade Zlatne Nike na Ars Electronici, je li to priznanje znak da je tvoj rad iz umjetničkog područja polako prešao u područje kulture?

Mislim da se sa Zlatnom Nikom to nije dogodilo, no možda će se zbog te nagrade dogoditi da će projekti postati dio muzejske kulture ili suvremenog umjetničkog tržišta ili muzejskog prestiža. Do sada su moje radove otkupile neke manje privatne kolekcije te privatni kolekcionari i Muzej suvremene umjetnosti u Ljubljani koji je otkupio Hybrid family. Bila sam pozvana u neke selekcije na područjima suvremene umjetnosti koje nisu prikazivale područje bioarta, ali za sada se ni slučajno ne osjećam, ni za sebe ni za seriju tih projekata, da se poklapa s ovim izrečenim u pitanju. Ne još. Hibridna situacija!

Na koji način umjetničke institucije gledaju na produkciju tvojih radova? Je li platforma dovoljno podržavajuća i razvijena? Ako nije, može li po tvom mišljenju postati?

Radila sam sa slovenskim galerijama i organizacijama, ali i sa Španjolcima, Francuzima, Ars Electronicom, Dancima. Mnogo ovisi o kojoj zemlji govorimo te o kojoj platformi govorimo.

U Sloveniji institucije umjetnosti nisu dovoljno razvijene. Sustav financiranja je takav da rast umjetnika može pratiti do određene razine, staklenog plafona, i onda se više ne zna što s tim umjetnikom. Moj način rada je da kombiniram jer za rad samo u Sloveniji nema ni interesa ni sredstava. Umjetnički proces vidim kao proces eksponencijalnog rasta i ne znači da uvijek treba puno novaca, ali ponekad treba. Bilo bi odlično da se

razvije, a mislim da bi bilo dobro da Slovenija uđe u umjetničko tržište na neki način. Sustav je takav da umjetnik svake godine mora proizvesti jedan rad, koji par puta izloži i onda završi u nekom skladištu. Scena radi tako da sama sebe uzdržava kroz EU projekte, jer sama sa sobom ima puno troškova. Neoliberalistički je sustav u stalnoj potrazi za novim. Osobno mislim da tu ima puno prostora za regulaciju i reformu.

RAZGOVOR S JURIJEM KRPANOM

Jurij Krpan je po struci arhitekt, a radi kao umjetnički voditelj Galerije Kapelica u Ljubljani od 1995. godine posvećene tehnoznanstvenoj umjetnosti. Bio je izbornik slovenskog paviljona na 50. venecijanskom bijenalu. Kurirao je mnoge grupne, individulane izložbe i festivale. Na festivalu Ars Electronica u Linzu već niz godina je član stručnog žirija hibridnih umjetničkih praksi.

Galerija Kapelica jedna je od najprogresivnijih galerija od samog svog početka, a ti si njen umjetnički voditelj/direktor. Koja je po tebi uloga umjetničkih institucija?

Umjetnost vidim kao područje koje stvara duhovni prostor i omogućuje pojedincu stvoriti spiritualni svijet za nadahnuće. Za razliku od institucija koje funkcioniraju za zabavu, razonodu i gdje se program stvara kako bi se ostvario prihod, galerija i umjetničke institucije kako ih ja vidim su mjesto gdje se kreira diskurs i to u dva smjera. S jedne strane, galeriju umjetnici mogu koristiti kao platformu za isprobavanje svojih metafizičkih interesa u projektima koje rade, a s druge strane prostor može biti topos gdje se otvara javna rasprava. Tu se očituje odgovor publike na umjetničke događaje. Važno je napomenuti da postoji dihotomija između interesa javnosti i javnog interesa. Interes javnosti se mjeri brojem ljudi koji dolaze vidjeti određeni projekt. Javni interes se očituje u slobodi da institucija galerije stvara program za koji misli da treba, u skladu s interesom struke. Često se događa da program nije prepoznat od strane javnosti kao nešto bitno i onda treba izdržati taj "ne-odaziv" javnosti. Kod nas je to konstantno aktualno. S obzirom da smo financirani iz javnih budžeta, bez publike nemamo pravo postojanja. S druge strane, ne možemo si dozvoliti da nam publika diktira program, već moramo sa svojim kustoskim kredom pratiti umjetničku produkciju. Također smo obavezni stvarati uvjete za rad umjetnika. Ne možemo samo čekati na kauču već

moramo biti svjesni izvanjskih događaja i u odnosu na to stvoriti uvjete za umjetničku produkciju.

Često si isticao, kao vrlo bitnu, razliku između umjetnosti i kulture. Možeš li to objasniti? Što misliš o velikim muzejskim institucijama i njihovoj ulozi u suvremenoj umjetnosti?

Kultura je područje za koje su stvorena mjerila i kriteriji. Usuglasili smo se oko toga što vrijedi, a što ne kao zajednica, društvo. S druge strane, umjetnost je stalno u nekoj dijalektici.

Novim umjetničkim poetikama i radikalnim radovima nikad se ne zna što se sve otvara i naglašava. Otprilike je ista dihotomija u pitanju kao između morala i etike, pri čemu je moral sustav vrijednosti oko kojih smo se složili, za koje smatramo da su bitne za društvo. Za razliku od toga, kod etike postoji etički imperativ koji stalno stalno preispituje granice smisla, slobode, prava. Jednostavnije rečeno, umjetnost je uvijek tu kako bi otvarala i stvarala otvorenu strukturu. Nikad se ne može reći u kojoj je mjeri ona dobra ili loša, to se sazna vremenom, u sljedećim razdobljima, kada se stvori kontekst oko tih radova. Umjetnost stvara neizvjesnost koju trebaju izdržati i umjetnici i institucije.

Što misliš o Groysovoj ideji muzejske institucije kao paradoksalnog stroja koji uključuje isključivo živu umjetnost, ali samim ulaskom u muzej ona postaje mrtva?

Muzej je potpuno druga razina u smislu da se radi o instituciji koja je primarno kulturna. Za muzejsku prezentaciju postoji druga kodifikacija, set mjerila. Možda su te dvije institucije nekad bile sličnije - galerije su prikazivale slike koje se nikad nisu mijenjale i bilo je samo pitanje stručnog konteksta kad će se te slike premjestiti u muzej. Sada imamo uvijek promjenjivu i nestabilnu umjetničku produkciju. Sa svakim novim

postavljanjem nekog umjetničkog rada on je drukčiji. Muzeji kao takvi skoro da ne mogu više izlagati umjetničke radove, već više koncepte ili protokole po kojima se radovi mogu postaviti. No stvoriti kontekst za takve radove, muzej više nije u stanju.

Galerija danas više nije samo izlagački prostor već produkcijska platforma. Kada naručuje ili prezentira, mora prihvatiti određenu mjeru neizvjesnosti koja je upisana u tijek produkcije jer svaki put kada se rad postavi je drukčiji. Muzeji nemaju tu vrstu infrastrukture za podržati takve radove.

U svojoj krajnjoj formi to izgleda kao kod nas, s laboratorijima potrebnim za produkciju rada. Muzej ima potpuno drugačiji tip laboratorija za arhiviranje, za konzerviranje, fotografiju, laboratorije za postprodukciju nekog većpostojećeg rada. U muzejima se rad ne uspostavlja, kao u galeriji. Tu različitost treba prihvatiti jer i galerije i muzeji imaju smisla. Muzeji stvaraju kulturni kapital u širem smislu, umjetnički radovi i njihovi opusi su kanonizirani te stvaraju kritičnu masu kulture. Kultura je vrlo lako interpretativna jer postoji diskurs dok vezano uz galeriju taj diskurs ne postoji. Kontekst stvara mogućnost da se rad postavi, no može se pokazati da je to slijepo crijevo i kustosi moraju nositi taj rizik. Kustos u muzeju to ne može podnijet. To je isto kao razlika između performansa i teatra - performans ima mogućnost neuspjeha i mjesto na kojem se izvode performansi mora stvoriti uvjete gdje je ta mogućnost inherentna, dok muzejima to ne treba.

Prokomentiraj Brenerovu izjavu da umjetnost stalno netko govori što da radi – moda, politika i tehnologija te da, ako umjetnik želi biti slobodan od toga, treba se prikriti na način da ga nitko ne prepozna kao umjetnika?

("Za doista destruktivan projekt umjetnik se mora pridružiti uopćenoj borbi protiv čitavog društva i time će ga sve strukture moći - muzeji, galerije, umjetnički sajmovi, urednički odbori, kriminalni sudovi, policija, masovni mediji, akademija prestati prepoznavati kao umjetnika. Umjetnik mora postati potpuno neprihvatljiv, neprepoznatljiv, nepredvidljiv. Da bi to postigao mora odbaciti sve društvene uloge, a prvo treba odbaciti ulogu umjetnika sa svim svojim maskama.")

Dobro zvuči, i lijepo je to rekao, ali ako pogledamo konkretno njega, on se nije pojavljivao izvan umjetničkih institucija i na taj su način one već upisane u njegov rad. Nije istina da je neprepoznatljiv kao umjetnik, on je vrlo prepoznatljiv kao umjetnik, zato se njegovi radovi i ubrajaju u umjetničke.

S druge strane, to se može čitati i na ovaj način - njegovo nastojanje da je neprepoznatljiv i neprihvatljiv u kulturnom kodu je zapravo želja za originalnošću, koja proizlazi iz modernističkog koncepta umjetnika kao genija. Tako da, ako ne već radi nečeg drugog, kad čuješ nešto takvo možeš podignuti obrvu.

Politika i tehnologija su život i treba ih problematizirati. Od toga se ne možeš sakriti čak ni ako živiš u nekoj rupi u Himalaji jer opet će pasti kisela kiša na tebe ili ćeš boraviti ispod ozonske rupe. Uništili smo zemaljsku kuglu u cjelini i od toga se ne može pobjeći. To je romantička recepcija iz koje proizlazi estetika odsutnosti, "ništa neću napraviti, postavit ću rad usred šume pa ga nađi ako možeš".

Polje kulture se ne može shvatiti homogeno. Ima ovakvih i onakvih institucija. On se uvijek pojavljivao u institucijama koje su ga razumijevale i davale mu prostor za protest. I kad je radio u gradu je imao podršku institucija.

Umjetnost kakvu Kapelica prikazuje je istraživačka umjetnost koja se bavi društveno problematičnim temama, tabuima razarajući obrasce habitualnosti. Reakcije koje pritom izaziva su dramatične, afektivne. Zašto misliš da je bitno da umjetnost ima takav utjecaj? Postoji i suprotan trend umjetnosti naglašene meke, brižne kvalitete?

Iako izgledaju nasilni, radikalni, eksplicitni puno je tu mjesta za osobnu bol i za nuždu umjetnika ili umjetnica da se izraze. Ne bih to jednoznačno okarakterizirao. Baš sam nedavno razgovarao s Majom Smrekar o temi radikalne brige. Ja osobno mislim da umjetnost omogućava prostor aktivacije, a s druge strane radikalna briga apriori viktimizira nekoga, pretvarajući ga u žrtvu. Primjerice, u kontekstu taktičnih medija,

stvara se mogućnost afirmacije, mogućnost za tvoju drugost koja je putem te mehanizme dozvoljena i moguća. Ti glasni projekti impliciraju slobodu ili ideal slobode, da se tako izrazim. Društvo kao takvo, kao mehanizam, je opresivno, čak i kad je liberalno, prema marginalnim grupama ili pojedinačnim osobnim poetikama. I putem umjetničkih radova stvara se prostor za drugost, stvaranjem drugih smislova i značenja jer je umjetnost zapravo produkcija značenja, u marksističkim terminima, za razliku od znanosti kao produkcije znanja.

Možeš li se prisjetiti nekih posebno dramatičnih reakcija publike?

Više je tih reakcija bilo na početku, dok nismo stvorili svoju publiku i mjesto za takve performanse, a produkcijom i predstavljanjem tih radova, stvorio se osjećaj povjerenja da mi to ipak ne radimo radi ekscesa već zato jer nešto želimo time reći, da to nije provokacija već oblik i metoda. Do toga nije bilo lako doći, morali smo to našoj publici stalno dokazivati. Primjerice, kod Art Orienté Objet u prvom su redu sjedili medicinari hitne pomoći. U osnovi je bilo jasno da nešto može krivo poći. Cijela serija takvih situacija nam se događala, i sami smo morali predvidjeti i brinuti o tome.

Sjećam se kad je Ive Tabar napravio svoj prvi perfomans, Bojana Kunst bila je zgrožena, između ostalog i zato jer nije pažljivo pratila performans koji je bio jako dug i izgledao joj je kao loša teatralizacija nečega. Ta zgroženost je proizašla iz neshvaćanja da čitav protokol nije umjetnički nego medicinski i da jednostavno toliko traje, ne može se brže napraviti. Nije to stvar dramaturgije nego zahvata.

Do trenutka kada se stvorilo uzajamno povjerenje i kod tih graničnih performansa, da su ljudi odmah znali gdje idu i što mogu očekivati, bilo je neizvjesno. Ali kasnije je bilo ok. Naravno kada dobiješ novu mladu publiku opet sve kreće ispočetka, ali sad za nas radi arhiv koji ima smisao jer je njegova funkcija u tome da kontekstualizira i pripremi publiku za tu dioptriju kroz koju gledaju ili u kojoj sudjeluju. Dijapazon afekata je bio od padanja u nesvijest, do burnih reakcija, do optužbi na naš račun da smo neodgovorne budale.

Čak i Marion iz Art Orienté Objet, iako smo mi tri godine pripremali njen performans *May the Horse Live in Me*, i pola godine intenzivno radili s klinikom, kad su je pitali na Ars Electronica festivalu zašto baš Ljubljana, ona je rekla jer se nigdje na svijetu to ne može napraviti, samo u Sloveniji. To je zvučalo kao da smo mi neka crna rupa, bez zakona, divlji istok. A mi smo u stvari jedini koji tako radimo, nitko nije spreman ući u čitav taj produkcijski proces koji podrazumijeva raspravu s etičkom komisijom, policijom, znanstvenim institutima, školama. To je dug proces, a granica komfora drugih institucija je postavljena kako njima odgovara, a ne kako umjentičkom radu odgovara.

Postoje li projekti koje ne bi ponovno producirao?

Ponekad se dogodi i neuspjeh jer ne može sve uspjeti. Mogu stvari krivo poći i time se stvaraju granice razumijevanja umjetnosti kao takve. Što se tiče radikalnih projekta koji su digli puno prašine, ne bih ništa mijenjao, no možda ne bismo ušli u projekte koji su se pokazali isprazni. Znali smo vjerovati vanjskim okolnostima, misleći da će se projekti dogoditi, jer iza nas stoji povijest koja sama po sebi zahtjeva osebujan umjetnički angažman. Ali određeni umjetnici nisu bili u stanju razviti ono što su otvorili i prema čemu su krenuli.

Nije li u tim slučajevima kustoska vizija preintenzivna i preinvazivna u ondosu na umjetničku?

To često čujem. Mogu za sebe uvijek sa sigurnošću reći da sam kao dijaloški partner uvijek tu. Ja gledam iz pozicije institucije kroz koju je prošlo stotinjak umjetnika i umjetnica - to nas postavlja u nekakav odnos, kako prema struci prema kojoj sam odgovoran, tako i prema umjetnicima. To je dihotomija - naravno nastojim pratiti metafizički interes pojedinca, a s druge strane imam konstantan imperativ struke.

I sad je tu puno izazova: budžet, vrijeme, socijalni uvjeti u kojima žive stvaratelji, neizvjesnost produkcije u kojoj ne ovisi sve o umjetnicima već i o njihovim suradnicima. To često nisu hakeri ili njihovi prijatelji nego druge vrste institucija, koje mogu pomoći do neke mjere, ali nakon neke granice postaju neoperativne. Ukratko, tu ima puno nepredvidivih izazova, koje treba ili izdržati ili ponovno promisliti i reinventirati rad. To je jako teško.

Budžeti koje smo imali za produkcije u početku su bili prekarni budžeti, no sada u pogonu koji smo stvorili imamo i bolje financijske uvjete. Imperativ kvalitete umjetničkog rada ostaje isti. S našeg stajališta, uvjeti nisu više tako prekarni kakvi su bili, ali opet recimo, za neki rad koji se radi godinu dana, mi ne možemo stvoriti godinu dana honorara samo iz naše institucije. Ipak tu treba još izlagati, raditi, dodatno održavati radionice itd.

2006. kad sam radio Trijenale u Modernoj galeriji bio je kompletno posvećen upravo produkcijskim uvjetima i tome kako stvoriti ekosistem u kojem bi umjetnici mogli raditi samo umjetnost, a da se ne prostituiraju s nekim drugim djelatnostima iz kojih onda financiraju svoj život da bi mogli radit jer onda se ta umjetnost radi u slobodno vrijeme. To nije prava stvar.

U samom početku galerijskog djelovanja u Galeriji su prikazani neki od najradikalnijih body art umjetnika poput Stelarca, Ron Atheya, Franko B, Kire O'Reilly, Mary Duffy….

Već i prije mog početka rada u Galeriji, 80-ih godina na mene su utjecali baš takvi radovi i putem njih sam shvatio moć umjetnosti da mijenja pojedinca, da mijenja njegovu percepciju svijeta, društva itd. Tu mogu izdvojiti jedan performans gdje je to za mene počelo, a to je performans Damira Bartola Indoša i Kugla glumišta, koji se dogodio konkretno u Kapelici koja je tada još bila kino sala i nije funkcionirala kao galerija. To me jako zaintrigiralo i uvelo me u taj svijet intenzivnih poetika koje su moj mentalni svijet nagovarale na drugačiji način nego što sam do tada mislio da to umjetnost radi.

80-ih je, također bio aktualan Neue Slowenische Kunst, i putem Laibacha i fizički kontakt s muzikom, umjetnost se manifestirala kroz snažno fizičko iskustvo. To je bilo toliko glasno da su ljudi povraćali od glasnoće. Najeksplicitnije fizičko iskustvo je bilo na performansu La Fura dels Baus koji su nas doslovno ganjali motornim pilama, to je stvarno bilo opasno i morali smo bježati. Bilo je to kontrolirano, naravno, nitko se nije ozlijedio. Kugla glumište sam ja doživio kao horor, a horor se doživljava fizički. Kad se uplašiš tijelo te izda, treseš se, tijelom doživljavaš ono što se događa ispred tebe i oko tebe.

Također u performansima Ron Atheya, Kire O'Reilly, Franka B javlja se empatija oko boli. Ja nisam taj, ali jako puno ljudi ne podnosi pogled na krv, ne mislim sad na neku malu ranicu, nego na tu živu krv. Pogled na to boli i doživljaj je zato snažan. Poistovjećivanjem s osjećajem reza dolazi do nelagode.

To iskustvo koje se događalo kod performansa - s jakim tu i sada, održalo se i u nekim radovima koji nisu toliko interaktivni i perfomativni, ali želimo da posjetitelji participiraju i da imaju fizičko iskustvo. Da nisu na sigurnoj udaljenosti niti promatrači već su dio toga, sudionici. I kad postavljamo radove koji nisu participativni želimo stvoriti osjećaj participativnosti. Ulaskom u rad na takav način se angažiraš, pa makar mentalno.

U jednom trenutku umjetnički projekt koji je prikazan u galeriji dospio je čak do saborske rasprave. Radi se o radu Olivera Kunkela s komarcima zaraženim virusom AIDS-a. Možeš li objasniti odnos medijske mašine te odnos umjetnosti i drugih institucija poput pravne institucije, guvernmentaliteta i sl.

U prvom trenutku taj rad nije bio prihvaćen na festival, već tek kad je pojasnio da se radi o temi *fake news* i da problematizira produkciju vijesti koje nisu provjerene, već su *clickbait,* u ono vrijeme, početkom 2000-ih.

Te vijesti se sluša, imaju neki utjecaj, ali nisu istinite. Ja nisam tada bio kustos, bili su gostujući kustosi i moj je savjet bio da se jaše na tom valu reakcije koja se stvorila jer ako se prebrzo otkrije da se radi o *fake newsu* onda je učinak kratak, a rijetko nam se događa da se neka umjetnička vijest uspije plasirati u toliko medija. Moj savjet je bio da se perpetuira *fake news* ili da se barem ne demantira prebrzo, kako bi učinak tog umjetničkog rada bio što dulji i intenzivniji. Nekoliko se puta dogodila rasprava u saboru o Kapelici. Primjerice, nekrofilski akt Johna Duncana je, također raspravljan u saboru.

U posljednjih dvadeset godina čitava je atmosfera u kojoj živimo postala konzervativnija i ima puno apriornih i jako banalnih reakcija. Vezano uz Maju Smrekar, razvila se monumentalna javna rasprava, kad je dobila Zlatnu Niku, glavnu nagradu na Ars Electronici u Linzu. Razvila se strašna debata koju je inicirala desna konzervativna grana u Austriji. Problematizirali su križanje među vrstama, između čovjeka i psa, u smislu problematičnog dizajniranja života. Tu su se postavila pitanja vezana uz medicinu, farmakologiju, kozmetiku i druge velike društvene komplekse te čitave te politike dugoživućeg društva i mehanizama koji pokreću dug život pod cijenu nedostatka hrane, vode, prenaseljenosti, ekološkog otiska… Rasprava se zaustavila tek kad ju je austrijski biskup relativizirao, stavljajući naglasak da je umjetnost tu da postavlja pitanja. Desna grana politike je onda krenula u džihad prema njemu jer im se učinio preliberalnim. Pola godine kasnije, Maja Smrekar je dobila glavnu nagradu u Sloveniji, nagradu Prešernovog Sklada i tada je krenula slovenska rasprava. Za vrijeme rasprave u Austriji, u Sloveniji nitko nije reagirao. No ovdje se digla debata, ne o križanju između vrsta, ne o biotehnologiji, nego o tome zašto je ona dojila psa. I krenulo je sa *slut shamingom*, napadima, prijetnjama, postoji čak i kazališna predstava na temu njene agonije. Maja je tu hajku loše podnijela, to ju je jako pogodilo. Meni je bilo čudno jer mi želimo da umjetnički radovi imaju utjecaj na društvo i kad se dogodi treba to izdržati. No to ima posljedice na konkretan život. Primjerice kad je Tina iz Eclipse pokušala naći posao, ni u liberalnim sredinama ga nije mogla naći jer je bila preradikalna. Kad je konačno dobila posao na Akademiji, posljedica njenog shvaćanja društvene reakcije je bilo to da su obje članice Eclipse prestale raditi kao performerice.

Maja je loše podnijela medijsku raspravu, razbolila se, ali je baš zahvaljujući medijskoj pozornosti dobila radno mjesto na Akademiji.

Jedan od radikalnih primjera tog angažmana oko umjetnosti je rad Borisa Šinceka Pucanj. Možeš li objasniti svoju ideju kustosa i u kakvoj je ona relaciji s uobičajenom kustoskom praksom?

Moj osobni kredo je da ako ne vjeruješ u to što radiš onda nemoj to raditi. S druge strane, ako vjeruješ, onda moraš napraviti sve da se to dogodi. To je kustoski etički imperativ. U vezi Šinceka mi smo se savjetovali s odvjetnicima koji su nam rekli da taj performans ne može proći. Ali zbog toga što smo svi zajedno vjerovali da je to bitno, uprkos društvenom konsenzusu i moralu u kojem živimo, koji nam omogućava da živimo i radimo zajedno, smo to napravili. I ja mislim da većina kustosa, kao ni institucija kao takvih, to ne može. Možda i oni misle da je to bitno, ali nisu spremni staviti pod pitanje svoje radno mjesto. Kod nas je olakotna okolnost da smo NGO i nemamo odnose između vlasnika, javne institucije i zaposlenih. Ali ja opet mislim da bi u smislu kustoske etike trebalo raditi ono za što vjeruješ da je bitno i značajno. Mi preuzimamo odgovornost, smanjujemo rizik gdje je god moguće. U interesu nam je da se umjetnički rad izvede.

Kad smo primjerice shvatili po telefonskim pozivima za Kulikov performans *Bijeli čovjek - crni pas*, da je naša medijska najava stvorila kontroverzu, i da je moguće da će biti toliko ljudi i takve reakcije da performans neće biti moguć, napravili smo ga sat vremena ranije, da bismo obranili svoj rad. Jer ako nešto krivo pođe nitko se više ne pita o umjetnosti, svi se pitaju samo o prekršaju, kriminalizaciji cijele produkcije, a to ide na štetu umjetničkog rada. Zato mi s punom odgovornošću ulazimo u produkcije i nastojimo smanjiti rizik. Odgovornost je jako bitna, i puno ljudi nema mogućnost podnijeti odgovornost.

Možeš li istaknuti projekt koji ti je bio među težima ili najteži za producirati?

Postoje različite vrste težine - sad radimo projekt koji nam nikako ne uspijeva, a radimo ga četiri godine. Za njega trebamo puno znanstvenih suradnika, a oni rade u institucijama koje ih ne podržavaju. Vrtimo se u krug. Krivo smo krenuli, ne preambiciozno, već previše pravocrtno. Danas raditi projekt u području kvantne biologije koja je egzotična i za znanstvenike unaprijed je osuđeno na neuspjeh. Sad moramo pristupiti vrlo široko projektu kako bi mogli stvoriti materijal iz kojeg bi mogli taj umjetnički potencijal izvući.

Projekt Maje Smrekar bio je težak jer, iako je paradigma bila jasna, nije bilo jasno kako do nje doći. I dobro da nismo imali budžet za ostvariti projekt na početku jer smo se u međuvremenu svi mi razvili da rad postane takav kakav je.

Performans Borisa Šinceka je bio težak jer smo od početka znali da je čitava stvar ilegalna, na granici kriminala, bili bi optuženi za pokušaj ubojstva 1. stupnja jer je sve bilo planirano. Raditi nešto za što unaprijed znaš da je izvan svih moralnih dogovora i izvan osnovnog konsenzusa našeg društva, iznimno je teško. Tehnički nije bilo teško. Najzahtjevniji dio bilo je prenošenje pištolja preko granice. No teška je bila i pomisao da bi mi mogli biti izostavljeni iz samog performansa jer je Šincek mislio dovesti jednog prijatelja kojem vjeruje da puca u njega. No, na kraju se ipak pojavio sam.

U tom trenutku, ne samo Hrvatska, nego i sve druge zemlje bivše Jugoslavije, prolazile su kroz katarzu koja je pokušavala dati smisao krvavom raspadu našeg društva. Tu se stvaralo jako puno mitova i ideoloških zamki oko kojih se ponovno pokušalo strukturirati naše društvo, a ta se struktura prikazivala kao konfliktna, neprijateljska, kao oblik našeg zajedničkog života koji je izgrađen na mržnji. Šincek je problematizirao mehanizam herojstva kao srži i najdragocjenije strukture društva. I kod nas su veterani kao jednorozi i oko toga se pokušava stvoriti podjela na dobre i zle, one koji su za i one koji su protiv, a ta dualnost se hrani mržnjom.

Kako si se ti osjećao u momentu izvedbe tog performansa?

Ja sam bio uvučen i kao kustos i kao performer. S jedne je strane čitav kontekst festivala koji smo stvarali slijedio inherentnu logiku tog čina. Semantička struktura je bila dobro postavljena i bio nam je bitan taj performans kako bismo dodali težinu cijelom tom festivalu i poruci koju smo htjeli odaslati. S druge strane, vladao je čisti umjetnički delirij gdje ne reflektiraš situaciju i samo želiš to napraviti. Poslije kad smo bili na piću proradio je katarzički moment pogotovo kad je Šincek rekao da je mislio da bi mu kćerka to razumjela, ali sad zna da ne bi.

Snimka koju je snimio Franko B sve govori. Njemu je kamera u trenutku pucnja odletjela u zrak.

U posljednjih desetak godina došlo je do određenog usmjeravanja na bioart i razvoja Galerije tehnički u pravcu da može pratiti produkciju tih radova (biotekna). Kako je došlo do toga? Je li to utjecaj znanstvenih trendova ili povećanog interesa lokalnih umjetnika? Koliko je umjetnost, pa tako i institucionalan rad, ovisan o trendu, modi, društvenom trenutku?

Ti radovi koje smo radili u 90-ima nisu bili samo povezani s tijelima već i s tehnologijom. Stelarc je bio jedan od prvih, no to nas je stalno zanimalo. Zanimalo nas je tijelo, ali i um. I život kao objekt. Što je ta metafizika i magija života, kad počinje i kad prestaje biti živo, *dead or alive*, što je živo.

I kao što sam prije rekao, moj se život promijenio kada sam bio na performansu Indoša i Kugla glumišta i zato mislim da umjetnost ima moć mijenjati život. To je temelj, crvena nit koju mi oduvijek slijedimo u Kapelici. Bioart je samo još jedan od oblika kojim tematiziramo tu istu metafizičku instancu - život. Možeš ga mijenjati ili dizajnirati novi život, ex nihilo stvaraš nešto poput svemirske magije. Tu postoji dramatičan raspon mogućnosti, vrlo često na udaru kritike u smislu igranja boga. Sve što smo do sada spoznali je život na Zemlji i način na koji mi njime operiramo.

Uključivanje biomedija u naš program je proizašao iz toga. Imali smo seriju performansa koji su radili s tijelom, no takvih je umjetnika malo. Ima umjetnika koji su bili na istoj liniji, ali su radili s drugim tijelima, od životinja, biljaka, bakterija, mikroorganizama itd. A drama je ostala ista.

Ta mikroperfomativnost je aktualna i dragocjenija od pojavljivanja umjetnika sa svojim tijelom na pozornici zbog posthumanističke paradigme koja se time problematizira. Antropocentrizam, u kojem je čovjek iznad svega, najbolji, najveći, uklanja se sa scene. Ne želimo više spektakularizaciju ljudi, već spektakularizaciju života kao takvog.

U Aristotelovskom smislu podjele na *zoe i bios*, tu je *zoe* koji je jednako bitan i za ljude i za životinje i za druga bića. Nas sad zanima kako taj antropocentrični stroj koji diktira hijerarhiju društva, misliti drugačije.

Nužno je problematiziranje antropocentričnog diskursa i upravo zato na pozornici nije više osoba nego život sam.

Koja je po tvom mišljenju uloga Galerije u razvoju bioart scene u Sloveniji, koja je u međuvremenu postala svjetski prepoznata?

Nikad nismo upotrebljavali termin bioart. Taj termin se pokazao iz našeg iskustva problematičnim. Imali smo grupu umjetnica koje su radile s tim materijalima i odjednom su u društvenom diskursu počele figurirat kao grupa bioart umjetnica. Svi su ih pozivali na izložbe, performanse, okrugle stolove, simpozije zajedno, a one su skroz drugačije i one su to počele doživljavati kao nasilje. Shvatili smo da je taj američki način etiketiranja mail art, net art, bioart, web art loš za umjetnost i da treba stvoriti prostor za pojedinačne poetike te braniti pojedince da ih ne spljoštimo sve u jednu ravninu. Tome će biti posvećen sljedeći simpozij.

Ipak slovenska bioart scena je postala prepoznatljiva.

Mi smo učili od Joe Davisa, Marte de Menezes, SymbioticA-e od Art Orienté Objecta, Jensa Hausera, da bismo mogli taj kustoski i galerijski credo koji može utjecati na život, prenijeti u projekte koje produciramo. Mi ne produciramo radove koji se temelje na biofascinaciji, fascinaciji nad prirodom, nad bićima i organizmima - s time rade muzeji znanosti, recimo u smislu edukacije. No ima puno umjetničkih radova u kojima se upotrebljava biomedia koji ne nadilaze biofascinaciju. To nije dovoljno. Svaki slikar u svom razvoju spozna da je bijelo platno potpuno platno, ali ne radi izložbu iz toga jer to prije ili kasnije svi shvate.

Mi smo sami morali stvarati uvjete da bi ti radovi mogli biti kompleksni i glasni, da što više mogu povući život koji je u nama jer mi možemo denotirati, osjetiti samo taj život i mentalno i fizički. Ti radovi omogućavaju stvaranje novog odnosa prema živim bićima koji nije hijerarhičan jer jedino tako možemo zemaljsku kuglu sačuvati kao naseljivi planet. Zato su ti radovi toliko teški i toliko bitni. Kroz njih se može kontemplirati, razmišljati, osjetiti i stvarati odnos. Mi imamo četiri umjetnice koje rade s bio medijima, ali potpuno različito rezoniraju i pate kad ih se svrstava u isti koš.

Mirkoperformativnost sa sobom vuče nevjerojatne etičke konzekvence, jednako teške kao performativnost rezanja i pucanja, a ono što manjka je spektakl genija koji stoji ispred nas i kao Isus Krist za nas nešto radi.

Ono što je razlika je ipak intenzitet događaja, recimo kod Maje Smrekar u kojem se spaja ljudska stanica sa životinjskom, ima drugi intenzitet nego rad Polone Tratnik s gljivicama i bakterijama jer ipak svijet doživljavamo iz ljudskog tijela i perspektive?

Učinak ovisi od kulturnog potencijala pojedinca. Intenzitet nekog performansa je jako jednostavan u usporedbi s mirkoperformativnošću dizajniranja novog života. Zamislimo samo da se konačno ustanovi da je Covid-19 doista proizveden u laboratoriju pa to bi imalo globalni intenzitet, a govorimo o prostom oku nevidljivim virusima. Afekt ovisi o našem senzibilitetu, a posthumanizam upravo to mjeri. Mi se "overdoziramo" teškim

prizorima, a nismo senzitivni. Mi ne popijemo čašu dobrog vina, mi popijemo litru vina jer se želimo napiti. Ali bitno je da se razvijemo u senzitivnija bića inače ćemo sve uništiti do kraja.

Kad napraviš veliki problem svi skoče, a veliki je problem primjerice u tome što je virus poharao kuglu zemaljsku. Nije nam se dogodilo prvi put, ali ništa nismo naučili. Možda će sada biti drukčije jer se toliko zna, jer se podigla razina znanosti i opće kulture, svijesti, općeg poznavanja tih mehanizma i ekonomije u krajnjoj liniji. Možda će nas prisiliti da postanemo senzitivniji.

Iako je Kapelica zaista izuzetno životna, dinamična galerija konstantno u procesu nadogradnje, promjene, novog izoštravanja, ti također imaš vizionarske ideje što bi htio da Kapelica postane. Kakva bi to bila idealna galerija/centar po tebi?

Ja vjerujem da svaka galerija, ako to želi biti, mora imati produkcijski servis kako bi radila s umjetnicima i kako bi im pomagala pri nastajanju njihovog rada. I to ne samo tehnički nego financijski, produkcijski, obrazovni, treba raditi na razvoju publike, investirati u njihovo senzibiliziranje. Naše obrazovne djelatnosti, primjerice mentorski obavljaju klinci s kojima smo mi radili prije osam godina. Ne čekamo da školski sistem to napravi jer je spor, rigidan, ne slijedi potrebe umjetničke produkcije i ne tematizira suvremeno društvo.

Galerija je stroj koja omogućava umjetničku produkciju. Intenzivna je, aktivna, želi utjecati na društvo. Nije razonoda za liberalne ljevičare već stvarno želi rezonirati u cijelom društvu i lijevo i desno i na sve strane, a da istovremeno nije pop, da održi oštrinu.

10. POPIS LITERATURE

1. Adolphs, R., & Dames, A. R. (2001). *The interaction of affect and cognition: A neurobiological perspective.* In J. P. Forgas (Ed.), *Handbook of affect and social cognition* (pp. 27–49). Mahwah : Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

2. Agamben, G. (2019). *Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism*. Redwood City : Stanford University Press.

3. Agamben, G. (2016). *From the State of Control to a Praxis of Destituent Power.* In S. E. Wilmer & A. Žukauskaite (eds) *Resisting biopolitics: philosophical, political, and performative strategies.* New York City : Routledge.

4. Agamben, G. (2015). *The Use of Bodies.* Redwood City : Stanford University Press.

5. Agamben, G. (2012). *Otvoreno: čovjek i životinja*. *Europski glasnik, 17(17),* 37-95.

6. Agamben, G. (2009). *What is the Contemporary?* U *What is an Apparatus? and Other Essays.* Redwood City : Stanford University Press.

7. Agamben, G. (2006). *Homo Sacer: Suverena moć i goli život*, Zagreb: Multimedijalni institut i Arkzin.

8. Ahmed, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotion* (1st ed., Vol. 1). Edinburgh: Edinburgh University Press.

9. Alberto, A. & Stimson, B. (2009). *Institutional Critique - An Anthology of Artists' Writing*. Cambridge : The MIT Press.

10. Altabas, V., Marinković-Radošević, J. & Šimić, G. (2020). *Utjecaj hormona na emocije i raspoloženja*. U Šimić, G. (ur.) *Uvod u neuroznanost emocija i osjećaja.* Zagreb: Ljevak, str. 299-331.

11. Angerer, M.L. (2014). *Desire After Affect*. Washington, DC : Rowman & Littlefield International.

12. Angerer, M.L. (2011). *Feeling the Image: Some Critical Notes on Affect*. In Oliver Grau (ed.*), Imagery in the 21st Century*. Cambridge : The MIT Press.

13. Angerer, M.L. (2005). *Umjetnost i mediji u pokretu*. U Majcen, O., Medak, T., Ostoić, S., (eds), *Touch me festival*. Zagreb : KONTEJNER | biro suvremene umjetničke prakse & Multimedijalni institut.

14. Arns, Inke & Sasse, Sylvia. (2006). *Subversive Affirmation. On Mimesis as a Strategy of Resistance. IRWIN: East Art Map*. London : Afterall Publishing.

15. Baldini, A. (2017). *Beauty and the Behest: Distinguishing Legal Judgment and Aesthetic Judgment in the Context of 21st Century Street Art and Graffiti*. *Rivista di estetica*, 65. 91-106.

16. Baudrillard, J., Glazer S. F. (1994.) *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

17. Bedford, C. (2012). *The Viral Ontology of Performance*. Jones, A i Heathfield, A. (ends) *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol : Intellect.

18. Bennahum, D. S. (1997). *Just Gaming: Three Days in the Desert with Jean Baudrillard, DJ Spooky, and the Chance Band. Lingua Franca* 7(2):59-63

19. Bennett, J. (2009). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham : Duke University Press.

20. Bennett, T. (2015). Thinking (with) Museums: From Exhibitionary Complex to Governmental Assemblage. In Macdonald, S. and Rees Leahy, H. (eds) *The International Handbooks of Museum Studies*, Hoboken : Wiley.

21. Berger, B.T. (1995). *An Essay on Culture: Symbolic Structure and Social Structure*. Oakland : University of California Press.

22. Beshty, W. (ed) (2015). *Ethics: Documents of Contemporary Art*. London : Whitechapel Gallery & Cambridge : The MIT Press.

23. Bourriaud, N. (2016.) *The Exform*. London: Verso.

24. Braidotti, R. (2018). Introduction. In M. Hlavajova (ed), *Posthuman glossary.* London : Bloomsbury Academic. 1-14.

25. Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge : Polity Press.

26. Braidotti, R. (2006). *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge : Polity Press.

27. Brener, A., Schurz, B. (2005). *The art of Destruction*. Samizdat.

28. Broeckmann, A. (2016). *Machine art in the twentieth century*. Cambridge : The MIT Press.

29. Buden, B. (2020). *Transition to Nowhere: Art in History after 1989.* Berlin: Archive Books.

29. Burchell, G., Davidson, A., Foucault, M. (2008). *The Birth of Biopolitics: Lectures at the College de France. 1978-1979.* London : Palgrave Macmillan.

30. Carbone, L. (2008). *Animal Welfare in the Laboratory: A Case Study in Secular Ethics of Human-Animal Interaction*. In Beatriz da Costa and Kavita Philip (ed) *Tactical biopolitics: art, activism, and technoscience*. Cambridge : The MIT Press.

31. Carroll, L. (1982). *The Complete Illustrated Works.* Bexley : Gramercy Books.

32. Catlow, R., Garrett, M. (2019). *DIWO to DAOWO Rehashing Proprietorial Dominance of Art Practice*. Art Hack Practice. New York City : Routledge.

33. Catts, O. et al, (2020). *The Contract of Art that Deals with Life (Sciences)*. In Berger, E., MäkiReinikka, K., O'Reilly, K., Sederholm, H. (eds) *Art as We Don't Know It* (Vol. 1, pp. 238–243). Bioart Society and Aalto University School of Arts, Design and Architecture.

34. Catts, O., Zurr, I. (2008) *The Ethics of Experiential Engagement with the Manipulation of Life*. In Beatriz da Costa and Kavita Philip (ed) *Tactical biopolitics: art, activism, and technoscience*. Cambridge : The MIT Press.

35. Chiapello, E. (2004). *Evolution and Co-optation: The 'Artist Critique' of Management and Capitalism*. *Third Text*, *18*(6), 585–594.

36. Clough, P.T., Halley, J. (2007). *The Affective Turn - Theorising the Social.* Durham: Duke University Press.

37. Chinnery, C. (2016). Večera - Jedenje ljudi. *Ekstravagantna tijela - Zločin i kazna*. Zagreb: Kontejner. pp 170.

37. Chun, W. (2016). *Imagined Networks, Global Connections*: *Updating to remain the same*. Cambridge : The MIT Press.

38. Chun, W. (2011). *Programmed Visions: Software and Memory*, Cambridge : The MIT Press.

39. Chun, W. (2006). *Control and Freedom*. Cambridge : The MIT Press.

40. Critical Art Ensemble (2005). *Fuzzy biološka sabotaža.* In Majcen, O., Medak, T., Ostoić, S. (ur.), *Touch me festival*. Zagreb : KONTEJNER | biro suvremene umjetničke prakse & Multimedijalni institut.

41. Deleuze, G. (2006). *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995* (1st ed., Vol. 1). Cambridge : The MIT Press.

42. Deleuze, G., Guattari, F., & Massumi, B. (1987). *A Thousand Plateaus*. Amsterdam : Amsterdam University Press.

43. DiMaggio, P., Powell, W. (1983). The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields. *American Sociological Review, 48*(2), 147-160.

44. Dragona, D. (2016) *What is left to subvert? Artistic methodologies for a post-digital world.* In Bishop R., Gansing K., Parikka J., Wilk E. (eds) *Across and beyond - A transmediale Reader on Post-digital Practices Concepts, and Institutions*. Berlin: Sternberg Press, 184.-196.

45. Esposito, R. (2008). *Bios: Biopolitics and Philosophy*. Minneapolis : University of Minnesota.

46. Foucault, M. (2009). *Security, Territory, Population: Lectures at the College de France 1977-1978.* London : Picador.

47. Foucault, M. (1986). *Of other spaces*. Diacritics 16.

48. Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality* (1st ed., Vol. 1). New York City : Pantheon Books.

49. Foucault, M. (1980). The Confession of the Flesh. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977.* Brighton : Harvester. pp. 194–228.

50. Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetic.* New York City : Routledge

51. Gonzales Valerio, M.A. (2020). *Podrijetlo vrsta— Post-evolucija — Kukuruz. Touch Me festival 2020*. Zagreb : KONTEJNER | biro suvremene umjetničke prakse.

52. Grosz, E. (2011). *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art* (1st ed., Vol. 1). Durham : Duke University Press.

53. Groys, B. (2012). *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation*. In A. Jones, A. Heathfield (eds), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History.* Bristol : Intellect.

54. Groys, B. (2008). *Art power*. Cambridge : The MIT Press.

55. Grusin, R. (2010). *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*. London : Palgrave Macmillan UK.

56. Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago : Prickly Paradigm Press.

57. Haraway, D. (2016). *Staying with Trouble - Making Kin with Chthulucene*. Durham : Duke University Press.

58. Hauser, J. (2005). *Bio Art - Taxonomy of an Etymological Monster*. In *Ars Electronica 2005 HYBRID living in paradox* (pp. 182–188). Berlin : Hatje Cantz Publishers.

59. Hauser, J. (2005). *Bios, tehne, logos: vremenu prilična umjetnička karijera*. U Majcen, O., Medak, T., Ostoić, S., (ur.), *Touch me festival*. Zagreb : KONTEJNER | biro suvremene umjetničke prakse & Multimedijalni institut.

60. Hauser, J. (2020). *Microperformativity and Biomediality*. *Performance Research 2*5-3. 12-24. London : Informa UK.

61. Hawkins, H. (2016). Art-Science and (Re)Making Worlds: Shaping Knowledge, *u Transforming Subjects, Challenging Institutions. Artists in labs - Recomposing Art and Science* (eds. Hediger, I., Scott, J). Berlin : de Gruyter. 45-56.

62. Hayward, K., Schuilenburg, M. (2014) *To resist = to create? Some thoughts on the concept of resistance in cultural criminology*. Tijdschrift over Cultuur & Criminaliteit 4(1). 22-36.

63. Heathfield, A., Tehching H. (2009). *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*, London : Live Art Development Agency i The MIT Press.

64. Hyman, J. (2006). *The Objective Eye.* Chicago : University of Chicago Press.

65. Jagodzinski, J. (2018). *Interrogating the Anthropocene: Ecology, Aesthetics, Pedagogy, and the Future in Question*. London: Palgrave.

66. Jones, A. (2005). *Writing Contemporary Art into History, a Paradox?* In *A Companion to Contemporary Art since 1945.* Hoboken : John Wiley & Sons Ltd.

67. Jones, A., & Warr, T. (2002). *The artist's body* (1st ed., Vol. 1). London & New York City : Phaidon Press Limited.

68. Jones, A. (1997) *Presence in absentia: Experiencing Performance as Documentation*, Art Journal, 1997, vol. 56, no. 4. CAA.

69. Juniku, A. (2019). *Indoš i Živadinov, teatro-bio-grafije : Sveto i ludičko kao modusi političkoga u teatru*. Zagreb : Akademija dramskih umjetnosti i Hrvatska sveučilišna naklada.

70. Kavka (2005). *Love 'n the Real; or, How I Learned to Love Reality TV*. *The Spectacle of the Real: From Hollywood to Reality TV and Beyond.* Geoff King (ed) Bristol : Intellect Books.

71. Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror – An Essay on Abjection*. New York City : Columbia University Press.

72. Krpan, J. (2018). Curating Dangers. *Experimental Emerging Art - Dangerous Art, no.3*. TEKS Publishing. 14-21.

73. Lagasnerie, Geoffroy de. (2017). *Beyond Powerlessness, is across & beyond – A transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts, and Institutions*. Berlin : Sternberg Press and transmediale e.V.

74. Le Courbisier, & Etchells, F. (1986). *Towards a new architecture*. New York City : Dover Publications.

75. Lee, S. (2018). *How to Get Away With Stealing Military-Grade Technology: An Interview With Survival Research Labs' Mark Pauline.* New York City : Artspace.

76. Leys, R. (2011). *The Turn to Affect: A Critique.* Critical Inquiry, 37(3), 434-472.

77. Lettvin, J.Y., Maturana, H.R., McCulloch, W.S., Pitts, W.H. (1959). *What the Frog's Eye Tells the Frog's Brain.* Proceedings of the IRE. 1940-1951.

78. Lokotar, K. (2005). *Osoba s pogledom - Siniša Labrović: Pastir Stada.hr. Vijenac,* 300. Matica Hrvatska.

79. Lovink, G. and Rossiter N. (2018) *Organization in Platform Capitalism. In* R. Braidotti & M. Hlavajova (Eds.), *Posthuman Glossary*, (306). London : Bloomsbury Academic.

80. Majcen Linn, O., Ostoić, S. (2019). *Curatorial perspectives on contemporary art and science dealing with interspecies connections. Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research* 17, (2019): 80.

81. Majcen Linn, O. (2012). *Smrt u hrvatskom performansu: nekoliko primjera. Život umjetnosti*, 91-2012. 80-93.

82. Malabou, C. (2019). *Morphing Intelligence.* New York : Columbia University Press.

83. Massumi, B. (2018). *99 Theses on the Revaluation of Value: A Postcapitalist Manifesto.* Minneapolis : University of Minnesota Press.

84. Massumi, B. (2015). *Ontopower - War, Powers and the State of Perception.* Durham : Duke University Press.

85. Massumi, B. (2015). *The Politics of Affect*. Cambridge : Polity Press.

86. Massumi, B. (2002). *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham : Duke University Press.

87. Maturana H., Varela F. (1980). *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living.* Dordrecht : Riedel.

88. McCormack, P. (2012). *Posthuman Ethics: Embodiment and Cultural Theory.* Farnham : Ashgate

89. McKenzie, J. (2002). *Perform or Else – from discipline to performans* (1st ed., Vol. 1). New York City : Routledge.

90. Michelson, A (ed). (1984). *Kino – eye: The Writings of Dziga Vertov*. Oakland : University of California Press.

91. Mitchell, R. (2010). *Bioart and Vitality of Media.* Wahington DC : University of Washington Press.

92. Mondry, H. (2015). *Political Animals: Representing Dogs in Modern Russian Culture*. Leiden : Brill.

93. Murray, A., & Whyte, J. (2011). *Form of life*. In *The Agamben Dictionary* (p. 71). Edinburgh : Edinburgh University Press.

94. Obrist, H.U. (2008). *A Brief History of Curating*. Geneva : JRP-Ringier.

95. Penny, S. (2017). *Making Sense: Cognition, Computing, Art, and Embodiment (Leonardo)*. Cambridge : The MIT Press.

96. Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. New York City : Routledge.

97. Preziosi, D. (2019). *Curatorship as Bildungsroman Or, from Hamlet to Hjelmslev. Curatorial Challenges Interdisciplinary Perspectives on Contemporary*

Curating. Vest Hansen, M., Folke Henningsen, A. and Gregersen, A. (eds) New York City : Routledge.

98. Radomska, M. (2016) *Uncontainable life: A Biophilosophy of Bioart*. Linköping : Linköping University.

99. Ramsden, M. (2009). On Practice. U Alberto, A. & Stimson, B. (ed) *Institutional Critique - An Anthology of Artists' Writing,* Cambridge : The MIT Press.

100. Rauning, G. (2010.) *A Thousand Machines: A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement.* Los Angeles : Semiotext(e)

101. Razac, O. (2005). *Reality TV i biopolitika*. In Majcen, O., Medak, T., Ostoić, S. (ur.), *Touch me festival*. Zagreb : KONTEJNER | biro suvremene umjetničke prakse & Multimedijalni institut.

102. Rancière, J. (2009). *Aesthetics and Its Discontents* (1st ed., Vol. 1). Cambridge : Polity Press.

103. Rancière, J. (2009). *The Emancipated Spectator.* London : Verso.

104. Ranciere, J, (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, (1st ed., Vol. 1). London : Continuum.

105. Rancière, J. (2006). *Raspodjela osjetilnog*. U *Up&Underground br. 9- 10. 111-118*. Zagreb : Bijeli val.

106. Rancière, J. (1991). *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Redwood City: Stanford University Press.

101. Roško, Z. (2002). *Paranoidnije od ljubavi, zabavnije od zla: rekreacijska teorija za unutarnja tijela*. Zagreb : Naklada MD.

102. Rozanov, V. (2015). *Sleeping with the animal: boundary crossing in life and art (from pre-Revolutionary modernism to post-Soviet postmodernism).* In Mondry, H. (ed). Political Animals: Representing Dogs in Modern Russian Culture. Leiden : Brill.

103. Schopf, C., & Stocker, G. (2005). *Ars Electronica 2005 (Cyberarts)* (Bilingual ed.). Berlin : Hatje Cantz Publishers.

104. Shanken, E. (2016). *Contemporary Art and New Media - Digital Divide or Hybrid Discourse? A Companion to Digital Art*, Paul, C. (ed). Hoboken : John Wiley & Sons, Inc.

105. Simondon, G. (2017). *On the Mode of Existence of Technical Objects*. Minneapolis : Univocal Publishing.

106. Shildrick, M (2002) *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. London : Sage

107. Shildrick, M. (1997). *Leaky Bodies and Boundaries: Feminism, Postmodernism and (Bio)ethics*. New York City : Routledge.

108. Schuilenburg, M. (2017). *The Securitization of Society: Crime, Risk, and Social Order*. New York City : NYU Press.

109. Srinivasan, S., Bettella, F., Mattingsdal, M., Wang, Y., Witoelar, A., Schork, A. J., Thompson, W. K., Zuber, V. *Schizophrenia Working Group of the Psychiatric Genomics Consortium, The International Headache Genetics Consortium.* In Winsvold, B. S., Zwart, J. A., Collier, D. A., Desikan, R. S., Melle, I., Werge, T., Dale, A. M., Djurovic, S., Andreassen, O. A. (2016). *Genetic Markers of Human Evolution Are Enriched in Schizophrenia*. Biological psychiatry, 80(4), 284–292.

110. Smith, T. (2012). *Thinking contemporary curating*. New York : Independent Curators International.

111. Spivak, G. C. (1988). *Can the Subaltern Speak? Marxism and the interpretation of culture*. Champaign : Urbana: University of Illinois Press. 271 -313.

112. Šuvaković, M. (2012) *Umetnost i politika: Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*. (1. izd., knjiga 1) Bepgrad : Službeni glasnik.

113. Thacker, E. (2005). *Biomaterijalni rad i 'život sam'*. U Majcen, O., Medak, T., Ostoić, S. (ur.), *Touch me festival*. Zagreb : KONTEJNER | biro suvremene umjetničke prakse & Multimedijalni institut.

114. Thacker, E. (2016). *Biophilosophy for the 21st Century*. In A. Žukauskaite˙, S. E. Wilmer (eds.), *Resisting biopolitics: philosophical, political, and performative strategies* (1. ed., pp. 123–134). New York City : Routledge.

115. Thacker, E. (2005). *The Global Genome: Biotechnology, Politics, and Culture.* Cambridge: The MIT Press.

116. Thwaites, T. (2011). *The Toaster Project - Or a heroic attempt to build a simple electric appliance from scratch*. Princeton : Princeton Architectural Press.

117. Tomkins, S. (1970) *Affect as The Primary Motivational System*. In Magda B. Arnold (ed) *Feelings and Emotions: The Loyola Symposium. Cambridge :* Academic Press.

118. Tratnik, P. (2009). *Notes on Contemporary Art: Critical Resistance and Activist Approaches*. *Monitor ZSA: revija za zgodovinsko, socialno in druge antropologije*, vol. 11, no. 1-2., 11-23.

119. Väliaho, P. (2014). *Biopolitical Screens: Image, Power, and the Neoliberal Brain.* Cambridge : The MIT Press.

120. Wark, M. (2004). *A Hacker's Manifesto*. Cambridge : Harvard University Press.

121. Wilmer, S.E., A. Žukauskaite (eds) *Resisting biopolitics: philosophical, political, and performative strategies*. New York City : Routledge. 22-29.

122. Zylinska, J. (2009). *Bioethics in the Age of New Media.* Cambridge : The MIT Press.

123. Zylinska, J. (2014). *Minimal ethics for the Anhtopocen.* London : Open Humanities Press.

124. Zylinska, J. & Hall, G. (2002). Probings: an Interview with Stelarc. in The *Cyborg Experiments: the Extensions of the Body in the Media Age, ed. Joanna Zylinska*. London : Continuum. pp. 114-130.

Izvori s Interneta:

1. 10 o'clock dot. (20.6.2014.) *Kazimir Malevich, Alexander Brener - Suprematisme, 1920-1927, January 4th 1997.* https://10oclockdot.tumblr.com/post/89359901540/kazimir-malevich-alexander-brener-suprematisme. Pristupljeno 14.7.2021.

2. Agamben, G. (13.12.2011.). *Što je dispozitiv*. Peščanik. Preuzeto 16.7.2021. s https://pescanik.net/sto-je-dispozitiv/

3. Ashery, O. (2020) *Marcus Fisher's Public Interventions*. Preuzeto 20.7. 2021. http://oreetashery.net/work/marcus-fisher/

4. Ballet, N. (2019). *Survival Research Laboratories: A Dystopian Industrial Performance Art*. *Arts*, *8*(1), 17. MDPI AG. Retrieved July 16, 2021, from http://dx.doi.org/10.3390/arts8010017

5. Bennett, J. (2004). *The Force of Things: Steps toward an Ecology of Matter*. Political Theory, 32(3), 347–372. https://doi.org/10.1177/0090591703260853

6. Bertek T. (28.10.2019.). *The ecological crisis as a source of inspiration.* Kulturpunkt. Preuzeto 16.7.2021. s https://www.kulturpunkt.hr/content/ecological-crisis-source-inspiration

7. Bobanović, P. (26.9.2015.). *Bivši hrvatski učitelj prodavao svoju kožu, pio mokraću i tetovirao spolovilo.* Express. Preuzeto 16.7.2021. s https://express.24sata.hr/kultura/bivsi-hrvatski-ucitelj-prodavao-svoju-kozu-pio-mokracu-i-tetovirao-spolovilo-2403 - express.24sata.hr

8. Boutang, P. A., Deleuze, G., Parnet, C., Stivale (1996). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet*. Preuzeto 1.7.2021 s http://truthbeauty.s3.amazonaws.com/DeleuzeA-Z.pdf

9. Bowdoin College Museum of Art (21.12.2020.). *A Fascinating "Fountain" and "The Blind Man" (nos. 1 and 2) Enter the BCMA Collection*. Retrieved July 16, 2021, from https://www.bowdoin.edu/art-museum/news/2020/blind-man-duchamp.html

10. Britannica, T. Editors of Encyclopedia (2019, December 4). *Hippocratic oath*. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved July 16, 2021, from https://www.britannica.com/topic/Hippocratic-oath

11. Bunting, H.(23.2.2018). *Before and after The Status Project* [Video file]. Preuzeto 16.7.2021. s https://www.youtube.com/watch?v=ojaZCfDsLNk

12. Bunting, H.(19.6.2012). *Identity4You - Mind the System, Find the Gap* [Video file]. Preuzeto 15.7.2021. s https://www.youtube.com/watch?v=Mos8YTB2OXY

13. Butler, J. (26.5.2015). *Judith Butler on gender and the trans experience: One should be free to determine the course of one's gendered life*. https://www.versobooks.com/blogs/2009-judith-butler-on-gender-and-the-trans-experience-one-should-be-free-to-determine-the-course-of-one-s-gendered-life

14. Catts, O., & Zurr, I. (21.5.2003). *Što/tko su poluživuća bića koja su stvorili TC & AP?* Kontejner.

15. https://www.kontejner.org/hr/projekti/ekstravagantna-tijela/bolnica/k-003-oron-catts-fi-ionat-zurr-uk-stotko-su-poluzivuca-bica-koja-su-stvorili-tc-ap

16. Catts, O. & Zurr, I. (2003). *Disembodied Cuisine*. https://tcaproject.net/portfolio/disembodied-cuisine/

17. Cirio, P. (5.12.2020). *Loophole for all* [Video file]. Preuzeto 16.7.2021. s https://www.youtube.com/watch?v=pak2oBZjiyY&li

18. Cirio, P., Ludovico A. (19.1.2012). *Face to facebook*. https://www.face-to-facebook.net/

19. Cyranoski, D. (26.7.2019). *Japan approves first human-animal embryo experiments.* https://www.nature.com/articles/d41586-019-02275-3

20. Daniels, D. (2014.) *Subversion as Strategy today.* https://www.academia.edu/27444507/Dieter_Daniels_Subversion_as_Strategy_Today_2014

21. Davles, K. (1.2.2020). *Guilty as charged*. GEN: Genetic engineering & Biology news. https://www.genengnews.com/insights/guilty-as-charged/

22. Deleuze, G. (30.10.2010). *Društva kontrole*. Peščanik. https://pescanik.net/drustva-kontrole/

23. Eribon, D. (2011). *Borders, Politics and Temporality.* http://didiereribon.blogspot.hr/2011/02/politics-and-temporality.html

24. etoy. CORPORATION. (5.12.2020). *etoy.* http://www.etoy.com/

25. Gibas, K. (2019). *Bioethical strategies in the context of bioart*. Panoptikum, 21(28), 10–27. https://doi.org/10.26881/pan.2019.21.01

26. Gilbert, S., Sapp, J., & Tauber, A. (2012). *A Symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals.* The Quarterly Review of Biology, 87(4), 325–341. https://blogs.bu.edu/ait/files/2012/12/SymbioticViewQRB.pdf

27. Grosz, E. (2011). *Art and Animal.* https://visrfreeschool.files.wordpress.com/2013/09/grosz-art-and-the-animal.pdf

28. Holmes, B. (18.5.2008.) *Recapturing Subversion*. *Continental Drift: the other side of neoliberal organisation.* https://brianholmes.wordpress.com/2008/05/18/recapturing-subversion/. Pristupljeno 8.7.2021.

29. Holmes, B. (2013). *Activism / Schizoanalysis*. Preuzeto 20.7.2021. s https://brianholmes.wordpress.com/2013/03/31/activism-schizoanalysis/

30. Holzer, D. (24.8. 2000). *Interview with Erik Hobijn*. ACSP3

31. http://acoustic.space.re-lab.net/hobijn-pyro.php. Pristupljeno 20.7.2021.

32. Kac, E. (bez datuma). *Natural History of the Enigma*. https://www.ekac.org/nat.hist.enig.html. Pristupljeno 8.7.2021.

33. Kac, E. (1.12.2015). *What if art could truly create biological life?* [Video file]. Preuzeto 14.7.2021. s https://www.youtube.com/watch?v=IS_5WJteCC8

34. Kiš, P. (10.7. 2018). *Na Moskovskom su me bijenalu zamijenili za Srbina koji se zove kao ja pa sam se pretvarao da sam on koji se pretvara da sam ja...* Jutarnji list. https://www.jutarnji.hr/kultura/art/na-moskovskom-su-me-bijenalu-zamijenili-za-srbina-koji-se-zove-kao-ja-pa-sam-se-pretvarao-da-sam-on-koji-se-pretvara-da-sam-ja-7583877

35. Kulturni informativni centar KIC, (Jul 17, 2020). *Dragan Živadinov-Umjetnik s orbitalnim poslanjem/razgovor s umjetnikom*. https://www.youtube.com/watch?v=71iu2slH70g&t=814s

36. Krpan, J (2018). *Curating Dangers: Jurij Krpan.* EE - Experimental and Emerging art. No. 03. http://eejournal.no/home/2018/3/2/curating-dangers-jurij-krpan.

37. Lewis Carroll on Representation and Map-Making. (nema datuma) https://people.duke.edu/~ng46/topics/lewis-carroll.htm

38. Lovink, G. (2014). *Hermes on the Hudson: Notes on Media Theory after Snowden*. www.e-flux.com/journal/54/59854/hermes-on-the-hudson-notes-on-media-theory-after-snowden/

39. Majcen, O. (2006). *From Paranoide Machine to Magic Machine*. Marnix de Nijs. http://www.marnixdenijs.nl/review1.htm

40. Malabou, C. (27.2.2018). *Down the Other Queer Valley.* [Video file]. Preuzeto 2.4.2021. s https://www.youtube.com/watch?v=2BnuM-oZ05k&t=410s

41. Massumi, B. (2005). *Fear (The Spectrum Said).* Positions: East Asia cultures critique 13(1), 31-48. https://www.muse.jhu.edu/article/185296.

42. Mattes, F. (June 4, 1999) *EntarteteKunst. An Interview with Alexander Brener*. Flesh Out

43. Mitchell, W. J. T. (2002). *The work of art in the age of biocybernetic reproduction*. Artlink. https://www.artlink.com.au/articles/2522/the-work-of-art-in-the-age-of-biocybernetic-reprod/

44. Nye, J. (1990). Soft Power. *Foreign Policy,* (80), 153-171. Preuzeto 12.7.2021. doi:10.2307/1148580

45. Pauline, M., De Landa, M., Dery, M. (1995). *Out of control*. Survival research laboratory. https://www.srl.org/interviews/out.of.control.html

46. Pauline, M. (9.10.2012.) *Terrorism as Art*. The Verge.

47. Petrič, Š. (28.1.2022). *'PL'AI'*. Kersnikova org [Video file]. Preuzeto 12.7.2021. s https://www.youtube.com/watch?v=vZj2imWkQHk

48. Quimera Rosa. (nema datuma). *TransPlant*. https://quimerarosa.net/transplant-en/ Pristupljeno 8.7.2021.

49. Santiago, S. (26.3.2021.) *My proposal to bathe the British Flag in 37 litres of blood: A Statement from Santiago Sierra on the cancelled Union Flag project.* Ruptly. https://www.rt.com/op-ed/519209-union-flag-blood-santiago-sierra/?fbclid=IwAR026MM-yMjs6pEC-cSEFeOYR8zTelXLht6vk6sV_bYnKN2pldpeD4QQXzo Pristupljeno 20.7.2021.

50. Satan Operator. *Guerilla Tactics in Propaganda and Disemination*. http://satanoperator.co.uk/A-basic-manual-in-guerilla-warfare.html

51. Shildrick, M. (2019) *(Micro)chimerism, Immunity and Temporality: Rethinking the Ecology of Life and Death.* Australian Feminist Studies, 34:99, 10-24. Preuzeto 20.7. 2021. DOI: 10.1080/08164649.2019.1611527

52. Sierra, S. https://www.facebook.com/santiagosierrastudio

53. Silvestrin, D. (2011). *Dialogs on bioart: conversation with Jens Hauser*. Digicult. http://digicult.it/news/dialogues-on-bioart-1-a-conversation-with-jens-hauser/#_edn1

54. Slavická, M. *Oleg Kulik, or the flying dog man*. Fotograf magazine 3. https://fotografmagazine.cz/en/magazine/transforming-of-symbol/portfolios/oleg-kulik/

55. Smrekar, M (2014). *K9-Topology: I Hunt Nature And Culture Hunts Me.* https://www.majasmrekar.org/k9-topology-i-hunt-nature-and-culture-hunts-me. Pristupljeno 22.7.2021.

56. Spelletich, K. (2006). *Serberus, Plameni tuš, Mehanički cvijet, Simulator leta, Plameni obruč, Grleni pjevači, Majmun na tvojim leđima.* Kontejner. https://www.kontejner.org/projekti/device_art-festival/device_art-7/izlozba-12/serberus-plameni-tus-mehanicki-cvijet-simulator-leta-plameni-obruc-grleni-pjevaci-majmun-na-tvojim-ledjima/

57. Steyerl, H. (2013). *Too Much World: Is the Internet Dead?* e-flux. https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/

58. Stern, D.H. (2016). *Navigating the Legal Landscape of a Subversive Art Form: Protecting Expression and Neglecting Embodiment*, 15 Chi. -Kent J. Intell. Prop. 555. Available at: https://scholarship.kentlaw.iit.edu/ckjip/vol15/iss2/10

59. Stone, S. (1993). *The "Empire" Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto.* Department of Radio, Television and Film, the University of Texas at Austin. Preuzeto 20.7. 2021. https://uberty.org/wp-content/uploads/2015/06/trans-manifesto.pdf

60. Todorović, Z. (2014). *Portrait 01 B.M.* Kontejner. https://www.kontejner.org/projekti/ekstravagantna-tijela/zlocin-i-kazna/izlozba-5/portret-01-bm/

61. Todorović, Z. (2012). *Cigani i psi II: Simptomi i tragovi javne recepcije*. ProArtOrg.

62. Transfer TV. (17.2.2015).*Transfer 3.04* (No.311). CSA j.d.o.o. za HRT.

63. *Transgression*. (nema datuma) u *Merriam-Webster's collegiate dictionary*. https://www.merriam-webster.com/dictionary/transgression.

64. Tratnik, P. (2017). *Maja Smrekar's Biopolitical Manifesto from a Philosophical Perspective*. Monitor ISH, vol. XIX, 65-80.

65. Vaage, N.S. (2016). *What Ethics for Bioart*. Nanoethics, 10:87–104, 87-103. Springer.

66. Vaticano.org. (5.12.2020). http://0100101110101101.org/vaticano-org/

67. Vatomsky (13.9.2017). *When Societies Put Animals on Trial.* https://daily.jstor.org/when-societies-put-animals-on-trial/

69. *Vote-auction*. (5.12.2020). rhizome. https://anthology.rhizome.org/

70. Wilson, M. (17.3. 2017). *Thomas Fairchild: the man who created the first hybrid plant — and changed science*. The Financial Times Limited 2021. https://www.ft.com/content/64451cc4-07f3-11e7-ac5a-903b21361b43

72. Zylinska, J. *Taking Responsibility for Life*. Ethics and the Arts (pp.191-200)

11. BIOGRAFIJA

Olga Majcen Linn kustosica je iz Zagreba. Diplomirala je povijest umjetnosti, komparativnu književnost te bibliotekarstvo na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Članica je i suosnivačica te kustosica udruge KONTEJNER | biro suvremene umjetničke prakse, udruge posvećene progresivnoj suvremenoj umjetnosti koja istražuje ulogu i značenje znanosti, tehnologije i tijela u društvu, a usmjerava se na relevantne fenomene današnjice, s posebnim fokusom na provokativne, fascinantne i intrigantne teme i pojave, kao i one koje društvo vidi kao tabu.

U posljednjih dvadeset godina djeluje kao kustosica i organizatorica brojnih projekata te urednica kataloga i zbornika, a ostvarila je i niz zapaženih međunarodnih projekata i festivala (*Device_art* posvećen umjetnosti na raskrižju s tehnologijama; *Touch Me* festival posvećen umjetnosti na raskrižju sa znanošću, te *Ekstravagantna tijela* - festival posvećen temi konstrukcije normativa u odnosu tijela i društva). Također, od 2003. godine voditeljica je zagrebačke Galerije VN koja se bavi istraživanjem, produkcijom, izlaganjem i zastupanjem domaće umjetničke scene mlađe generacije.

Od početka rada u struci, Olga Majcen Linn se uz kustoski rad bavila i kritičkim radom vezanim uz suvremenu umjetnost. Kritički rad obuhvatio je različite medije od televizijskog, radijskog, medija Interneta do tiskovina. Radila je priloge za emisiju posvećenu suvremenoj umjetnosti *Transfer* (HTV), kao gost kritičar sudjelovala je u radijskoj emisiji *Kretanje točke* (HRT1) i u *Vizualnom kodu* (HRT3), pisala je za kulturnu rubriku T–portala, kulturni dvotjednik Zarez, Up&Underground, Život umjetnosti itd.

Bila je članica Savjeta za dodjelu nagrade Radoslav Putar, selekcijskog odbora Zagrebačkog salona 2016., odbora za dodjelu nagrade 34. Salona mladih 2018, te 35. Salona mladih 2020. te stručnog žirija za nagradu mladom umjetniku Zlatna lubenica 3.0,4.0,5.0. Bila je članica savjeta Međunarodnog trijenala novomedijske umjetnosti u Pekingu (Kina), članica stručnog žirija za dodjelu Nagrade Accelerate Hrvatska,

ARTS@CERN, Ženeva te članica stručnog žirija EMAP platforme koja na godišnje dodjeljuje produkcijske stipendije iznimnim europskim medijskim umjetnicima i podržava istraživanje, produkciju, prezentaciju i distribuciju medijske umjetnosti u Europi i šire.

Članica je udruženja likovnih kritičara AICA te je 2020. bila u Nadzornom odboru udruge. U Galeriji VN, koja se bavi istraživanjem domaće umjetničke scene mlađe generacije, organizacijski je i kustoski ostvarila preko dvije stotine izložbi, dok je s udrugom Kontejner izložbenim projektima, festivalima i razmjenama ostvarila preko stotinu izložbi.

Publikacije i članci (izbor):

- 2020. *Otvoreno — živa bića i njihove opasne veze / Open — living beings and their dangerous liaisons*. *Touch me* katalog. KONTEJNER | biro suvremene umjetničke prakse, Zagreb. 116-122, ISBN: 9789537985080
- 2019. *Pojam subverzije u savremenoj teoriji medija i medijske umetnosti.* Srpska politička misao – posebno izdanje. 41.-54. doi: 0.22182/spm.specijal2019.3, ISSN: 0354-5989
- 2019. *Curatorial perspectives on contemporary art and science dealing with interspecies connections*. *Technoetic Arts* 17.1–2. pp. 79-94(16) https://www.ingentaconnect.com/contentone/intellect/ta/2019/00000017/f0020001/art00008;jsessionid=ccrc2dphpn2dj.x-ic-live-03, ISSN: 1477-965X
- 2019. Majcen Linn, O., Ostoić, S. *KONTEJNER Curatorial Perspectives on the Body, Science and Technology*. U Dalila Honorato, Maria Antonia Gonzalez Valerio, Marta de Menezes i Andreas Giannakoulopoulos (ur.) *Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science 2018 Conference Proceedings*, Mexico City: IIF-UNAM, 11-13 Nov. 2018, ISBN: 978-960-7260-65-9

- 2018. *Subverzivni aspekti hibridnih umjetničkih praksi / Subversiveness in Hybrid Art Practices*. Život umjetnosti 102, IPU, Zagreb, ISSN: 0514-7794 (tiskano izdanje), ISSN: 1849-2207 (online izdanje)
- 2016. *Ekstravagantna tijela: Zločin i kazna / Extravagant bodies: Crime and Punishment*. Kontejner, Zagreb - Urednica kataloga festivala, ISBN: 9789537985042
- 2015. *Device art 5.015*. Kontejner, Zagreb - Urednica kataloga festivala, ISBN: 9789537985035
- 2014. *Touch me festival: Vrijeme je! / Touch Me Festival: It's About Time!*. Kontejner, Zagreb - Urednica kataloga festivala. ISBN: 9789537985028
- 2013. *Ekstravagantna tijela: Ekstravagantne godine / Extravagant Bodies: Extravagant Age*. Kontejner, Zagreb - Urednica zbornika festivala. ISBN 9789537985011
- 2012. *Device_art 4.012 / Device_art 4.012*.. Kontejner, Zagreb - Urednica kataloga i zbornika festivala, ISBN 9789539536099
- 2012. *Smrt u hrvatskom performansu: nekoliko primjera*. Život umjetnosti 92/2, IPU, Zagreb https://hrcak.srce.hr/185653, ISSN 0514-7794 (tiskano izdanje), ISSN 1849-2207 (online izdanje)
- 2011. *Touch me festival: Zlo/Upotreba energije / Touch Me Festival: Energy Ab/Use*. Kontejner, Zagreb - Urednica kataloga i zbornika festivala, ISBN 9789539536082
- 2010. *Bioumjetnost : Od fluorescentnih zečeva do poluživućih bića*, tematski blok, Quorum 26 (2010) 1/2, 278-283, ISSN: 0352-7654
- 2010. *KONTEJNER: Curatorial Perspectives on the Body, Science and Technology*. Kontejner, Zagreb - Urednica knjige. ISBN: 978-3868951387

- 2010. *Ekstravagantna tijela: Ekstravagantni umovi / Extravagant Bodies: Extravagant Minds.* Kontejner, Zagreb - Urednica kataloga festivala. ISBN 953-95360-6-8

- 2009. *The orange dog and other tales (even better than the real thing): performance in Croatia. collected works. guided tour. (art) history play.* Frakcija, CDU, Zagreb, ISSN: 1331-0100

- 2009. *Device_art 3.009 / Device_art 3.009*. Kontejner, Zagreb - Urednica kataloga i zbornika festivala. ISBN: 9789539536051

- 2008. *Touch me festival: Osjećaj se bolje! / Touch Me Festival: Feel Better!.* Kontejner, Zagreb - Urednica kataloga i zbornika festivala. ISBN: 991050352

- 2008. *Čisto i dobro osvijetljeno mjesto za umjetnost / Clean and well-illuminated art space.* Međunarodni simpozij *(Novo)medijska umjetnost u muzejima.* MMSU, Rijeka, ISBN: 9789536501694

- 2007. *Ekstravagantna tijela / Extravagant Bodies.* Kontejner, Zagreb - Urednica kataloga i zbornika festivala. ISBN 953-95360-2-2

- 2007. *Paradigme mrtvih kutova i sivih zona/ Paradigms of Dead Angles and Grey Zones.* Život umjetnosti, IPU, Zagreb, ISSN: 0514-7794 (tiskano izdanje), ISSN:1849-2207 (online izdanje)

- 2006. *Device_art 2.006 / Device_art 2.006.*. Kontejner, Zagreb - Urednica kataloga i zbornika festivala. ISBN: 9539536014

- 2005. *Hibridna sažimanja maksimalnih učinaka. 2-3D*, Grafika, Zagreb, ISSN: 1334 - 4455

- 2005. *Touch me festival: Zloupotreba inteligencije / Touch Me Festival: Intelligence Ab/Use.* Kontejner, Zagreb - Urednica kataloga i zbornika festivala, ISBN: 9539536006
- 2005. *Boris Šincek – Pucanje / Boris Šincek – Shooting.* La Biennale di Venezia 51. ISBN: 9537271005
- 2004. *Device_art 2004 / Device_art 2004*. Kontejner, Zagreb - Urednica kataloga i zbornika festivala. ISBN: 953687004
- 2001. *Likovne priče iz 90-ih.* Kontura, 11(2001), 67/68, 42-44. ISSN: 1330 4976

Predavanja (izbor):

2021.

- vanjska predavačica na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu
- izborni kolegij *Umjetnost na raskrižju sa znanošću i tehnologijom* (2016.-2021.)
- izborni kolegij *Prakse tijela i tjelesnosti u suvremenoj umjetnosti* (2019.- 2021.)

2019.

- *KONTEJNER | bureau of contemporary art praxis*, Nam June Paik Museum, Seoul, Južna Koreja
- *Curatorial perspectives on contemporary art and science dealing with interspecies connections*, 21st International Conference *Consciousness Reframed: Sentient States: Bio-mind and Techno – nature*, Porto, Portugal
- *Femeeting. Controversy of Life and Death in Exhibiting Bioart*, Lisabon, Portugal

2018.

- *KONTEJNER | bureau of contemporary art praxis*, Mexico City, u sklopu konferencije *Taboo – Transgression - Transcendence in Art and Science,* Meksiko
- *KONTEJNER | bureau of contemporary art praxis,* u sklopu EMAP projekta, Transmediale, Berlin, Njemačka
- *KONTEJNER | bureau of contemporary art praxis*, u sklopu EMAP projekta, Ars Electronica, Linz, Austrija

2017.

- *Extravagant Bodies: Crime and Punishment*, LADA, London, Ujedinjeno Kraljevstvo
- *Extravagant Bodies: Crime and Punishment*, Kontrapunkt, Skoplje, Sjeverna Makedonija

2015.

- *KONTEJNER | bureau of contemporary art praxis*, Mian 2015., Montreal, Kanada
- *Extravagant Bodies: Extravagant Age*, PNEK, Oslo, Norveška
- *Touch Me Festival,* Synergetica Art Science Salon 6, Amsterdam, Nizozemska

2014.

- *Extravagant Bodies: Extravagant Age*, Queen Mary University, London, Ujedinjeno Kraljevstvo
- *KONTEJNER | bureau of contemporary art praxis,* Fakultet društvenih znanosti Sveučilišta Vilnius, Kaunas, Litva

2010.

- *Device_art: history and context in Croatia*, Sveučilište Waseda Toyama kampus, Tokio, Japan

2008.

- *Čisto i dobro osvijetljeno mjesto za umjetnost / Clean and well-illuminated art space*, Međunarodni simpozij *(Novo)medijska umjetnost u muzejima*, Rijeka, Hrvatska

2004.

- *Zoran Todorović*, Eat it!, Kampnagel, Hamburg, Njemačka

PROIZVODNJA I RECEPCIJA SUBVERZIVNIH OBLIKA ŽIVOTA/ UMJETNOSTI

ORIGINALITY REPORT

1 %
SIMILARITY INDEX

PRIMARY SOURCES

1	hrcak.srce.hr Internet	221 words — < 1%
2	stari.kontejner.org Internet	129 words — < 1%
3	docplayer.net Internet	88 words — < 1%
4	mi2.hr Internet	34 words — < 1%
5	nardus.mpn.gov.rs Internet	22 words — < 1%
6	repozitorij.unizg.hr Internet	22 words — < 1%
7	www.kontejner.org Internet	22 words — < 1%
8	www.ekapija.rs Internet	15 words — < 1%
9	www.zorantodorovic.com Internet	14 words — < 1%

10	www.usta.edu.co Internet	13 words — < 1%
11	zenstud.hr Internet	11 words — < 1%
12	en.wikipedia.org Internet	10 words — < 1%
13	frontex.europa.eu Internet	10 words — < 1%
14	www.bib.irb.hr Internet	10 words — < 1%
15	www.humanityinaction.org Internet	10 words — < 1%
16	zir.nsk.hr Internet	10 words — < 1%
17	djeca-prva.hr Internet	9 words — < 1%
18	doczz.net Internet	9 words — < 1%
19	forum.tambura.com.hr Internet	9 words — < 1%
20	press.um.si Internet	9 words — < 1%
21	everything2.com Internet	8 words — < 1%
	fantasy-hr.com	

22	Internet	8 words — < 1%
23	mafiadoc.com Internet	8 words — < 1%
24	repozitorij.hrstud.unizg.hr Internet	8 words — < 1%
25	vizualni-studiji.com Internet	8 words — < 1%
26	www.docsity.com Internet	8 words — < 1%
27	www.fioka.in Internet	8 words — < 1%
28	www.fpz.unizg.hr Internet	8 words — < 1%
29	www.matica.hr Internet	8 words — < 1%
30	www.nacional.hr Internet	8 words — < 1%
31	www.sabor.hr Internet	8 words — < 1%
32	www.sbrock.net Internet	8 words — < 1%
33	www.scribd.com Internet	8 words — < 1%
34	republic-bosnia-herzegovina.com	

Internet

7 words — < 1%

35 hdl.handle.net
Internet

6 words — < 1%

36 jan jagodzinski. "Schizoanalytic Ventures at the End of the World", Springer Science and Business Media LLC, 2019
Crossref

6 words — < 1%

37 www.centar-fm.org
Internet

6 words — < 1%

EXCLUDE QUOTES ON
EXCLUDE BIBLIOGRAPHY ON
EXCLUDE MATCHES OFF