

MODALITETI EKSTREMNIH, EKSCESNIH, RADIKALNIH I EKSTRAVAGANTNIH SUVREMENIH VIZUALNIH UMJETNIČKIH PRAKSI

By Sunčica Ostojić

¹
UNIVERZITET SINGIDUNUM U BEOGRADU
FAKULTET ZA MEDIJE I KOMUNIKACIJE

DOKTORSKA DISERTACIJA

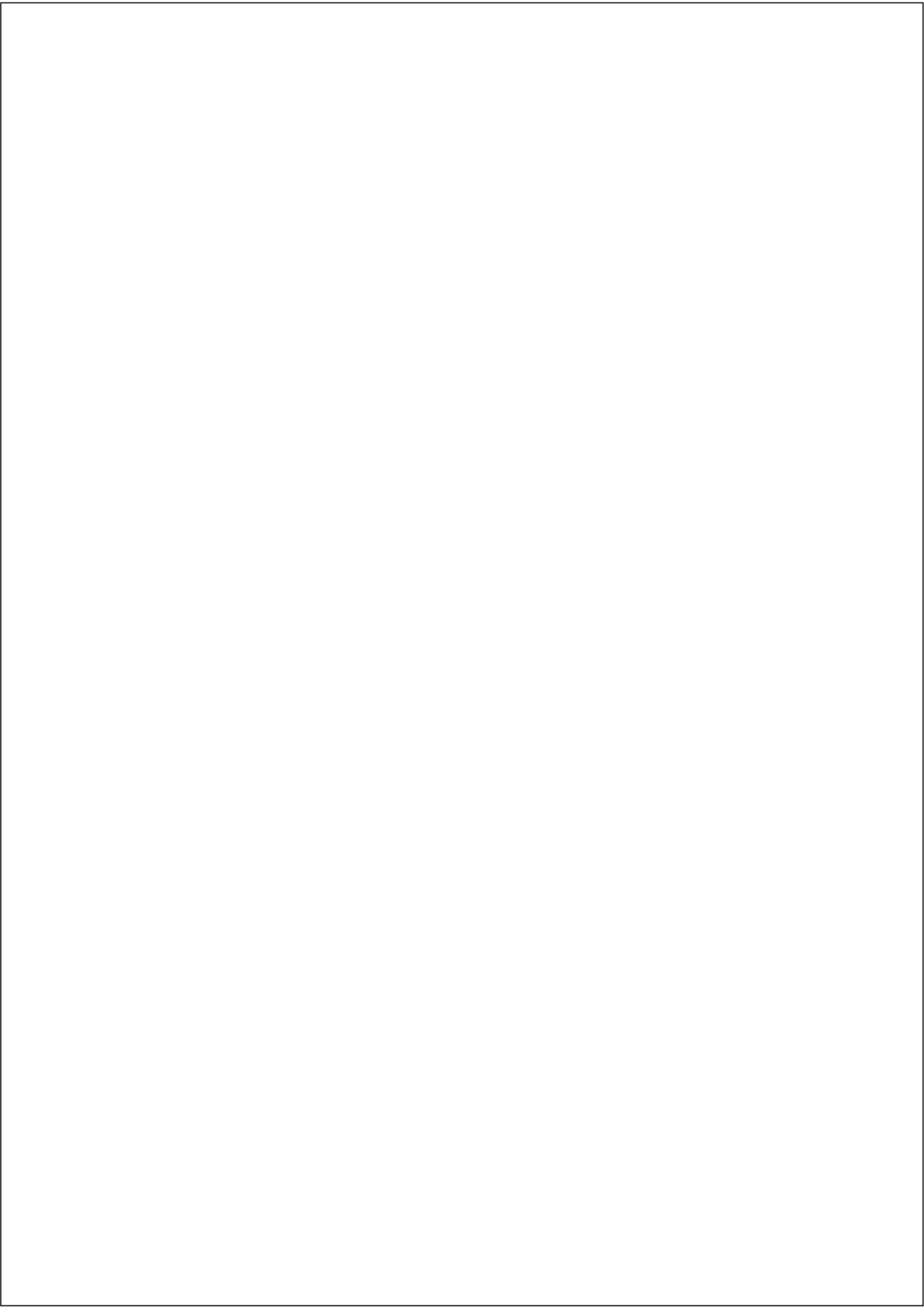
TEMA:

**MODALITETI EKSTREMNIH,
EKSCESNIH, RADIKALNIH
I EKSTRAVAGANTNIH
SUVREMENIH VIZUALNIH
UMJETNIČKIH PRAKSI**

Mentor
dr Miodrag Šuvaković, redovni profesor

Kandidatkinja
Sunčica Ostoić, 16/4002

2022.



1

Komisija za obranu doktorske disertacije:

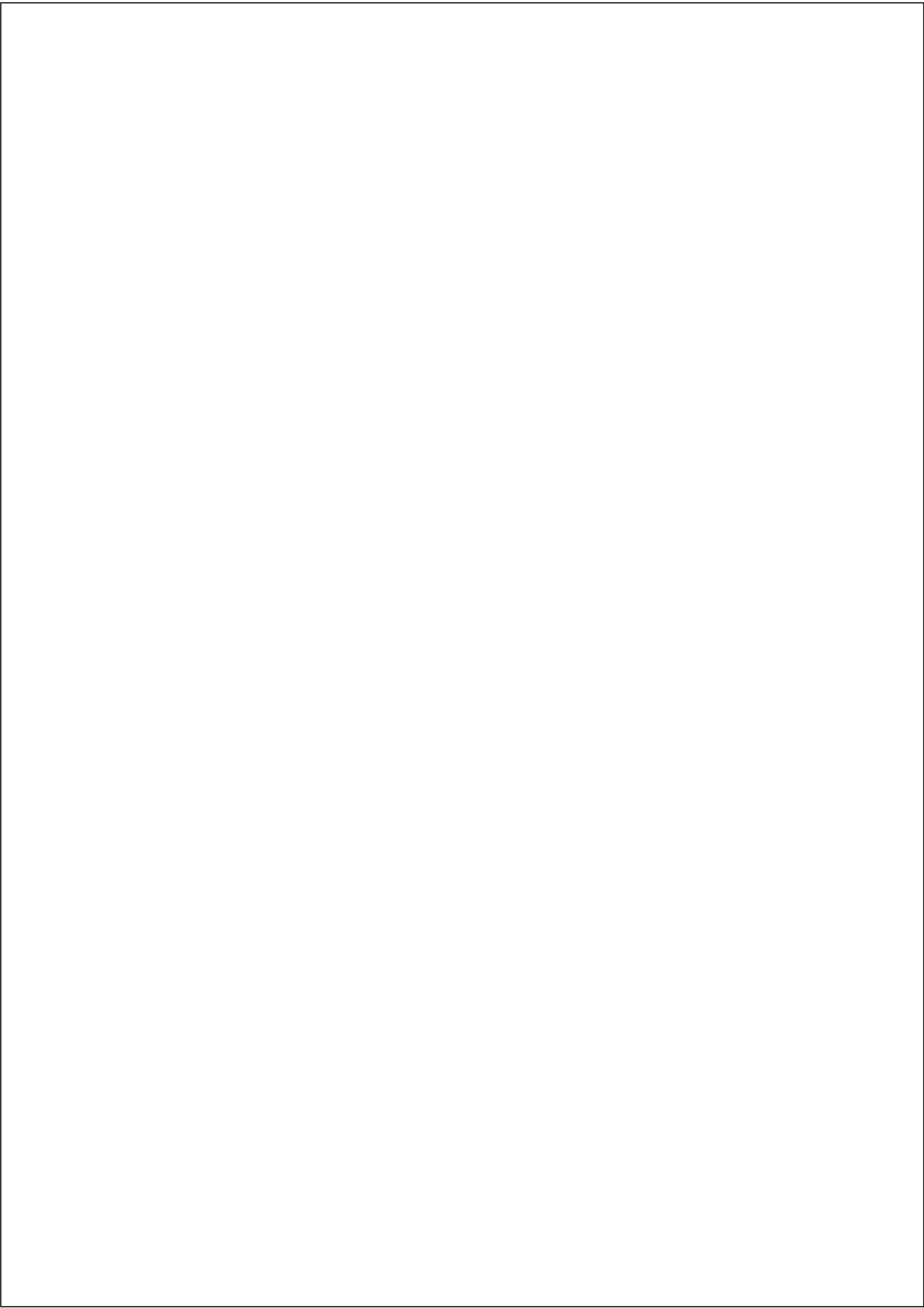
1. dr Miodrag Šuvaković, redovni profesor, mentor

2. dr Andrija Filipović, vanredni profesor

1

3. dr Nikola Dedić, vanredni profesor – Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta
umetnosti u Beogradu

Datum obrane



Sadržaj

Sažetak — 10

Uvod — 14

1. Teorijske platforme promišljanja suvremene umjetnosti kao intenziteta, pretjerivanja i iznimke — 24

1.1. Pretjerivanje — 25

1.1.1. Koncept pretjerivanja Alexandera Garcíe Düttmanna — 27

1.2. Intenzitet — 33

1.2.1. Koncepti afekta i intenziteta Briana Massumija — 34

1.2.2. Koncept afektivnih sklopova Jana Slabyja, Reinera Mühlhoffa, Philippa Wüschnera — 45

1.2.3. Koncept intenzivnih miljea Marie-Luise Angerer — 48

1.3. Izuzetak — 52

1.3.1. Koncept iznimke Giorgia Agambena — 54

2. Umjetničke platforme i njihovi konteksti — 60

2.1. Novomedijska umjetnost — 61

2.2. Umjetnost na sjecištu znanosti i tehnologije — 67

2.3. Taktički mediji — 72

2.4. Taktičke izvodljivosti procesa života u umjetnosti — 74

2.5. Umjetnost na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela — 83

3. Silovita pretjerivanja ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih suvremenih umjetničkih praksi — 87

3.1. Zašto pretjerivanje? — 88

3.1.1. Pretjerujuće društvo — 90

3.1.2. Despektakularizacija — 91

3.1.3. Aksiologija — 92

3.2. Definicija i obilježja pretjerivanja — 98

3.2.1. Polazište i radna definicija — 98

3.2.2. Oneobičavanje, prijestup, svjetotvornost, višak — 100

3.2.3. Neodredivost, agresija — 109

3.2.4. Privlačenje pažnje, imerzija — 113

3.2.5. Zbilja, katarza — 116

3.2.6. Zaključna definicija — 122

3.3. Umjetničke strategije pretjerivanja — 124

4. Visceralni intenziteti ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih suvremenih umjetničkih praksi — 127

4.1. Zašto intenziteti? — 128

4.2. Definicija i obilježja intenziteta — 133

4.2.1. Polazište i radna definicija — 133

4.2.2. Akcija, visceralnost — 136

4.2.3. Udarnost, jednokratnost, analognost — 140

4.2.4. Rasklimanost, napetost, produženost — 147

4.2.5. Životnost, ekstatičnost, zahtjevnost — 153

4.2.6. Zaključna definicija — 157

5. Iznimne iznimke ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih suvremenih umjetničkih praksi — 159

5.1. Zašto iznimka? — 160

5.1.1. Estetičko normativiziranje — 161

5.1.2. Institucionalno normativiziranje — 163

5.1.3. Vrednovanje — 174

5.2. Definicija i obilježja iznimke — 177

5.2.1. Polazište i radna definicija — 177

5.2.2. Nekonvencionalna novina — 181

5.2.3. Neobičnost — 184

5.2.3. Nepredvidljivost — 186

5.2.4. Zaprepaštenje neočekivanim i provokativnost — 188

5.2.5. Strasnost — 193

5.2.6. Zaključna definicija — 196

6. Studije slučaja — 198

6.1. Yann Marussich: *Plavi remiks (Blue Remix)* — 200

6.1.1. Pretjerivanje prisutnošću — 202

6.1.2. Intenziteti izlučevina — 207

6.1.3. Iznimnost plavetnila — 210

**6.2. ²Charlotte Jarvis: *In Posse: “Ženska” sperma i drugi oblici otpora*
(*In Posse: “Female” Semen and Other Acts of Resistance*) — 214**

6.2.1. Pretjerivanje spolom — 216

6.2.2. Raskošni intenziteti — 222

6.2.3. Iznimne evolucije — 224

6.3. Bill Vorn: *Histerične mašine (Hysterical Machines)* — 227

6.3.1. Pretjerivanje robotičkom zajednicom — 229

6.3.2. Metalični intenziteti — 232

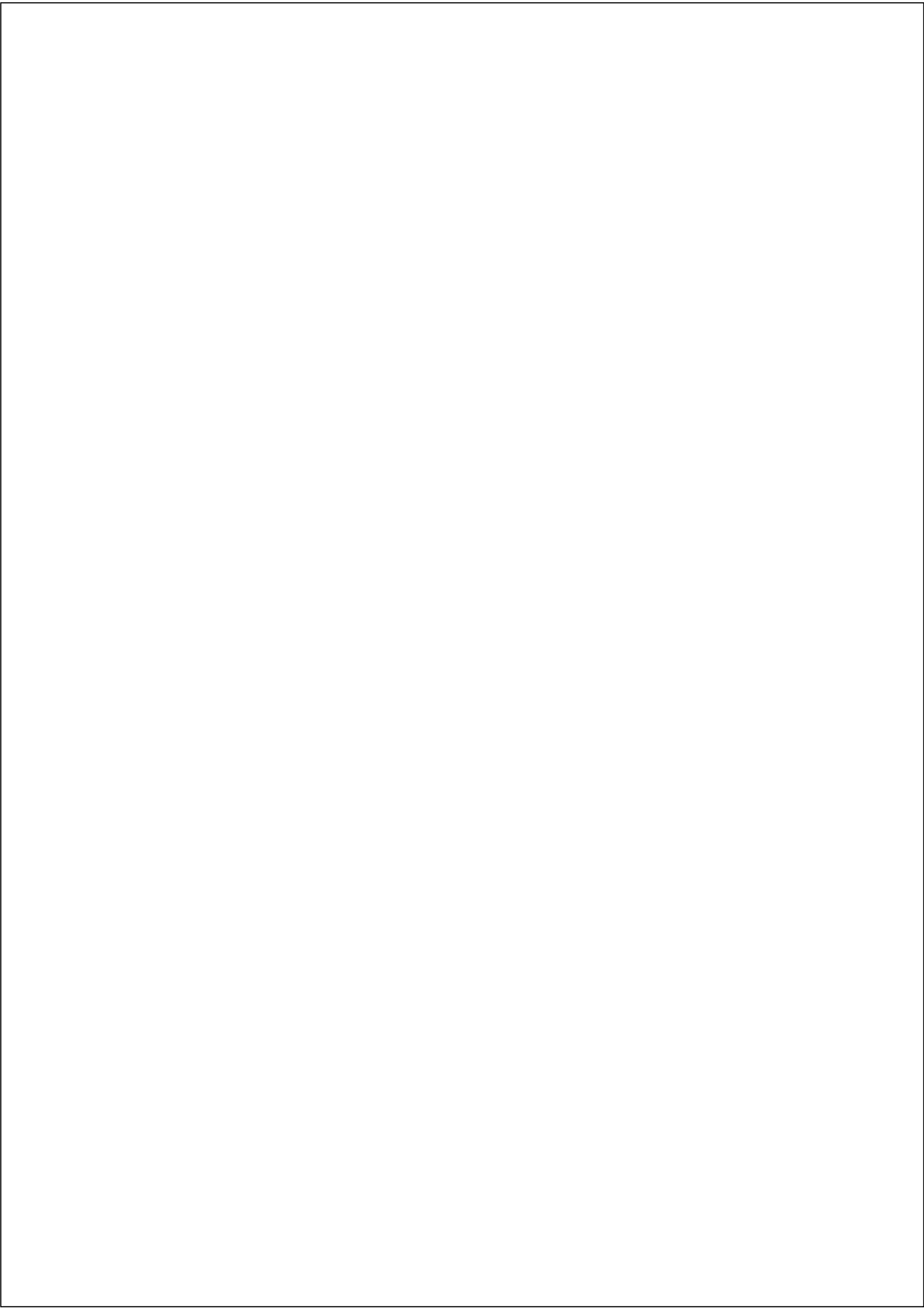
6.3.3. Mehanicistička iznimnost — 236

Zaključak — 238

Pojmovnik — 244

Popis literature — 250

Biografija — 288



Ova doktorska disertacija počinje zahvalom, gestom koja proizlazi iz beskrajne potrebe da se oda počast ljudskim entitetima koji su iskazali nesebičnost, odanost, strpljenje i razumijevanje u provođenju ovog procesa. Zahvala stoga nije prazna figura, ona je van bontona i primjerenog, ona je iskazivanje ljudskih osjećaja dubokog poštovanja koje ja usmjeravam prema Mišku Šuvakoviću, Dejanu Dragosavcu Ruti i Olgi Majcen Linn.

Sažetak

Doktorska disertacija naslovljena “Modaliteti ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih suvremenih vizualnih umjetničkih praksi” razvija teoriju koncepta pretjerivanja, intenziteta i izuzetka u odnosu na prakse u suvremenoj umjetnosti koje pokazuju osobine ekstremnosti, ekscesa, radikalnosti i ekstravagantnosti (skraćeno EERE umjetničke prakse). Temeljna teza je da pretjerivanje, intenzitet i izuzetak u bitnome postaju identifikacijski i utemeljujući za EERE umjetničke prakse. Fokus teorijskog rada je na razlučivanju značaja, svojstava, mehanizama funkcioniranja, operativnosti, dosega utjecaja i uloge samih modaliteta. Ideje izuzetka, intenziteta i pretjerivanja djeluju na tri različite estetičko-fenomenološko-spoznajne razine. EERE umjetnička djela su afektivno moćne izvanserijske umjetničke tvorevine nastale primjenom umjetničkih strategija pretjerivanja. Takva se djela usmjeravaju na istraživanja taktičkih izvodljivosti procesa života u kojima se ona sama i sudionici međusobno aktiviraju u izvođenju vlastite životnosti. Pretjerivanje je umjetnička strategija, odnosno estetička intervencija kojom se ostvaruje odnos s postojećim normativnim granicama kako bi se njihovim dodirivanjem ili prelaskom izazvalo osjetilno ili etičko djelovanje te iskušala reaktivnost i otpornost ograničenja. Temelji se na oneobičavanju koje denormativizira osjetilne i diskurzivne stereotipe unutar bioloških, društvenih, medicinskih i znanstveno-tehnoloških fenomena, stvarajući indeksirani otklon od svakodnevne egzistencije. Afektivni intenziteti su osobni tjelesni osjetilni doživljaji bez sadržaja koji imaju fizičku jačinu, a pri tome ne slijede lingvističke protokole i strukture. Kao beskrajne singularnosti oni izazivaju biološko-tjelesne akcije koje razaraju diskurzivnu apstrakciju i metadiskurs u ime vitalnosti živog oblika. Iznimka se odnosi na poziciju EERE umjetničkih praksi unutar

normativiziranog umjetničkog konteksta, a čija čulna pojavnost unosi izraziti oblik promjene u utvrđeni sustav standardnih vrijednosti. EERE umjetnička djela su iznimna nekonvencionalna novina unutar polja aktualne umjetničke produkcije kao emocionalno-spoznajna situiranost umjetničkog djela u okviru osviještenih subjektivnih doživljaja koji se formiraju u susretu s njime. Postavljena teorija testira se metodom studije slučaja na umjetničkim djelima Yanna Marussicha, Charlotte Jarvis i Billa Vorna.

Ključne riječi: ekstremne, ekscesne, radikalne i ekstravagantne umjetničke prakse; pretjerivanje; intenzitet; izuzetak; iznimno; umjetnost na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela

Abstract

The doctoral dissertation “Modalities of Extreme, Excessive, Radical, and Extravagant Contemporary Visual Art Practices” develops a theory of concepts of exaggeration, intensity, and exception in relation to those practices in contemporary art that show the characteristics of extremity, excess, radicality, and extravagance (abbreviated EERE art practices). The main hypothesis is that exaggeration, intensity, and exception essentially become identifying and foundational for EERE art practices. The focus of theoretical work is on identifying the significance, properties, mechanisms of functioning, operability, scope of influence, and role of the modalities themselves. The ideas of exception, intensity, and exaggeration operate on three different aesthetic-phenomenological-cognitive levels. EERE artworks are affectively powerful, extraordinary artworks created by applying the artistic strategies of exaggeration. Such works are focused on researching the tactical feasibilities of the life process, in which they themselves and their participants activate each other in performing their own vitality. Exaggeration is an artistic strategy, that is, an aesthetic intervention that enters into a relationship with the existing normative boundaries in order to touch or cross them, whereby the aim is to cause sensory or ethical action as well as to test the reactivity and resistance of the limitations. It is based on a defamiliarization that de-normalizes sensory and discursive stereotypes within biological, social, medical, and scientific-technological phenomena, creating an indexed deviation from everyday existence. Affective intensities are personal, corporal sensory experiences without content that have physical power, yet do not follow linguistic protocols and structures. As endless singularities, they evoke biological-bodily actions that destroy discursive abstraction and meta-discourse in the name of vitality of the living form. Exception

refers to the position of EERE art practices within the normatized artistic context, where sensory appearance introduces a distinct form of change into the established system of standard values. EERE artworks are an exceptional unconventional novelty within the current art production. Their extraordinariness is connected to the emotional-cognitive situatedness of an artwork within the conscious subjective experiences that are formed in an encounter with it. The proposed theory is tested using the case-study method, on the artworks of Yann Marussich, Charlotte Jarvis, and Bill Vorn.

Keywords: extreme, excessive, radical, and extravagant art practices; exaggeration; intensity; exception; extraordinary; art at the intersection of science, technology, and the body

Uvod

Doktorska disertacija naslova “Modaliteti ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih suvremenih vizualnih umjetničkih praksi” analizira i interpretira odabrane teorijske platforme koje se bave konceptima pretjerivanja, intenziteta i izuzetka te ih postavlja u odnos prema praksama u suvremenoj umjetnosti koje pokazuju osobine ekstremnosti, ekscesa, radikalnosti i ekstravagantnosti. Ekstremne, ekscesne, radikalne i ekstravagantne suvremene umjetničke prakse definiram kao one koje djeluju na rubu normi, eksperimentirajući s formama, temama, tehnologijom i izvođenjima života – od bioloških do tehničkih entiteta – na inovativan i uznemirujući način potičući različite nove duboke doživljajnosti. Unutar suvremenih vizualnih umjetničkih praksi u razmatranja su uključene umjetničke instalacije, ambijenti, akcije, hepeninzi i performansi iz dva područja: 1) živa umjetnost (*live art*) koja procesualno koristi ljudsko tijelo, u što spadaju tjelesna umjetnost (*body art*) i umjetnički performansi; 2) novomedijska umjetnost i njeni žanrovi kao što su digitalna umjetnost, internetska umjetnost, umjetnost taktičkih medija, robotička umjetnost, umjetnost zvuka (*sound art*), bioumjetnost i sl. U razmatranja nisu uključene klasične vizualne umjetnosti poput slikarstva, kiparstva, grafike, arhitekture, fotografije i sl., kao ni filmska umjetnost.

Ideje izuzetka, intenziteta i pretjerivanja razmatraju se u ovom teorijskom radu kao modaliteti koji djeluju na različitim estetskim i fenomenološkim razinama, a imanentni su odabranim umjetničkim praksama i oblicima, njihovom izričaju, djelovanju i doživljaju. Unutar toga elaborira se kako ti modaliteti postaju identifikacijski za ekstremno, eksczesno, radikalno i ekstravagantno. Istražuje se što se i kako pomoću njih proizvodi unutar umjetničkih praksi te na koji način izdvojeni modaliteti doprinose njihovim obilježjima i oblikovanju njihovoga učinka. Fokus rada je na razlučivanju razlika, značenja, mehanizama funkcioniranja, operativnosti, dosega utjecaja i uloge samih modaliteta te dohvaćanju načina i konfiguracija na koji se modaliteti upisuju u umjetničke prakse. Treba naglasiti da su pretjerivanje, intenzitet i izuzetak odabrani kao modaliteti za analizu jer ih smatram nužnim da bi umjetničko djelo bilo postavljeno u okvir ekstremnih, eksczesnih, radikalnih i ekstravagantnih suvremenih umjetničkih praksi. U ovom teorijskom radu se bavim povijesnom i teorijskom eksplikacijom definiranja, konceptualizacije ili klasifikacije ekstremnih, eksczesnih, radikalnih i ekstravagantnih suvremenih umjetničkih praksi općenito, već isključivo njihovim specifičnim modalitetima.

Razlog odabira predmeta proizlazi iz manjka promišljanja o temama izuzetka, intenziteta i pretjerivanja vezano uz ekstremne, eksczesne, radikalne i ekstravagantne umjetničke prakse unutar suvremene teorije umjetnosti, povijesti umjetnosti, kritičke teorije i filozofije. Iako u tom polju teorijski nedovoljno analizirani i artikulirani, to su koncepti koji od povijesnih umjetničkih avangardi do danas neprestano prate umjetničke prakse koje izlaze iz umjetničkih ili društvenih normativa, ali ipak ostaju na razini pridjeva. To ostavlja prostora za njihovo utemeljenje kao relevantnih koncepata u razmatranju određenih umjetničkih praksi, njihovih strategija, doživljaja i statusa, a kojima umjetnička djela postižu određene efekte, utjecaje i doticaje. Cilj mi je da ovom doktorskom disertacijom započnem s njihovim teorijskim repozicioniranjem rastvaranjem finih nijansi njihove operativne primjene.

Teorijska usmjerenja koja se ovim znanstvenim radom istražuju obuhvaćaju heterogena filozofska promišljanja, kritičku teoriju i ona u teoriji umjetnosti odabrana po kriteriju autora koji su se bavili konceptima intenziteta, pretjerivanja i izuzetka od kraja 20. stoljeća do danas. To primjerice uključuje teorije izuzetka i izvanrednog stanja unutar političke filozofije Giorgia Agambena, teoriju događaja Alaina Badioua, teorije afekta i intenziteta Briana Massumija te teoriju pretjerivanja Alexandera Garcíe Düttmanna. Unutar polja suvremene umjetnosti opseg rada obuhvaća ekstremne, ekscesne, radikalne i ekstravagantne umjetničke prakse koje su nastale unutar istog vremenskog okvira kao i teorijske platforme koje se interpretira, odnosno od kraja 20. stoljeća do danas.

Ovaj teorijski rad ima za osnovni cilj upotrebom teorijskih platformi raščlaniti i dokazati da pretjerivanje, intenzitet i izuzetak pripadaju temeljnim modalitetima operiranja suvremenih ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih umjetničkih praksi i to analizirati u studijama slučaja.

Unutar toga cilj je:

- Istražiti, analizirati i interpretirati odabrane suvremene teorijske platforme pretjerivanja, intenziteta i izuzetka od kraja 20. stoljeća do danas.
- Istražiti, analizirati i interpretirati teoriju i praksu ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih suvremenih umjetničkih praksi nastalih od kraja 20. stoljeća do danas.
- Otvoriti mogućnost inovativne perspektive sagledavanja tih umjetničkih praksi.
- Teorijski postaviti pretjerivanje, intenzitet i izuzetak kao modalitete koji unutar ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih umjetničkih praksi djeluju na raznovrsnim operativnim poljima, a uključuju osobnu i društvenu sferu.

Doktorska disertacija postavlja sljedeće znanstvene hipoteze:

- Pretjerivanje, intenzitet i izuzetak pripadaju bitnosno utemeljujućim modalitetima operiranja ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih umjetničkih praksi.
- Pretjerivanje, intenzitet i izuzetak protežu se tjelesnom, kognitivnom, društvenom i političkom sferom djelovanja ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih umjetničkih praksi, koje se istodobno odvijaju preklapanjem nemislivog i mislivog, neizrecivog i izrecivog, nemogućeg i mogućeg, intimnog i javnog.
- U ekstremnim, ekscesnim, radikalnim i ekstravagantnim umjetničkim praksama pretjerivanje, intenzitet i izuzetak uspostavljaju poziciju snažnog djelujućeg polja nabijenog prožimajućom i obuzimajućom kvalitetom doživljaja te stvaraju procjepe koje se ne može usustaviti ni zaustaviti, izazivajući ambivalentne reakcije, stanja i pozicije.
- Pretjerivanje, intenzitet i izuzetak tri ²⁸ su uvjeta koja moraju biti zadovoljena da bi umjetničko djelo potpalo u područje ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih umjetničkih praksi.
- Koncept pretjerivanja povezan je sa sudarom i prijestupom postojećih granica i područje je djelujućeg viška koji visi na granici između mogućnosti da ga se pojmovno definira i nemogućnosti da se učini isto. Kao strategija unutar ekstremne, ekscesne, radikalne i ekstravagantne suvremene umjetnosti očituje se kao misaona, afektivna ili društveno-politička gesta koja djeluje u zoni oneobičavanja sa snažnim učinkom.

- Intenzitet je afektivna dinamička i progresivna vrsta doživljaja koji je i autonoman, jer nastaje prije uspostavljanja značenja kao obuzimajuća izvanjezična kvaliteta, a djelomično prelazi i u domenu neautonomnoga i svjesnoga kada postaje emocija ili misao. Intenzitet je u umjetničkim praksama intimni i osobni prožimajući tjelesni doživljaj sudionika umjetničkog djela.
- Koncept izuzetka je područje iznimnosti ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih umjetničkih praksi kao nekonvencionalnih novina, unutar kojeg se intenziteti razrješavaju u emocije ili spoznaju, a koje se istodobno veže uz institucionalni odnos isključivanja takvih praksi iz normativizirane sfere dominantne suvremene umjetnosti.

Predmet doktorske disertacije je uloga koncepata pretjerivanja, intenziteta i izuzetka u ekstremnim, ekscesnim, radikalnim i ekstravagantnim oblicima suvremene umjetnosti, pa su metode primijenjene u postupku istraživanja i pisanja rada obuhvatile raznovrsne interdisciplinarne i transdisciplinarne pristupe. Takvi pristupi se pokazuju kao nužnost koja proizlazi iz naravi i načina tretiranja problema. Naime, koncepti pretjerivanja, intenziteta i izuzetka teorijske su konstrukcije koje se u suvremenim promišljanjima i praksi javljaju unutar različitih disciplina, od čega su ovdje od interesa filozofski pristupi, oni u kritičkoj teoriji, teoriji umjetnosti i izvođenja u umjetničkoj praksi. Njihovim premrežavanjem postavlja se teorija koja uključuje, ali ne zatvara navedene discipline nego utemeljuje prostor za oblikovanje kritičke i progresivne misli o obilježjima i doživljajnim osobinama ekstremne, ekscesne, radikalne i ekstravagantne suvremene umjetnosti.

Istraživanje problema je započeto selektivnim istraživačkim postupkom suvremene filozofske misli unutar područja teorije afekta, pravca koji istražuje ideje doživljaja i iskustva, afekta i emocija usmjerenošću na događaje i tijelo, a ne diskurzivne aspekte kao što su tekst i značenje. Intenzitet je jedna od tema koju proučava

teorija afekta. Područje biopolitike je sljedeći interesni pravac, i to posebice biopolitika agambenovske provenijencije koja se bavi pitanjem izuzetka. Nadalje se proučavaju filozofska promišljanja pretjerivanja koja obuhvaćaju taj pojam kao prestupajući. Slijedi istraživanje suvremene umjetničke prakse i teorije koje se bave njezinim ekstremnim, ekscenim, radikalnim i ekstravagantnim oblicima.

U disertaciji su prisutne sljedeće metode:

U istraživanju se koristi diskurzivna analiza relevantne stručne literature koja ima za cilj interpretaciju postojećih promišljanja o pretjerivanju, intenzitetu i izuzetku i njihovu nadogradnju u odnosu na ekstremne, ekscen, radikalne i ekstravagantne suvremene umjetničke prakse. Kod pisanja se upotrebljava teorijsko-epistemološka tehnika kritičkog mišljenja kojom se uspostavljaju poveznice između teorijskih platformi i umjetničke prakse. Metodologija ne uključuje samo kritičko čitanje već i nadovezivanje, što znači da primjerice koristim pojedine postavke Garcíe Düttmanna i proširujem problematiku na postavkama njegove teorije. Uz postojeću teoriju, koja ima funkciju dijaloškog oslonca, unutar tog postupka moje empirijsko profesionalno iskustvo proizašlo iz kuriranja izložbi i sudjelovanja kao protagonistice u nekim umjetničkim djelima zauzima važnu poziciju u promišljanjima o umjetnosti. Potrebno je da spomenem doktorsku disertaciju Olge Majcen Linn "Proizvodnja i recepcija subverzivnih oblika života/umjetnosti" (2021) jer dijelimo više od dvadeset godina zajedničkog djelovanja u području kustoskih praksi koje se bave umjetnošću na sjecištu sa znanošću, tehnologijom i tijelom. To se odvija unutar udruge koju smo zajedno osnovali, KONTEJNER | biro suvremene umjetničke prakse iz Zagreba, i kroz umjetničke programe koje smo zajedno autorski idejno osmislile i praktično provodile. Naše specifično iskustvo rada na tim umjetničkim praksama, njihovo promatranje i promišljanje kao kustosica i povjesničarki umjetnosti neizostavna je činjenica. Posljedično naše doktorske disertacije vidim kao komplementarne. Naša empirijska polazišta se preklapaju, ali bavimo se različitim temama i razlikujemo se u temeljnom pristupu. Majcen Linn se u vrlo uspješnom spoju svoje kustoske prakse i teorije bavi

pitanjem “kako?”, dok je moje temeljno polazište “zašto?”. Također treba istaknuti da kolegica i ja imamo dugo iskustvo pisanja autonomnih i zajedničkih stručnih i znanstvenih tekstova.

No, dok se Majcen Linn u svom doktoratu bavi teorijskim pozicioniranjem kustoske prakse, ja polazim iz dva smjera. S jedne strane iz te iste kustoske prakse, no s druge strane iz teorije. Ovaj teorijski rad se zato nalazi na sjecištu teorije i prakse. Teorija je na mene izvršila utjecaj u razmišljanju o umjetnosti, a umjetnost je izvršila utjecaj u razmišljanju o teoriji. Kustoska praksa doprinosi teoriji jer je o konceptima pretjerivanja intenziteta i izuzetka u ekstremnim, ekstravagantnim, ekscenim i radikalnim umjetničkim praksama moguće govoriti iz teorijske pozicije no držim da je s kustoskim iskustvom autentičnije. Pišući jedno teorijsko razmatranje o umjetničkom djelu čija sam istodobno bila kustosica i integralni dio, autor umjetničkog djela je na tekst dao komentar da je moja uloga u tekstu “neobična jer se nalazim s jedne i s druge strane tog teksta”. Upravo sam u toj poziciji i u ovoj doktorskoj disertaciji: izvana sam ali iznutra. Držim da je objektivno-subjektivna pozicija valjana i u potpunosti opravdana kao polazište za teorijski rad. Ne postoji pozicija potpune objektivnosti unutar teorije umjetnosti već samo mogućnosti apstrakcije, analize ili sumarizacije. Polazeći već od interpretacije svakog subjektivnog pogleda pa do interpretacije svakog znanstvenog teksta, subjektivnost je ključna za kreativnost i prosudbu. Moja je pozicija kao spoj teorije i kustoske prakse pozicija promišljene doživljajnosti. Promišljanje doživljenih ekstremnih, ekscenih, radikalnih i ekstravagantnih suvremenih umjetničkih djela. Naposljetku, kako bi se dokazale teorijske pozicije, ova doktorska disertacija za metodologiju primjenjuje deskriptivnu kvalitativnu istraživačku metodu studija slučaja koje će se sprovesti na transmedijskim primjerima umjetničkih djela.

Tema, postavljeni ciljevi, hipoteze i metodologija ove doktorske disertacije predstavljaju odmak u odnosu na tretiranje i interpretaciju ekstremnih, ekscenih, radikalnih i ekstravagantnih suvremenih umjetničkih praksi u relevantnoj stručnoj

literaturi. Navedene umjetničke platforme uobičajeno se tumače medijskim izričajnim formama i ponašanjima, od kojih je tijelo primjerice jedan od glavnih protagonista ekstremnosti, ekscresnosti, radikalnosti i ekstravagantnosti unutar polja tjelesne umjetnosti (*body art*) u koju pripadaju performansi, akcije i hepeninzi. Tu se najčešće razmatraju teme seksualnih, društvenih, ekonomskih, rasnih, mentalnih, fizičkih, dobnih identiteta i pozicija te prelaženja granica tijela poput tehnoloških ekstenzija u realnom i digitalnom svijetu ili znanstvenih biotehnoloških manipulacija. Nadalje je interpretacija ekstremnosti, ekscresnosti, radikalnosti i ekstravagantnosti povezana s umjetničkim aktivizmom koji se odnosi na subverzivne politične umjetničke akcije ili akcije povezane sa širokim civilno-društvenim poljem, posebice onim ljudskih prava, uključujući spolna i reproduktivna prava, prava izbjeglica ili prava na zaštitu privatnosti vezana uz aktualnu problematiku društvenih mreža ili globalnih korporacija na www-u.

Ovaj rad ima drugačiji fokus. Ne polazeći od medija, konteksta ili tematskog okvira, ekstremnost, ekscresnost, radikalnost i ekstravagantnost suvremenih umjetničkih praksi se promatraju kao povezani fenomeni koje je moguće tumačiti interdisciplinarnim umrežavanjem s konceptima koji se promišljaju unutar drugih teorijskih područja – onih suvremene filozofije. Razlog tome je što ti koncepti prelaze determinaciju izričajnosti i usredotočuju se na doživljajnost, strategije i položaj umjetnosti koja ima različite osobne, društvene i političke manifestacijske modalitete – intenzitet, pretjerivanje i izuzetak. Sustavno i transdisciplinarno istraživanje i tumačenje intenziteta, pretjerivanja i izuzetka kao konstitutivnih oblika umjetničkih praksi kakve se ovdje tematiziraju otvara nove analitičke i interpretativne horizonte koji ulaze u istančane prostore onoga što nije uvijek pojmovno lako dohvatiti jer se pojedini nalaze u području osjeta, neizrecivog i nemislivog. To predstavlja izazov kojem se u disertaciji pristupa sistematično pa se njezino usmjerenje pokazuje kao opravdan i valjan predmet za znanstveno-istraživački rad.

Da bi se pristupilo analizi ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih umjetničkih praksi koja će se postaviti kao bitna za mapiranje posebnosti i razlaganje njihovih dubinskih slojeva, njihov odnos s pretjerivanjem, intenzitetom i izuzetkom neminovno se treba interpretirati transdisciplinarnim pristupom. To zahtijeva da se izađe iz komfora povijesti i teorije suvremene, novomedijske umjetnosti i tjelesnih umjetničkih praksi, kao i kulturalnih studija, i upusti u područje nepoznatog, kao što to općenito zahtijeva koncept pretjerivanja. Pretjerivanje koje se ovdje provodi upušta se u povezivanje s filozofijom jer smatram da je ona u ovom trenutku najznačajniji izvor za inovativno sagledavanje ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih umjetničkih praksi. To se ne čini kao apropijacija filozofskih ideja koje se primjenjuju na umjetnost već ih se razrađuje i nadograđuje kako bi se uspostavila nova teorija. Nije posrijedi primjena postojeće teorije na drugu disciplinu već zajedničko mišljenje dviju disciplina. Tako se postiže autentično, a ne prisilno povezivanje heterogenih filozofskih ideja i njihovo združivanje s umjetničkim platformama. Filozofi na koje se pozivam su funkcionalni za poziciju koju u radu želim raspraviti pa također ne ulazim u prethodnike na koje se pojedini autori naslanjaju. Primjerice, razmatram Massumijev koncept afekta ne razvijajući njegov izvor na Baruhu de Spinozi, Henriju Bergsonu, Williamu Jamesu, Gilbertu Simondonu, Gillesu Deleuzeu, Félixu Guattariju. Iz te pozicije pristupam i ostalim teoretičarima. Drugi relevantan izvor u radu je moje spomenuto kustosko iskustvo koje je povezano upravo s recentnim ekstremnim, ekscesnim, radikalnim i ekstravagantnim umjetničkim projektima, a koje doprinosi da taj izravni uvid ojača teorijska stajališta. Oba izvora imaju potencijal da pridonesu stvaranju autentične teorije koja će posljedično imati daljnji znanstveni utjecaj.

Disertacija pokazuje i tematsku autentičnost jer unutar znanstvene literature o teoriji suvremene umjetnosti navedeni modaliteti nisu do sada ni opsežno ni sustavno obrađivani, niti je bilo pokušaja, osim sporadičnog povezivanja s pojedinim modalitetom, da se sva tri povežu s ekstremnom, ekscesnom, radikalnom i ekstravagantnom suvremenom umjetnošću. Primjerice, pojam pretjerivanja je obrađivan unutar povijesti umjetnosti kao i s kulturalnih i socioloških aspekata, dok

su intenzitet i pretjerivanje u teoriji suvremene umjetnosti zanemarivani. Unutar filozofije su obrađivani koncepti intenziteta i izuzetka, dok je gotovo zanemaren pojam pretjerivanja. Sva tri pojma su ključna za područje suvremene umjetnosti jer se pojavljuju kao nezaobilazni čimbenici umjetničkih strategija, taktika i njezinog doživljajnog aspekta. Iz tog razloga, ne samo metodologijom koja ukršta teoriju i praksu, objektivno i subjektivno, te je interdisciplinarno orijentirana, već i izborom teme i predmeta, njezinim kritičkim promišljanjem te mapiranjem pojava koje nisu do sada bile u obzoru znanstveno istraživačkog rada, ovaj rad ima osobine autentičnosti.

Literatura koja se koristi u ovom teorijskom radu pretežno je iz anglosaksonskog govornog područja i to u originalu ili prijevodu na hrvatski.

22

Doktorska disertacija je podijeljena u šest poglavlja. U prvom poglavlju se izlažu osnovne teorije na kojima se temelji interpretacija koncepata pretjerivanja, intenziteta i iznimke u ekstremnim, ekscesnim, radikalnim i ekstravagantnim umjetničkim praksama. Drugo poglavlje kontekstualizira suvremene umjetničke prakse na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela, a na kojima se utvrđuju modaliteti ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih umjetničkih praksi. Treće poglavlje obrađuje pitanje što ekstremne, ekscesne, radikalne i ekstravagantne umjetničke prakse 21. stoljeća čini pretjerujućima, te promišlja osobine umjetničke strategije pretjerivanja. Četvrto se bavi izvanlingvističkim utjelovljenim visceralnim intenzitetima, koji nastaju u susretu s ekstremnim, ekscesnim, radikalnim i ekstravagantnim umjetničkim praksama, i njihovim svojstvima. Peto poglavlje tematizira iznimku u aspektima posebnosti ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih umjetničkih praksi i njihovu situiranost unutar institucionalne umjetničke normativizacije. Šesto poglavlje uključuje analizu studija slučaja.

U daljnjem tekstu disertacije se za ekstremne, ekscesne, radikalne i ekstravagantne umjetničke prakse koristi kratica "EERE umjetničke prakse".

1. Teorijske platforme promišljanja suvremene umjetnosti kao intenziteta, pretjerivanja i izuzetka

Početno poglavlje obuhvaća sumarni pregled teorija koje uključuju koncept pretjerivanja kao prelaženja ograničenja i viška u filozofiji Alexandera Garcíe Düttmanna, transsubjektivni afektivni intenzitet Briana Massumija, afektivne sklopove Slabyja, Mühlhöffera, Wüschnera, tehno-intenzivne miljee teoretičarke medija i kulture Marie-Luise Angerer, te teoriju iznimke kao isključujućeg uključivanja u političkoj filozofiji Giorgia Agambena. Cilj je postaviti filozofske i teorijske pozicije kao polazište za analizu i interpretaciju pretjerivanja, intenziteta i izuzetka unutar suvremenih umjetničkih praksi koje obilježava ekstremnost, ekstravagantnost, ekscenost i radikalnost.

1.1. Pretjerivanje

Lingvistički se *pretjerivanje* tumači vezano uz obilježja ili efekte pretjeranosti: neobuzdanost, neumjerenost, neprimjerenost, preuveličavanje, krajnost. Riječ *pretjerati* (pre- + tjerati) se u hrvatskom jeziku definira kao nekoga doslovno tjerati na drugu stranu, primjerice potoka, ili čini nešto u prevelikoj mjeri ili količini (“pretjerati”, Hrvatski jezični portal n.d., pristupljeno: 13. lipnja 2021.). Sinonimi pojma uključuju prekoračenje postavljene granice, prelaženje mjere, preuveličavanje, napuhavanje čega, zastranjenje (Šarić, Wittschen 2008, 370). Jedna od riječi koja se za pretjerivanje koristi u engleskom jeziku je *exaggerate* – preuveličati kao povećati preko granica ili istine, prenaglasiti kao povećati ili pojačati posebno preko normalnog (“*exaggerate*”, Merriam-Webster 2021, pristupljeno: 13. lipnja 2021.), nagomilati, akumulirati, ocrtati na ekstravagantan način, odviše naglasiti istinu o nečemu (“*exaggerate*”, Webster’s Dictionary n.d., pristupljeno: 13. lipnja 2021.). Engleski pojam ima ishodište u latinskom glagolu *exaggerare* u značenju nasipati, zagatiti, umnožiti, povećati, riječima uzvišivati, slaviti, istaknuti (Divković [1900] 1987, 369), kao i nagomilati, pojačati, uvećati (Lewis i Short 1879). Unatoč drugim mogućim prijevodima engleske riječi *exaggeration*, u ovoj doktorskoj disertaciji *exaggeration* prevodim kao *pretjerivanje* a ne *preuveličavanje*, u smislu “previše uveličati”, ili *prenaglašavanje*, koje ima značenje “dati čemu prevelike važnosti ili previše istaknuti” (“prenaglašavanje”, Hrvatski jezični portal n.d., pristupljeno: 13. lipnja 2021.). Držim da je *pretjerivanje* najadekvatniji prijevod García Düttmannovog termina, i za mene nosi upravo ona značenja koja želim upisati u taj pojam vezano uz istraživanja EERE umjetničkih praksi iako će i druga spomenuta značenja biti u njega inkorporirana. Pretjerivanje se pojavljuje i u teoriji književnosti, gdje je povezano s retoričkom figurom hiperbole. Tu služi da se previše uveličaju osobine predmeta ili naglasi emotivan odnos spram nečega, zbog čega ju Kvintilijan opisuje kao “elegantno izvrtanje istine” (“hiperbola”, Hrvatska enciklopedija 2021,

pristupljeno: 13. lipnja 2021.). Grčki *hiperbola*, *ὑπερβολή*, jest prelaženje, prijelaz, što je preko mjere, prekomjerno, izvanredno, obilje, pretjerivanje, prevelika moć, a dolazi od *hyperballo*, *ὑπερβάλλω* – preko čega prebacivati, prenositi, mjeru prekoračiti ili premašiti, prevršiti, nadvisivati, prestizati (Senc [1910] 1991, 953–954).

U govornom jeziku pojam *pretjerivanje* se najčešće koristi u sprezi s negacijom i negativnim konotacijama, bilo da se radi o verbaliziranju, pisanju ili obliku ponašanja: “Ne pretjeruj!”, “Stvarno si pretjerao/pretjerala!”, “Opet pretjeruješ!” i sl. “Ma, pretjeraj!” nije izraz koji se uobičajeno upotrebljava. Nešto je posrijedi s pretjerivanjem kad se ono čak ni u svakidašnjem govoru uobičajeno ne podupire unutar verbalnog i pisanog izražavanja ili ponašanja. Generalno, pretjerivanjem se označuje neki tip prekoračenja zadane granice ili mjere koje se uspostavljaju kao norma. Posljedično, ovisno o obliku pretjerivanja, na primjer pretjeruje li se s nasiljem, opijatima, ironijom, šalom, ono izaziva osudu, uvredu, zazor, ljutnju, strah, nelagodu, bol, smrt ili smijeh, veselje, razdraganost, razigranost, uživanje.

Odredivši pobliže raznoliki jezični opseg pojma, tome prekomjernom i to preko granice tjerajućem pristupa se analitički i to putem suvremene filozofije, iako se u njoj, kao ni u suvremenoj teoriji umjetnosti, konceptu pretjerivanja nije ekstenzivno pristupalo. Broj stručnjaka i znanstvenika iz navedenih disciplina koji su dostupni za čitanje na hrvatskom, srpskom, slovenskom i engleskom jeziku, bilo u originalu ili prijevodu, a koji su se bavili konceptom pretjerivanja krajem 20. i tijekom 21. stoljeća, nije visok. U umjetničkom području je izražena aktivnost umjetničkih praksi koje su potentne za interpretaciju konceptom pretjerivanja, poput radikalnih umjetničkih performansa i drugih praksi povezanih s tijelom 90-ih godina 20. stoljeća u Europi, Kini i Rusiji ili interdisciplinarnih umjetničkih projekata koji se produciraju od samog kraja 90-ih do danas, poglavito iz područja bioumjetnosti u Europi, Sjedinjenim Američkim Državama i Australiji. Te su prakse obrađivane kroz tematske i povijesne preglede performansa i druge oblike korištenja tijela i tjelesnosti u umjetnosti, potom novomedijske umjetnosti, umjetnosti na raskrižju

sa znanošću i tehnologijom, koristeći između ostalih diskurs kulturalne teorije, psihoanalize, rodne teorije, feminizma, teorije medija (vidi Warr i Jones 2000; Vason, Keidan, Athey 2002; Miglietti 2003; Wilson 2002; Kac 2007; Shanken 2009, itd.). Međutim, pretjerivanje kao modalitet umjetničkih praksi nije bilo u fokusu tih istraživanja.

1.1.1. Koncept pretjerivanja Alexandera Garcíe Düttmanna

Alexander García Düttmann jedan je od malobrojnih suvremenih filozofa koji razmatra koncept pretjerivanja, pa je njegova interpretacija određenih aspekata pretjerivanja kojima se bavi u knjizi *Filozofija pretjerivanja (Philosophy of Exaggeration)* (2007) važan temelj za promišljanje pretjerivanja u suvremenim umjetničkim praksama unutar ovog teorijskog rada. Na početku knjige García Düttmann napominje da pretjerivanje ne koristi u uobičajenom smislu u kojem se ono mjeri u odnosu prema onom primjerenom i prikladnom. Ono kod njega nije pitanje bontona ili etike. Pretjerivanje je u njegovoj interpretaciji gesta koja ima snagu prijestupa granice kao prelaska ograničenja te višak koji je izvan pojmovno-analitičkog poimanja pa ga je nemoguće konceptualno dohvatiti (vii).

García Düttmann pretjerivanje promišlja u odnosu na filozofsku misao utvrđujući njegovu ključnu poziciju kod mnogih filozofa, ističući primjerice stav Theodora Adorna i Louisa Althussera za koje su pretjerivanje i misao neodvojivo povezani. García Düttmann ukazuje da pojedini filozofi pretjerivanje razmatraju u odnosu na normu ili ga podčinjavaju normi jer smatraju da navodi na krivi put. To sugerira da je pretjerivanje djelujuće i to upravo u odnosu na granicu koju je nužno odrediti kako bi je bilo moguće prijeći, što pak za misao može biti razotkrivajuće, ali i zamagljujuće. García Düttmann uvodi pojam “aktivnog pretjerivanja” koje granicu ne shvaća kao puku razdjelnu liniju već kao nadilaženje. Bez granice, isključivanja, prevladavanja, pretjerivanje je puka manira jer nije moguće razlučiti nikakav sustav suodnosa i razlika pa utoliko niti ono što je unutar granice ili izvan nje – uključeno

ili isključeno. Također, razgraničenje granice nije isto kao i otvaranje prema nečem. Razgraničenje jest otvor, pa sve što se pojavljuje razgraničenjem granice, bilo da je izvan ili unutar nje, postaje otvoreno samo ako se izloži toj otvorenosti. To dovodi do toga da se unutar onoga što je s jedne ili druge strane granice otvori prostranstvo kojeg nije moguće obuhvatiti, to je "ponor" čistog pretjerivanja koje postaje nezaustavljivo (García Düttmann 2007, 5). Putem odnosa s granicom pretjerivanje dovodi do otvora, do procjepa koji nije razdvajajući i koji je nužan dio procesa dolaženja do konzekventnih i jasnih promišljanja. Rascjep povratno štiti pretjerivanje od paralize, ali i od nekonstruktivne beskonačnosti. Granica je naposljetku polje koje omogućava da misao misli i tvori ono što se, tek zbog nje, u svijet može postaviti kao novo.

Ići izvan granice ne znači nastaviti putanju konstante koja napreduje u nekom smjeru i dobiva svoj završni oblik u određenoj krajnjoj točki. Upravo suprotno, to znači načiniti vrstu umnog skoka koji združuje ono prije i poslije granice i stvara novo, otvara novo u svijetu, čime ga oblikuje i izgrađuje. To također ima za posljedicu stvaranje potentne nestabilnosti kroz doživljaj. Ta nestabilnost nastaje kao rezultat izlaženja iz zone poznatog, prihvatljivog i komfornog područja sigurnosti koju garantiraju uobičajeni modusa doživljavanja, mišljenja, življenja. Prelaženje ograničenja posljedično stvara procjep kao proces rizika dolaženja u ono nepoznato, i to nepoznato kao preplavljujuće koje se ne može usustaviti ni zaustaviti, koje curi na sve strane, izaziva ambivalentne reakcije, stanja nesigurnosti, straha, euforičnosti, napetosti, zadovoljstva. Stvara stanja koja su granična za prihvaćanje, koja nisu održiva kao dugotrajni procesi i stanja koja obilježava ili veliki otpor ili snažno prihvaćanje ili oboje istodobno. Obilježje pretjerivanja je uspostavljanje snažnog djelujućeg polja koje je nabijeno intenzitetom kao prožimajućom i obuzimajućom kvalitetom doživljaja/mišljenja.

Pretjerivanje ima također osobinu da se s njim postupa kao s činjenicom. To García Düttmann (2007) naziva skandalom pretjerivanja kao njegovim svojstvom da je nepodnošljivo i da izaziva reagiranje argumentom, što upravo treba izbjeći i ne

prepustiti se napasti da ga se raščlanjuje (82). Novo ne treba odmah prisvojiti (141) jer ono što se imenuje nužno se time mijenja (37). Razmatrajući odnos mišljenja i pretjerivanja filozof retorički pita nije li manjak postojanja ideje da je mišljenje fundamentalno povezano s pretjerivanjem u samoj srži pretjerivanja odnosno u tome da se ono ne može opravdati. Pitanje opravdanja pretjerivanja pokazuje se važno jer pretjerivanje više nije pretjerivanje ako se opravda (15). Drži da opravdanje pretjerivanja može biti izvanjski element, kao primjerice retorično naglašavanje, u slučaju čega je pretjerivanje pripitomljeno, ili nužno ograničenje misli. U oba slučaja pretjerivanje nije konstitutivno za misao i njezinu vezu s istinom, a misao se uspostavlja kao takva i postaje podesna za istinu samo putem pretjerivanja i njegovog odbacivanja da bude opravdano (19).

Filozofsko mišljenje autor smatra pretjerivanjem jer se njime otvara i razotkriva svijet, čime se misao istodobno izlaže istini i ludilu. García Düttmann se poziva na Adorna koji utvrđuje da se mišljenje ne iscrpljuje u okviru onog danog i postojećeg već je potrebno baciti se u ponor i ludilo pretjerivanja jer je samo pretjerivanje kao takvo medij istine (Adorno 1998, 99). Pretjerivanje iz tog razloga treba uzeti za ozbiljno kao i norme, jer se upravo pretjerivanjem nadmašuje ono što je dano. García Düttmann se ne naslanja na klasične teorije istine kao adekvacije ili korespondencije. Može se utvrditi da je pretjerivanje aktivistička misaona gesta, gesta izlaganja još-ne-mišljenom, koja pokazuje transformativnu moć preoblikovanja svijeta.

“Mišljenje i istina nisu samo mišljenje i istina, već samo kada se oni prenesu s onu stranu sebe i izlože ludilu i zabludi mogu postati ono što zaslužuje da se naziva mišljenjem ili istinom. Pretjerivanje koje se više ne odmjerava spram nečega što je dano ili pretpostavljeno, nešto na što bi se moglo svesti i koje bi mu omogućilo njegovu razumljivost, nije niti pokazatelj istine niti simptom ludila i zablude, nije niti mišljenje niti njegova suprotnost. Umjesto toga, to je mišljenje kao gesta ... [j]er se sa svakom novom i inaugurirajućom misli svijet drukčije doživljava,

i jer u otvaranju i otkrivanju svijeta mišljenje nepovratno već ide povrh sebe.” (García Düttmann 2007, 19–20)

To “ići povrh sebe” nalazi se i u slučaju García Düttmannovog (2007) referiranja na Louisa Althussera i stava da pretjerivanje pripada filozofiji jer ona treba boraviti na mjestu nemogućeg. Pretjerivanjem se “pronalazi nemoguće” (4). To nemoguće je izazov u smislu pronalaženja načina na koji se nemoguće može obuhvatiti – je li samo diskurzivno opcija čak i za filozofiju? Pretjerivanje naime vuče ka nečem drugom, preko diskursa, ali je s njime neraskidivo vezano: “Za onoga koji pretjeruje, pojašnjenje je važno, a ne ravnodušna rasprava, ne razboritost utemeljenja i opravdanja. On bi želio dodirnuti nešto što bi inače bilo neopipljivo kada bi se morao odreći pretjerivanja, nešto što se u perspektivi racionalnog diskursa uvijek pojavljuje kao kimera, nešto što više ne zahtijeva diskurs. Želio bi iskoristiti trenutak u kojem diskurs prestaje, u kojem se doista ispunjava” (8).

To ispunjavanje diskursa u prestajanju je područje koje je izvan mogućnosti misli, ona tamo ne može prodrijeti i to je po García Düttmannu snažno iskustvo, ali treba dodati i područje neizvjesnosti. To nepojmljujuće koje je u polju nemogućeg jest višak. García Düttmann (2007) daje potentne smjernice kada promišlja o višku unutar mišljenja tvrdeći da se višak i pretjerivanje ne može reducirati na ograničenja misli (51). Višak će se ovdje definirati ne kao kvantitativna mjera već kvalitativna. Ako je on vrijednost koja pretječe preko misli, onda je moguće tvrditi da je višak u području onoga što se u umjetnosti nužno primjećuje putem doživljaja, onoga što djeluje. Kod García Düttmana djelovanje može ići u smjeru nadilaženja beskonačne misli u konačnu ali promijenjenu, koju ja tumačim kao svjetotvornu. No, jedan od načina na koji višak može djelovati uključuje nasilje, primjećuje autor. Višak može biti nasilje jer ga se ne može, i ne treba kognitivno shvatiti. To može proizvesti nelagodu, frustraciju, tjeskobu, jer pretjerivanje kliže kroz poznato i ostavlja nešto nerazriješeno. Ostavlja otvaranje kao procjep u ponor s kojim se rađa napetost koja je zaustavljena, ali može stvoriti i napetost koja je upravo po neprelaženju napetosti svjetotvorna.

Pretjerivanje kao višak je područje nemogućeg, obilja i izlaganja novom i nepoznatom. Upravo to otvaranje nepoznatom smatram svjetotvornom pozicijom. Višak nije u području stroge pojmljivosti već nosi u sebi apstraktnost koja izmiče da bude definirana. Bez obzira na to, on stvara vrlo preciznu usmjerenost misli ili doživljaja. No, definirati višak je vrlo zahtjevan poduhvat. On se lingvistički definira komparativno kao “količina, vrijednost ili iznos što pretječe, što je više od očekivanog ili potrebnog” (“višak”, Hrvatski jezični portal n.d., pristupljeno: 15. lipnja 2021.), kao nešto povrh mjere. Ako se promotri značenje viška u latinskom, otvara se put prema nekoliko interpretativnih usmjerenja. *Excessus* je odlazak (rastanak sa životom), preminuće, smrt uopće ili udaljavanje, zastranjivanje i digresija, a dolazi od *excedo* koje dodatno uključuje značenje prekoračiti, prestupiti, nadići (Divković [1900] 1987, 870). Među navedenim značenjima izdvaja se višak koji dovodi do prenaplašavanja ili preuveličavanja i ima značenje onoga koje kao dodatak otvara mogućnost preobilja. Preobilja koje je na strani afektivnog i onkrajracionalnog, a ne toliko analitičkog i racionalnog. Višak kod Garcíe Düttmanna nije dovršen zadatak i ostaje mjesto koje traži da se nadalje promišlja.

Pretjerivanje je unutar filozofije Alexandera Garcíe Düttmanna modalitet prekoračenja ograničenja i višak. Njegov koncept pretjerivanja, kojega nije moguće usustaviti u znanje i ne može biti poopćivo, omogućuje ulaženje u interpretacije umjetničkih praksi koje koriste strategije pretjerivanja. Kao i filozofsko mišljenje, García Düttmann umjetnost svrstava u područje pretjerivanja jer je svjetotvorna i otvorena nemogućem, no ona je primjer drukčijeg otvaranja. Smatra neiskrenim, nepotrebnim i suvišnim umjetnička djela ili misli koje ponavljaju ono već postojeće i samo to nanovo utvrđuju jer to ne uključuje ulaganje napora. A bez napora se ne može doći do istine i iskušavanja svijeta (García Düttmann 2007, 113). Ja također držim da nije svaka umjetnost pretjerivanje jer nije svaka umjetnost svjetotvorna. Pored toga, García Düttmann smatra da po određenom načelu nije moguće utvrditi kako će pretjerivanje utjecati na pojedinca. Hoće li na njega djelovati transformabilno, “kreativno mu otvoriti oči” i usmjeriti na otkrivanje nekog

možebitnog svijeta, ili će ga, nasuprot tome, potjerati da se povuče, ostavljen da u zamci pojašnjavanja pretjerivanja i zatvoren spram novih mogućnosti. To se može pokazati samo na konkretnim objektima (14). I upravo će se o tim konkretnim objektima govoriti u poglavljima o modalitetima EERE umjetničkih praksi i studijama slučaja na primjerima umjetničkih djela.

1.2. Intenzitet

Definicija pojma *intenzitet* uključuje općenito snagu, jakost, žestinu, a u fizici stupanj jačine fizikalnog djelovanja, veličinu neke sile ili energije po jedinici površine naboja ili mase te mjeru prijenosa energije u jedinici vremena kroz jedinicu površine ("intenzitet", Hrvatski jezični portal n.d., pristupljeno 15. lipnja 2021.). Sinonimi su još snaga, jačina, sila, veličina (Šarić, Wittschen 2008, 144). Etimološki je vezan uz latinski glagol *intendo*: napeti, upeti, pritegnuti, povećati, čiji drugi oblici *intensio*, *intensus*, *intensivus* obuhvaćaju značenja napregnut, napet, pojačan, nasilan (Lewis i Short 1879; Gaffiot 1934, 838; Divković [1900] 1987, 545–546). Značenje intenziteta ključno za ovu raspravu nije ono prirodnih znanosti po kojemu je intenzitet kvantitativna mjera, već su temelj filozofsko-teorijska razmatranja onoga žestokog, pojačanog i nasrtljivog koje ima određeni utjecaj i ostavlja trag ukazujući na međusobne utjecaje između različitih entiteta.

Od interesa je koncept intenziteta koji je od zadnjeg desetljeća 20. stoljeća do danas vezan uz suvremenu teoriju afekta odnosno afektivni obrat. On predstavlja kritički zaokret od tadašnjih prevladavajućih teorija, koje su imale utemeljenje u jeziku i njegovom značenjskom kodu, svjesnoj i racionalnoj spoznaji, ka istraživanju afekta i emocija. Uključuje razgranato polje istraživanja i značenja u primjerice filozofiji, kritičkoj teoriji, sociologiji, teoriji književnosti, antropologiji, rodnim i kulturalnim studijima, medijskoj teoriji, teoriji umjetnosti, kognitivnoj psihologiji, psihoanalizi, neuroznanosti. Ne samo među različitim disciplinama, već ni unutar pojedinih, ne postoji jednoznačna konceptualizacija ni definicija afekta (vidi Sedgwick 2003; Hansen 2004; Clough i Halley 2007; Gregg i Seigworth 2010; Leys 2011; Angerer 2014; Brinkema 2014; Schaefer 2019; Duvernoy 2021). U društveno-humanističkim znanostima mnogolika su teorijska usmjerenja i pristupi analizi afekta. Oni uključuju fenomenologiju odnosa između ljudske i ne-ljudske prirode, ljudsko-mašinsko-neorganske asemblaže, nekartezijanski i spinozistički pristup, istraživanja psihologije i psihoanalize, političku angažiranost,

odbacivanje jezičnog obrata, kritički diskurs spram emocija, fokus na istraživanja u znanosti (Seigworth, Gregg 2010, 6–8). Zajedničko svim filozofskim i teorijskim postavkama je uvođenje nove paradigme u poststrukturalistički postavljene parametre obuhvaćanja svijeta pa navedeni teoretičari i filozofi razmišljaju o načinu na koji se osjetilno opaža, a potom senzacijama i mentalno gradi odnos sa svijetom. Melissa Gregg i Gregory J. Seigworth (2010) ističu dva temeljna usmjerenja koja su sredinom 90-ih godina 20. stoljeća potekla od utjecajnih promišljanja o afektu Eve Sedgwick i Adama Franka te Briana Massumija (Gregg i Seigworth, 2010, 5–6). Sedgwick i Frank u eseju “Sram u kibernetičkom procjepu: Čitanje Silvana Tomkinsa” (*Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins*) (1995a) istražuju psihološko shvaćanje afekta Silvana Tompkinsa iz 1960-ih kao bioloških, tj. fizioloških ekspresija emocija, povezujući ih s kibernetikom i Freudovom teorijom nagona, dok se drugi temeljni esej afektivne teorije, “Autonomija afekta” (*The Autonomy of Affect*) Briana Massumija (1995), temelji na Spinozinoj *Etici* iz 1677. interpretiranoj kroz Deleuzea.

1.2.1. Koncepti afekta i intenziteta Briana Massumija

Brian Massumi se pridružuje filozofskoj tradiciji promišljanja o konceptima afekta i intenziteta koja se mogu pratiti od Aristotela, skolastičara, Barucha de Spinoze, Henrija Bergsona, Gregoryja Whiteheada, Gilberta Simondona, Williama Jamesa pa do Gillesa Deleuzea. Kao predvodnik afektivnog obrata, on istražuje ideje doživljaja i iskustva, afekta i emocija usmjerenošću na tijelo i događaje, a ne svijest i značenje. Tijelo dobiva novu poziciju i postaje središte analize, a afekt se razdvaja od emocija otvarajući spektar novih stanja tijela prije no što nastupi proces kognitivne spoznaje. U “Autonomiji afekta”, interdisciplinarnim pristupom koji povezuje filozofiju s teorijom kaosa, neuro- i kognitivnim znanostima, Massumi istražuje implikacije koje ima konceptualno premještanje tijelo – (kretanje/osjetilni opažaj) – promjena (*body – (movement/sensation) – change*) (Massumi 2002a, 1).¹

¹ Inačice engleskog termin *sensation* u hrvatskom jeziku su *opažaj*, *čulni opažaj*, *osjetilni opažaj*, *osjetilno opažanje*, *osjetilna senzacija*. U disertaciji ću koristiti dva oblika, *osjetilno opažanje* i

Tijelo postaje središte zbivanja filozofske teorije koja misli biologiju i materijalizam tijela izvan kritičke teorije i poststrukturalizma. Tijelo se uvodi kroz svoj apstraktni materijalizam autonomnih reakcija. Osjetilni opažaj dobiva na značenju. Pojmovi afekta i intenziteta postavljeni su kao odrednice tijela te su u središtu analize netjelesnog materijalizma: u afektu se opaža tjelesno kroz fluidnost i pokretljivost netjelesnog aspekta tijela. Za tijelo je temeljno osjetilno opažanje koje se pokreće kada je ono u promjeni uslijed određene vrste neposrednog autonomnog doživljavanja – afekta. On se odvija izvan okvira svjesnog i diskurzivnog razumijevanja svijeta. Slijedom toga tijelo i tjelesnost se misle izravno, bez posredovanja kodiranog subjekta kulturalne teorije u kojoj su oni postavljeni unutar semantičke diskurzivne strukture. Struktura je umrtvljeno i predvidljivo područje u kojem je sve ustaljeno. U njoj se ne dešava ništa doli odvijanja predodređenosti (Massumi 2002a, 27). Iz tog razloga Massumi stavlja naglasak na tijelo u kretanju, tranziciji i promjeni; na tijelo koje je kroz afekt, a u intenzitetu, u samoodnosu i odnosu spram drugih tijela.

U predgovoru knjige Gillesa Deleuzea i Félixu Guattarija *Tisuću platoa*, oslanjajući se na Spinozu, Massumi (1987) definira afekt tjelesno-relacijski. Afekt je sposobnost djelovanja i izlaganja djelovanju odnosno Spinozin *affectus* je “predosobni intenzitet koji odgovara prelazu od jednog iskustvenog stanja tijela k drugom, uključujući povećanje ili smanjenje kapaciteta tog tijela za djelovanjem. Afekcija (Spinozin *affection*) svako je takvo stanje kao susret između tijela koje djeluje i koje je izloženo djelovanju...” (xvi). Massumi afekt smješta u područje povezivanja i međudjelovanja s drugima u događaju uvodeći netjelesni materijalizam kao “stvarnost odnosa koja se osjeća” (Massumi 2002a, 16). Afekt se nalazi između tijela, ali ne u intersubjektivnom smislu stvaranja značenja, a dešava se pri susretu (*encounter*) kao “razlikovno usklađivanje između više tijela koja se nalaze u zajedničkoj aktivnosti postajanja [*becoming*]” (Massumi 2015b, 94–95). On aktivira/pokreće i deaktivira/zaustavlja tijelo kao nesvodiva relacijska djelujuća sila koja se odvija ispod (*infra*) svakog događaja i ima učinka neovisno o bilo

osjetilna senzacija, čije značenje uključuje osjetilnu percepciju, pažnju i mentalno stanje koje nastaje iz doživljaja takve situacije.

kojoj partikularnoj osobi. Naglašava da nije afekt u nama već da smo mi u afektu jer on nije povezan s osobnim subjektivnim životima. On predstavlja kvalitetu tog polja suodnosa (124). Pod utjecajem Massumijeve teorije Šuvaković (2020) zato utvrđuje da je afekt impulsna sila koja udara na osjete i osjećaje odnosno na tijelo (77).

Autonomnost je još jedna karakteristika afekta. Afekt je autonoman od emocija, svjesnog opažanja i jezika, zbog čega je susret sa svijetom prvo tjelesni, a potom svjestan i diskurzivan – “koža je brža od riječi” (Massumi 2002a, 25). Tijelo nije “glupa materija” (30) već se ključnim ispostavlja da u afektu mislimo tjelesno. Reakcija tijela u afektu je trenutna i zahvaća ga cijelog, a uključuje tjelesno mišljenje koje nije u suprotnosti od njegove fizičke reakcije. Primjerice ljutnja, uz snažna preplavljajuća osjećanja, izaziva izražene geste (mahanje rukama, facijalne grimase) prije nego se pojavi racionalna misao (Massumi 2015b, 9). Afekt ne obuhvaća samo površinu tijela već i njegovu unutrašnjost pa Massumi govori o još jednoj osobini afekta – visceralnosti. Visceralnost je percepcija neizvjesnosti u kojoj uzbuđenje nema vlastitu kvalitetu već se doživljava izravno kao “grčevita pasivnost”, “prostor strasti” koji paralizira tijelo da ono nije u stanju ni fizički ni misaono reagirati, već samo registrirati stupnjeve intenziteta (Massumi 2002a, 60–61).

“[Afekt] se širi cijelim tijelom poticanjem mesa na djelovanje. On obuhvaća nesvjesno ‘tjelesno znanje’ o navikama, refleksima, proprioceptivnom sustavu, mnoga funkcioniranja autonomnog živčanog sustava, uključujući crijevni živčani sustav ili ‘crijevni mozak’, i mnoštvo nezamjetnih iskustava ili mikropercepcija, koje nastanjuju svaki pokret tijela. Ovi oblikuju povratne sprege koje neprekidno prenose cjelokupno iskustvo bez da se dižu u svijest. Oni in-formiraju mišljenje-osjećanje. Tijelo afekta se proširuje također u radikalnijem smislu: uključuje vrste aktivnosti koje se obično pripisuju umu. ... Teorija afekta ... tvrdi da tijela misle dok osjećaju, u skladu s njihovim

kretanjem. To izvlači mišljenje iz unutrašnjosti psihološkog subjekta i stavlja ga izravno u svijet: u su-gibanje relacijskog susreta.” (Massumi 2015b, 210–211)

Stoga u afektu nije samo koža brža od riječi, već su i utroba, mišići i kosti brži od riječi jer i oni imaju somatske osjetilne opažaje. Tijelo u afektu preplavljeno je osjetilnim opažajima u cijelosti – po površini i u unutrašnjosti. Osjetilni opažaji unutrašnjih organa pripadaju visceralnoj percepciji.

Afekt je neprerađeni poticaj nakon kojeg dolaze prepoznatljivi, strukturirani i definirani doživljaji, emocije i spoznaja. Nalazi se u području čulnog opažaja, ali se ne može svesti na osjećanje i emocije u opreci spram mišljenja, već je proces koji uključuje drukčiji poredak – mišljenje u osjećanju. Afektivno mišljenje-osjećanje istodobno podrazumijeva i čulnost i mišljenje, ali nije u području svjesnog promišljanja i jezika. Odnosi se na ono što se neposredno događa unutar i između pojedinaca, a niti jednom zasebno, pa označava postajanje uključenih tijela i to takvo u kojem ona postaju više nego što su do tada bila. Relacijski susret, odnosno svojstvo da se na nekoga djeluje i da se povratno izloži djelovanju su dvije strane istog događaja i temeljno je povezan s pojmom otvorenosti tijela spram svijeta u kojoj je moguće da ono postane drugačije od onoga što je trenutno, odnosno da se promijeni. Tijelo obilježava promjena kretanjem koje nije u domeni mjerljivog kretanja, kao zbroja pozicija u fizičkom prostoru, već je posrijedi kretanje kao kontinuirana kvalitativna preobrazba, prijelaz, postajanje, varijacija tijela, jer tijelo se kreće, opaža i osjeća, a time i mijenja. Tijelo u kretanju nije u podudarnosti sa samim sobom već upravo s vlastitim procesom promjene. U pokretu je ono u izravnom odnošenju s vlastitim potencijalom da se mijenja (Massumi 2002a, 3–4).

Afektom se, prema Massumiju, objašnjava događaj koji se formira jer je tijelo u afektu aktivno tijelo u događaju. Afekt je tjelesni potencijal za međudjelovanje koji tijelo stavlja u pokret prije bilo kakve emocije, osjetilne percepcije, svjesne zamjedbe, promišljanja ili lingvističkog artikuliranja. Afekt je čulni, tjelesni

opažaj kvalitete promjene i ne postoji afekt bez pratećeg pokreta u tijelu ili pokreta tijela samog (Massumi 2015b, 54). Polazeći od takvog konceptualiziranja afekta govori se o otjelovljenom postajanju u suodnosu i afektu kao percepciji vlastite promjenjivosti i vlastitog osjećaja bivanja živim. Afekt se doživljava u obliku različitih stupnjeva intenziteta i nije ga moguće kvantificirati, precizno odrediti niti osjetilno ili kognitivno percipirati; on je autonoman, neposredan i prekognitivno je iskustvo intenziteta. Afekt je predosobni, visceralan, neodrediv, nepredvidljiv i ne-svjestan (*nonconscious*) poticaj pun naboja koji djeluje poput mikrošoka. Ispunjen je tendencijama, potencijalima, u domeni je virtualnog te je područje rezoniranja uma i tijela, akcije i reakcije, pasivnog i aktivnog, dubine i površine tijela.

Afekt i emocije se uobičajeno koriste kao sinonimi, no s obzirom na to da djeluju unutar različitih logika i u različitom operativnom polju, Massumi drži da ih je ključno razlikovati. Afekti su pred-osobni i nehotični jer su bez posrednika ili ograničenja koja proizlaze iz ideje subjekta i svijesti. Afekt je stoga neposredovan doživljaj. Ne dešava se da svi afekti koji zahvaćaju tijelo budu postavljeni unutar funkcije i značenja, da budu prepoznati i imenovani. Ali postoji afektivna dubina doživljaja koja postaje registrirana kao osobna emocija, pa emocija tako obuhvaća samo dio afektivnog spektra; ona je reduciranje afekta. Emocije su posredovane i ispunjene značenjem; one su osoban, kvalificiran i prepoznat intenzitet, mjesto gdje intenzitet postaje konvencija unutar ustaljenog narativa (Massumi 2002a, 28). Emocije kao društveno prepoznata akcija i reakcija rezoniraju s intenzitetom samo do stupnja u kojem je on u preobilju bilo kakve naracije ili funkcionalnosti.

A intenzitet upravo jest preobilje, višak, a to previše rezultira nabijenošću (*charge*) situacije. Koncept intenziteta se neodvojivo veže uz afekt. Massumi ga koristi kao sinonim za afekt, kao osobinu afekta i kao mjeru efekta doživljaja.² Kao osobina, intenzitet je kvalitativna osobina afekta koja se nalazi izvan osjećaja i emocija.

2 Pri promišljanju koncepta intenziteta vezanog uz EERE umjetničke prakse, u ovom teorijskom radu intenzitet koristim u značenju kvalitete afekta kao njegovog impulsa-naboja, za što koristim termine *intenzitet* ili *afektivni intenzitet*.

Intenzitet nije određen sadržaj već osobita vrsta opažaja koji je svojstven i za događaj i za materiju i tijelo i um i svim njihovim međusobnim razdvajanjima, približavanjima i susretima (Massumi 2002a, 33). Nije moguće ustanoviti je li intenzitet vezan uz emocije ugođe, tuge, radosti ali tendira u određenom smjeru aktiviranosti tijela. Intenzitet se očituje kao nehotična, neposredna tjelesna reakcija pojedinca na podražaj u kojoj tijelo postaje ispunjeno kretanjem i u doživljaju je promjene. On je zasićen vibracijskim kretanjem, kao nekim rezoniranjem, pa nije pasivnost, no nije ni aktivnost jer se ne radi o kretanju unutar svijeta, primjerice hodaću prema nečemu (26).

Razmatrajući afekt i intenzitet Massumi mijenja paradigmu od jezika na tijelo u pokretu. Tijelo ima potencijal za stalnu promjenu koji se ne podudara sa samim sobom već je u kretanju kao relacijskom odnosu i podudara se s vlastitom tranzicijom – tijelo je svoj vlastiti prijelaz – a obilježava ga kapacitet za povezivanje kroz afekte. Diskurzivno tijelo suvremene kulturalne teorije konstituira se spoznavanjem, no afekt je izvan diskurzivnog. On je utemeljen u tijelu i prekretnica je u kojoj tjelesni sustav paradoksalno utjelovljuje mnogostruke i obično međusobno isključive potencijale (od kojih samo određen bude izražen) što predstavlja virtualni aspekt afektivnog tjelesnog kapaciteta. Tijelo je područje iz kojega se pojavljuje subjekt kojemu prethode pred-subjektivni afekti i intenziteti. Tijelo u afektu je ono koje je u potencijalu za promjenu, a taj potencijal se čuti kao intenzitet. Tijelo u intenzitetu je tijelo povezano s drugim tijelima. Tijelo je “dolaženje zajedno svijeta, za iskustvo, u ovdje-i-sada prije svake mogućnosti dodjeljivanja kategorija poput subjekta ili objekta. Taj afektivni prostor ... nije intencionalan u smislu da već donosi polaritet subjekt-objekta. To je komešajuće nastajanje, miješanje svijeta, ono što ja zovem ‘golom aktivnošću’” (Massumi 2015b, 52). Afektivni intenzitet je događaj koji operira u, kroz i između tijela na ravnini koja se ne poklapa sa svjesnim. To je kretanje koje zahvaća tijelo, u odnosu s drugim tijelima i njegova je zasebna paralelna dimenzija. Tijelo je stalno nabijeno afektom, a ta nabijenost je u neprestanoj promjeni, zbog čega tijelo ne može biti niti supstanca niti stanje – njegova ontološka dimenzija je relacijska i procesualna.

Intenzitet je opažaj koji se odvija kroz tijela, ali se ne može artikulirati kao neko određeno stanje, osjećaj ili jasna misao. Izvan je onog očekivanog, područje je “vremenskog i narativnog šuma” (Massumi 2002a, 26), napetosti i očekivanja koje se ne može asimilirati jer je intenzitet neodrediv i nepredvidljiv čulni opažaj pun naboja koji uzrokuje rez u tijeku i logičkoj konstrukciji svijeta zbog čega djeluje poput mikrošoka. Mikrošokovi se neprestano odvijaju unutar tijela, iako često sami po sebi ostaju nezamijećeni a ne razabrani kao nešto dramatično (Massumi 2015b, 53). Intenzitet može biti zamijećen jedino kroz efekt i odnosi se na mjeru jačine trajanja efekta kojeg uzrokuje objekt, pojava ili događaj. Dužina i snaga trajanja efekta – koliko vremenski traje takvo nejasno i nedefinirano opažanje koje odjekuje u osobi i koliko je snažna njegova reakcija – ne pripada svjesnim procesima. No, ne pripada ni području freudovskog potisnutog nesvjesnog, već onog pred-svjesnog.

Intenzitet je za Massumija (2002a) područje virtualnog kao kontradikcije u kojoj su suprotnosti povezane i u koegzistenciji (primjerice u njemu osjećaj tuge može biti povezan s ugodom), gdje ono što se ne može doživjeti “ne može ne biti osjećano”, te se opaža u efektu (30). Massumi definiciju virtualnog preuzima od Deleuzea kao “realno ali apstraktno” (4–5). Virtualno je prisutno i aktivno u tjelesnim događanjima koja su u realizaciji, ali se ne primjećuje kao nešto opipljivo i određeno jer se odvija prehitro. Virtualno je “oblik superlinearne apstrakcije” a ne neko područje egzistencijalnog življenja iako se od njega ne može odvojiti kao ni od reakcija koje tijelo u tome procesu izvodi (31). Virtualno se izravno veže uz tijelo koje je u kontinuiranom kretanju i povlači za sobom paradoksalni koncept realne materijalne netjelesne dimenzije tijela koju Massumi pojašnjava usporedbom odnosa materije i energije: “Jedan od načina da počnemo zahvaćati ono realno-materijalno-ali-netjelesno jest reći da je ono tijelu, kao pozicioniranoj stvari, kao energija materiji. Energija i materija su međusobno konvertibilni načini iste stvarnosti. To bi učinilo ono netjelesno nečim poput faznog pomaka tijela u uobičajenom smislu, ali ne i onog koji dolazi nakon njega u vremenu. Bilo bi to pretvorba ili razvijanje tijela istodobno svakom svom kretanju. Uvijek prateće. Su-putnička dimenzija iste stvarnosti” (5).

Uz virtualno, Massumi uvodi i pojam tendencija. Tendencije su vezane uz odnos prošlosti prema budućnosti. Kod njih ne postoji sadašnjost, jer se ona odvija prehitro da bi je se stiglo registrirati; ona je virtualna – “prebrza da bi se uopće dogodila”. Tendencije su ono iz prošlosti koje se otvara prema budućnosti, te su kao i virtualno polje potencijala gdje se “budućnost neposredno povezuje s prošlosnošću” (Massumi 2002a, 30). Massumi govori o nejasnom osjećaju koji obuzima subjekt, a povezan je s činjenicom da su potencijali uvijek tu. Taj blijedi osjećaj da su potencijali prisutni Massumi naziva slobodom. No, potencijali su prisutni samo virtualno, apstraktno, oni nisu ostvareni. Bez obzira na to, osjećaj potencijala intenzivira naš život i svi potencijali sudjeluju u postavljanju onoga što će odviti i nadalje odvijati u budućnosti.

Kao što intenzitet nije osobni osjećaj ni emocija, nije ni doživljaj kojeg je moguće kognitivno-semantički obuhvatiti. Intenzitet/efekt je uz oblik/sadržaj jedan od dva paralelna nivoa na kojima se istodobno odvija tjelesna percepcija stimulansa (Massumi 2002a, 25). Objašnjavajući Massumijev odnos oblika/sadržaja i intenziteta/efekta, Andrija Filipović (2016) konstatira da su kognitivne funkcije, kao više funkcije, vezane uz polje aktualnog, postojećeg stanja stvari, a da je virtualno u polju odnošenja tijela, čime postaje zasebno područje zbilje. Time su virtualno i aktualno različite ali komplementarne strane jedne te iste pojave koje jedna u drugoj sudjeluju (15–16). Intenzitet/efekt i oblik/sadržaj su sukladno tome uzajamno oblikujući. Oblik/sadržaj, koje Massumi naziva kvaliteta, vežu se uz stvaranje značenja i dubinske reakcije koje su odvojene od intenziteta kao ne-svjesnog doživljaja koji ne stvara značenja i narativno je delokaliziran. Oblik/sadržaj stimulansa se odnose na njihovo upisivanje u uobičajena značenja unutar jezičnog i društvenog kanona. Intenzitet je izvan jezika, spoznaje, semiotike i semantike, izvan bilo kakve strukture i nije podložan nikakvim pravilima već je pun paradoksa: “povezan [je] s nelinearnim procesima: rezoniranjem i sustavom povratne sprege koji trenutno suspendiraju linearni progres narativne sadašnjosti iz prošlosti u budućnost”. Massumi (2002a) intenzitet opisuje kao “rupu u vremenu” koju se pokušava pojmiti i narativizirati (26). Jezik nije suprotan intenzitetu ali

nije ni korespondirajući, oni rezoniraju ili interferiraju, pojačavaju se međusobno ili prigušuju. Intenzitet/efekt i oblik/sadržaj se svaki na svoj način utjelovljuju. Intenzitet u autonomnim reakcijama vidljivim na površini tijela – koži kao njegovom sučelju (25), a oblik/sadržaj kroz razum, kognitivne ali i autonomne procese koji su povezani s očekivanjima poput ubrzanih otkucaja srca ili disanja.

Intenzitet je vrsta tjelesnog opažaja koji ima svojstvo različitih stupnjeva: može biti više ili manje izražen. On je temeljna promjenjiva i pokretna dimenzija iskustva tijela, koja djeluje na površini i u njegovim dubinama, a koje nisu ni nesvjesne niti uključuju svjesno promišljanje, iako su vezane uz aktivnost mozga. On je područje viška, tendencija i potencijala zbog kojih nismo zarobljeni u statičnim situacijama ili vremenskim odrednicama. To je aktivna virtualna dimenzija koja je otvorena za događaj i kroz njega za doživljavanje područja slobode: “Naš stupanj slobode u svakom času korespondira tome koliko vlastite doživljajne ‘dubine’ možemo dohvatiti za sljedeći korak – koliko intenzivno živimo i krećemo se” (Massumi 2015b, 6). Afekt je dimenzija života u kojoj se odvijaju životni intenziteti kao “temeljna dimenzija tjelesnog iskustva” pa “traganje kroz intenzitet omogućuje da se razmotri kvalitativna i promjenjiva *dubina tjelesnog iskustva*” (Bissell 2009, 914). Afekt je poveznica između tjelesne i netjelesne dimenzije tijela koja se putem njega doživljava i prenosi. Afekt je kapacitet tijela koji djeluje kroz intenzitet i odnosi se na doživljaj vlastite životnosti, a taj preplavljujući doživljaj tjelesnosti ima stalnu tendenciju stvaranja novih potencijala u događaju. I tu se očituje njegova moć: on je aktiviranje životnosti, guranje obilja tendencija kako bi životnost bila stavljena u odnos za promjenu (Massumi 2002a, 35–36). Massumijevski afektivni intenzitet je paralelan procesima govorenja, mišljenja, osjećanja. Tijelo i intenzitet su koncepti koji se u teoriji Briana Massumija pokazuju kao čvrsto povezani i međusobno izgrađujući. Tjelesnost uz um postaje ravnopravni sudionik proživljavanja i oblikovanja događaja i dobiva relevantnu poziciju u dimenziji intenziteta koja je paralelna procesima govorenja, mišljenja, osjećanja.

Prošireno shvaćeno tijelo kako ga Massumi definira uključuje i mentalni aspekt kao jedan od svojih kapaciteta. Primjer toga je ideja afektivnog mišljenja-osjećanja unutar koje je moguće uključiti ono apstraktno odnosno mentalni aspekt unutar tjelesnog događaja. Intenzitet je mišljenje-osjećanje koje nije racionalno ali koje ostavlja trag. Uz to, postavljajući intenzitetom i konceptom realne materijalne netjelesne dimenzije tijelo kao dinamično jedinstvo koje je istodobno virtualno i aktualno, apstraktno i konkretno, odnosno stalno u nastajanju, Massumi nadalje razvija konceptualno polje za ukidanje paradigme binarnosti tijela i uma. Također, zbog toga što ga obilježava direktnost jer je nenamjeran i ne može se kontrolirati s obzirom na to da se naprosto događa i obuzima tijela, koncept intenziteta isključuje bilo kakvu vrstu posrednika ili posredovanja koji su u suštini kartezijanskog dualiteta tijela i uma. Tijelo i um su prepleteni i svako razdvajanje umanjuje složene i uzajamno uvjetujuće procese koji se kontinuirano odvijaju ispod, na površini i izvan “kože” utječući i izgrađujući ono buduće zahvaćanjem i miješanjem sadašnjeg i prošlog različitim vrstama tjelesnog i mentalnog djelovanja.³

Kretanje i kultura se kod Massumija spajaju, ali izvan naivnog realizma, empirizma ili subjektivizma tijela u pokretu, kao i izvan feminističkih, medijskih i kulturalnih studija s modelom tijela kao subjekta u mreži kulture ili pak teorije teksta i dijalektike označenog i označitelja. Afekt je rubni prostor u kojem se dokida jezik i svijet, a prednost se daje osjetilnosti koja između i kroz tijela struji ispod uma. Gregg i Seigworth sumiraju:

“Afekt nastaje usred *iz-među-bivanja* [*in-between-ness*]: u sposobnostima djelovanja i trpljenja djelovanja. Afekt je kršenje ili

3 Intenzitet kako se razumije unutar afektivne teorije je kategorija koja dokida dualizam tijela i uma. To je značajno jer sama ne polazi od dualističke pozicije razdiobe tijela i uma, ni u filozofskom ni biološkom diskursu. Sklona sam monističkoj poziciji, koju Catherine Malabou (u Dalton 2019) artikulira kao nepostojanje razdiobe između organskog i simboličkog (241). O *formi* i *sadržaju* koji se povijesno konceptualno odvajaju govorila bih kao o fizičkim, fiziološkim, osjetilnim, umnim itd. aspektima ljudskog bića koja su međuovisna i isprepletena.

istiskivanje trenutnog ili ponekad trajnijeg stanja odnosa *kao i* prolaz (i trajanje prolaza) sila ili intenziteta. Odnosno, afekt se nalazi u onim intenzitetima koji prelaze s tijela na tijelo (ljudsko, ne-ljudsko, djelomično ili drugačije), u onim rezonancijama koje kruže oko i između tijela, i ponekad se uhvate za tijela i svjetove, *kao i* u samim prelazima ili varijacijama između samih tih intenziteta i rezonancija. Afekt, u svojem najantropomorfijem obliku, naziv je koji dajemo tim silama – visceralnim silama koje su ispod, uzduž ili općenito *drugačije od* svjesnog znanja, vitalnim silama koje ustraju onkraj emocija – koje nas mogu potaknuti na kretanje, na mišljenje i širenje, ali koje nas isto tako mogu zaustaviti (kao u neutralnosti) u jedva registrirajućem nagomilavanju odnosa sila, ili nas čak mogu ostaviti preplavljene prividnom neumoljivošću svijeta. Doista, afekt je trajni dokaz nikad prestajućeg uranjanja tijela u tvrdoglavosti i ritmove svijeta, u njegova odbijanja kao i njegove pozive.” (Gregg i Seigworth 2010, 1)

Massumi meso i tjelesno postavlja natrag u tijelo kroz doživljaje uzrokovane kretanjem tijela i njegovim osjetilnim opažanjem, a takvo tijelo postavlja pak u kulturu u kojoj ono postaje ključno za ostvarivanje odnosa ali izvan subjektivnosti. Na tome tragu, koncepti afekta i intenziteta mijenjaju pojmove identiteta, relacije tijela i subjekta, tijela i društva, tijela i politike, ljudskih i ne-ljudskih tijela, rastačući dualizme tijelo-um, društvo-priroda, diskurzivno-nediskurzivno, prošlo-sadašnje, pasivno-aktivno, subjekt-objekt. Koncepti afekta i intenziteta stoga nužno mijenjaju promišljanje koje čini raskol između tijela i uma. Afekti su ne-svjesne aktivnosti tijela unutar kojih nije moguće napraviti razdiobu onog čisto fizičkog ili čisto mentalnog niti fizičko može biti područje ne-mišljenja. Afekt se očituje djelovanjem intenziteta kao neartikuliranih ali napetih i nabijenih tjelesnih reakcija na podražaje koji prožimaju cijelo tijelo. Mijenjanje dualističkog obrasca odnosa tijela i uma omogućuje istančano i složeno promišljanje tjelesnosti tijela koje je shvaćeno sveobuhvatnije od pukog biološkog aspekta tijela, a izvan označiteljske matrice. Intenzitet nije usmjeren ka određenom osjećaju ili emociji,

on je nejasan jer je pun potencijala i tendencija od kojih će samo jedna prevladati da bi se definirala unutar svjesnog narativnog koda. Naglasak je na tijelu u kretanju, a ne tijelu koje se pozicionira unutar strukture; na tijelu koje je kroz afekt, a u intenzitetu, u samo-odnosu i odnosu spram drugih tijela. Intenzitet je važan doprinos za istraživanje odnosa među tijelima i događajima jer omogućava inovativno govorenje o negovorljivom, nehotimičnom, virtualnom koje je realno, o snažnim drhtajima tjelesnosti koji neprestano obuzimaju tijela stvarajući prilike za djelovanje i promjenu.

1.2.2. Koncept afektivnih sklopova Jana Slabyja, Reiner Mühlhoffa, Philippa Wüschnera

Nastavljajući se na filozofsku liniju Spinoza-Deleuze-Massumi u kojoj afekti nisu ni osobna stanja ni osobni doživljaji ni osobne emocije, već pred-osobni dinamični odnosi između ljudi i drugih bića, u ontološkom značenju bića kao svega onoga što jest, s kojima su u afektivnom odnosu međudjelovanja, Slaby, Mühlhoff i Wüschner (2017) razvijaju filozofski koncept *afektivnog sklopa* (*affective arrangement*). Naglašavajući procesualnost, relacijski odnos, dinamičnost i performativnost afekta, tematiziraju prostiranje afekta kroz socijalne situacije pa se afektivni sklop odnosi na međusobni utjecaj suučesnika u određenom okruženju (Slaby 2018, 2019). Autori (2017) afektivni sklop definiraju kao aktivni “društveno-materijalni okvir” (*sociomaterial setting*) odvijanja afektivnog intenziteta koji uključuje raznorodne ljudske i ne-ljudske elemente: osobe, stvari, prostore, ponašanja, diskurse, izraze i njihove afektivne relacijske dinamike (1–2).

Afektivni intenzitet je vitalna jezgra afektivnog sklopa koji je vazda dinamičan i aktivan jer ga čine i suoblikuju “živi” međusobno utječući i međusobno stvarajući afektivni odnosi, zbog čega je on područje koje odlikuje i oblikuje viša razina afektivnog intenziteta (Slaby 2018, 2019). Upravo ga velika dinamika međudjelovanja koja proizvodi gustoću afektivnog intenziteta odvaja od onoga što je izvan njega. Slaby (2018) upozorava da se afektivni sklop ne treba miješati s kolektivnim emocijama i raspoloženjima jer se afektivni sklop upravo usmjerava

na razlikovanje pojedinih dijelova unutar cjeline koja se prepoznaje po intenzitetu (210).

Afektivni sklop nije nužno ili samo stabilna, racionalna, strateški i svrhovito postavljena i organizirana formacija koju obilježava harmonično ustrojstvo usklađenih elemenata. Težnja ka oblikovanju ustaljenog obrasca funkcioniranja samo je jedna od dviju tendencija koje ga čine. Druga je ona ka promjeni i mogućem razvrgnuću sklopa, a obje se međusobno izmjenjuju u trajanju i dominaciji (Slaby 2019, 111). Zato pri analizi sklopa treba imati na umu to da on ne funkcionira besprijekorno već da se pojavljuju smetnje u djelovanju, da može biti samovoljan, poremećen (*deranged*), značenje čega treba čitati u okviru mentalnog zdravlja, odnosno lud, pa zbog toga nadalje čudnovat, promjenjiv i pun iznenađenja. Tu osobinu afektivnog sklopa autori nazivaju ćudljivost (*crankiness*), zbog čega kod afektivnih sklopova treba svakako računati na pukotine, na "lokalne ludorije i idiosinkrazije". Afektivni sklopovi učestalo nastaju uslijed "prtljanja, delirija, patoloških procesa, povijesnih vrludanja ili slučajnih susreta". To područje njihove ćudljivosti jedan od razlog nastajanja afekata kao i otpornosti afektivnog sklopa koja se očituje kao sposobnost da u sebe upije i promašaje, nevolje i nesreće (Slaby, Mühlhoff, i Wüschner 2017, 6). Usklađenost i ćudljivost mogu biti dio dinamike istoga afektivnog sklopa, a kako se pri analizi određenog afektivnog sklopa ne bi zanemario neki njegov aspekt, treba obratiti pažnju na tu zbrku i čudnovatost.

Daljnja karakteristika afektivnog sklopa je višestruka povijesnost (*multitrack historicity*), koja se odnosi na oblikovanje afektivnog sklopa koje se ne dešava odjednom već ima razvojni put koji nastaje sklopom različitih putanja koje su prošle mnogostruke promjene i prilagodbe da bi u trenutku pojave afektivni sklop bio upravo to što jest. Određena pojavnost afektivnog sklopa nastaje kao rezultat kompleksnih procesa ispreplitanja sadašnjosti, prošlosti i budućnosti. Zbog toga i neka privremena dinamika određenog sklopa neizbježno uključuje djelujuću prošlost koja ostavlja utjecaj na sadašnjost. Naime ona se u tom dotičnom trenutku

sklopa ponovo aktivira. Elementi sklopa stoga imaju vlastitu povijesnost kroz koju sudjeluju, prilagođavaju se i oblikuju sklop. Pojedinci također posjeduju osobnu afektivnu sklonost (*affective dispositions*) s kojom ulaze u sklop. Ona pridonosi rasklimanosti sklopa jer je osobna povijest stalno u oscilirajućem odnosu sa sadašnjosti. Mehanizam pak s kojim afektivni sklop uvlači i mami pojedince u sebe je pružanje mogućnosti za povezivanje (*attachment*). Povezivanje može na primjer biti u odnosu s ugodom koju stvara pojedini afektivni sklop, kao što je gledanje predstave, nogometne utakmice, igranje računalnih igrica (Slaby, Mühlhoff, i Wüschner 2017, 7). To govori da u afektivnom sklopu pojedinac može postati “uronjen kada je u ostrašćenom stanju” (Slaby 2018, 205) jer afektivni sklopovi ponekad omogućavaju “uranjanje u sferu rezonancije i intenziteta. Moglo bi se govoriti o afektivnim sklopovima kao *afektivnim mogućnostima*, jer oni predstavljaju ‘pripremljene prilike’ za afektivni angažman ili uranjanje na specifične načine” (Slaby, Mühlhoff, i Wüschner, 2017, 3). Čudljivost, višestruka povijesnost, afektivna sklonost pojedinca, afektivno povezivanje i uranjanje su uz heterogenost elemenata, pomicanje praga intenziteta, policentričnu mrežu odnosa, važni aspekti afektivnog sklopa koji također ima i svoju atmosferu. Atmosfera je nesubjektivno, dinamično, neunificirano, opće raspoloženje koje prevladava nad određenom situacijom (Riedel 2019, 85) – “afektivni tonalitet” (Slaby 2019, 109).

Kao primjeri za afektivni sklop mogu poslužiti primjerice mjesta svakodnevnih susreta poput dnevne sobe, kafića, učionica, ureda na poslu, javnog transporta, sportskih stadiona, te oni vezani uz rituale poput vjerskih blagdana, predizbornih političkih kampanja, protesta, rođendana (Slaby, Mühlhoff, i Wüschner 2017, 3; vidi Ayata i Harders 2018; Mühlhoff i Slaby 2018). Slaby (2018) navodi primjer zabave kao afektivnog sklopa ispunjenog afektivnom interakcijom u primjerenom ambijentu uz piće, hranu i muziku, koja je ispunjena uzajamnim djelovanjem svih elemenata, živih i neživih, koji čine zabavu. Intenzitet koji se stvara na zabavi činit će bjelodanim da je određena formacija različita od onoga što se dešava izvan nje. Novi gosti će se upravo zbog te osobine, ako su dovoljno otvoreni, lako uklopiti u zabavu, ili će ih intenzitet koji zabava neprestano stvara i koji teče između

ljudi i stvari odbiti da se pridruže. Zabava nadalje nije homogena cjelina, već se sastoji od različitih podcjelina, zbog čega uzvanici imaju različita iskustva s iste zabave. Zabava se razvija u različitim pravcima i moguće se družiti s različitim grupacijama i to na različite načine. Također, osim u službenim prilikama, odjeća i ponašanje mogu biti opušteni, što se poklapa s afektivnim sklopom koji nema tendenciju učiniti stvari istovrsnima kao ni normalizirati ih već uklopiti različitosti i posebnosti bez kompromitiranja pojedinaca. Afektivni sklopovi povezuju i aktiviraju, ali ne homogeniziraju svoje elemente, što ih čini otvorenim sustavima (209–211).

1.2.3. Koncept intenzivnih miljea Marie-Luise Angerer

Massumijev afektivni intenzitet se u daljnjem obuhvatu teorije afekta uz afektivne sklopove razvija u *intenzivne miljee*. Tim konceptom Marie-Luise Angerer karakterizira specifične afektivne odnose nastale u digitalnom tehnološkom okruženju. Redefiniranje ljudskosti s fokusom na tehnologiju domena je istraživanja afekta kao kolektivnog fenomena koji čine osjetilna tijela, okoliš, tehnologija. Sve njih dodiruje afekt i svi su oni pod učinkom afekta. U suvremenosti ono ljudsko i ono tehnološko su afektivno isprepleteni čineći sklop u kojem “inteligentni strojevi, pametna okruženja i biološki posredovana tijela stupaju u autentičan odnos” (Angerer 2018, 253). Afektivno računarstvo i kibernetika, društvene mreže, virtualni asistenti, sustavi umjetne inteligencije, aplikacije koje mjere tjelesne funkcije, sustavi nadzora i sl. tvore s ljudskom vrstom afektivne sklopove koje Angerer naziva intenzivni miljei. U toj tjelesno-tehnološko-osjetilnoj tvorevini nastaju novi odnosi i novi tipovi bića izgrađeni na afektivnom tipu međuodnosa. Kroz afekt ljudsko povezano s tehnologijom prestaje biti samo ljudsko, a tehnologija povezana s ljudskim nije više samo tehnologija. Transformativni procesi, u kojima smo “odbačeni, preusmjereni i reorganizirani, reformirani, prepravljani” (Angerer 2017, 10), zato postaju ključ čitanja takve suvremenosti.

Tehno-ljudski afektivni miljei novi su način pozicioniranja ideja koje su se prema Angerer u teoriji pokazale plodonosne. To se odnosi na koncepte kao što su tehno-senzacija, plasticitet, afektivno ne-svjesno, biomedijски prag, postljudske intra-akcije, su-oblikovanje, su-život (*cohabitation*), mikro-ontologije, zapetljane ontologije (*entangled ontologies*), svjetovanje (*worlding*), matrijaljenje (*matteing*) (Angerer 2017, 19). Ti se koncepti prvenstveno bave ontološkim odnosima proizvodeći kroz afekt nove spoznajne okvire, a u centru tih odnosa je tehnologija kao vrsta fizičke stvarnosti. Osim fizičkih načina postojanja, tehnologija utemeljuje zbilju i u njezinim psihološkim, biološkim i afektivnim oblicima (25). Medijske tehnologije, od kojih su najevidentnije Google, Facebook, Apple, Siri, Samantha, određuju i usmjeravaju društvena, politička i teorijska kretanja, zbog čega su one, a ne ljudskost, točka iz koje se promišlja stvarnost.

Unutar preispitivanja teme o načinu oblikovanja ljudskosti u suvremenosti Angerer zastupa novomaterijalističku poziciju s tehnologijom kao ishodišnom točkom iz koje proizlaze odnosi s kulturom i prirodom. Priroda materije teorijski se promatra kroz osjetilnost (*sentience*) koja nastaje u odnosima, a očituje se u osjetilnim opažajima. Kod Angerer kao i kod Massumija individua, svijest i sebstvo nisu uvjeti za osjetilnost (*sentience*), već je sva materija osjetljiva, i ona ljudi i ona životinja i ona strojeva. I zato se pojam interakcija zamjenjuje pojmom *intra-akcije* Karen Barad (Angerer 2017, 36). Intra-akcija je novi način promišljanja kauzalnosti u kojem npr. biće čovjek i biće stroj postaju to što jesu samo u međusobnom odnosu, u intra-akciji. Bez tog odnosa oni ne postoje kao jedinke pa je riječ o metafizici korjenitog suodnosa.

Naslanjajući se na propusnost granica između različitih vrsti živih i neživih bića, uključujući hibride i kimere Donne Haraway i njezin antropocenski pristup ravnopravnosti između ljudi, životinja i tehnologije, Angerer razvija misao o umreženom tijelu koje na razini svakodnevnih rutina razmjenjuje podatke s računalima (otkucaje srca, količinu i brzinu koraka, podatke o mjestu na kojem se nalazi...). Informacijske tehnologije, a poglavito afektivno računarstvo, digitalnim

asistentima brišu granice između unutrašnjosti tijela i njegovog tehno-okruženja pa afekt više nije ekskluzivno vezan uz ljudska bića. Afektivno računarstvo razvija algoritme koji prikupljanjem, pohranjivanjem, mjerenjem, kategoriziranjem, katalogiziranjem, operacionaliziranjem, simuliranjem i induciranjem afektivnih stanja stvaraju nove “psiho-kibernetičke” veze između ljudi i mašina. Te veze su okosnica novih intenzivnih miljea koji označavaju odnose ljudi s “para-, ne- ili post-ljudskim drugima”. Tehnologije povećavaju životni komfor, ugodu, efikasnost, sigurnost, produktivnost, ali isto tako pogoduju većoj mogućnosti nadzora, čime oslabljuju osjećaj moći i kontrole. Pametne kuće, pametni gradovi ili pametna poljoprivreda su primjeri intenzivnih milja kao guste mreže koja oblikuje blisku povezanost okoliša, ljudskih tijela i tehnologije posredovane očitavanjem (*sensing*) kao sintezom senzora i osjetilnog opažaja (*sensation*) (Angerer 2017, 42). No, senzori u pametnoj kući i “senzori” njezinih stanovnika ne moraju biti usklađeni, već su moguće područje poremećaja (*disruption*) ili krivog prevođenja (*translation*) između ljudskog i tehnološkog očitavanja (*sensing*) (46). Kroz diskurs afekta tu mogu nastati “kratki spojevi” kao razilaženja u području osjetilnih opažaja.

Angerer zastupa tezu o postljudskom afektu, gdje se on shvaća kao proces koji uključuje unutarnju i vanjsku osjetilnost. Te se osjetilnosti odnose na prodor kibernetičkog u somatsko i psihološko te duboku premreženost afektivne tjelesnosti i afektivnog okoliša. U toj mreži povezivanje, poremećaji i prevođenje ključni su aspekti operiranja afektivnih odnosa (Angerer 2017, 46), a jačina te bliskosti i međuovisnosti temelji se na aktivnim afektivnim silama koje povezuju i razdvajaju pojačavajući ili umanjujući vezanost (Angerer 2018, 254). U tehno-materijalističkoj stvarnosti Angerer revidira klasični antagonizam između tehnologije i živog promatrajući ga kroz perspektivu afekcije. U taj tehno-afektivni milje uvodi koncepte konstitutivnog antagonizma (*constitutive antagonism*), izmještanja (*dislocation*) i slučajnog susreta s drugim entitetima, koji “dopuštaju da odnos ljudskog i ne-ljudskog pojmimo kao trenutak intra-aktivnog preokreta, intra-aktivne inverzije u kojoj se osjet, doživljaj i opažaj presijecaju, razilaze, udružuju ili se pak ne susreću” (Angerer 2017, 26). Govori o očitovanju i ritmu

antagonizma kroz afekt, pri čemu se ljudsko i ne-ljudsko u smislu tehnologije, prirodnog i životinjskog počinju prelijevati jedno u drugo. Ujedinjenjem informacijske tehnologije i biotehnologije oblikuju se nove vrste povezanosti u kojima se afekt pokazuje kao proces afektivnosti “kako bi se preko tehnološkog vremena spojio s izvornim odgađanjem života. Funkcija afektivnog je, dakle, *povezivati, ometati i/ili izokretati* život u vremenu i tehnologiji kao vremenu u pokretu” (26–27). Za uspostavljanje afektivnog miljea potrebno je izmještanje kao otvorenost i usmjerenost prema životnosti i antagonizam kao intenzitet koji u sebi nosi slučajnost, nehotičnost, nepredvidivost i otklon koji otvara mogućnost novoga i nepoznatoga (60 i 62).

1.3 Iznimka

Imenica ženskog roda, riječ *iznimka*, označava “ono što se izuzimlje od nekog pravila ili skupa”, a etimološki se veže uz pridjev izniman: “koji predstavlja iznimku; koji je drugačiji od drugih; izuzetan, izvanredan” (“iznimka”, Hrvatski jezični portal n.d., pristupljeno: 4. travnja 2020.). Sinonim *iznimke* je *izuzetak*, koji se u ovom radu koristi kao jednakovrijedno zamjenjiv. Pridjevi *izniman* i *izuzetan* odnose se na ono što je različito od drugih, što je izvanredno, nešto rijetko, neuobičajeno, nesvakidašnje, izuzetno, posebno, neobično (Šarić i Wittschen 2008, 162). Iznimno se u govornome jeziku može odnositi i na visoku kvalitetu izrade ili obrade, primjerice “iznimno izrađen plan”, “iznimno kvalitetno programirana aplikacija”, “iznimno obrađen metal”, no pri konceptualizaciji iznimke u EERE umjetničkim praksama ja ne koristim to značenje. Glagol *izuzeti* i *izuzimati* označava izuzimanje iz neke cjeline, kao i izdvajanje, isključenje, izostavljanje, apstrahiranje, otklanjanje, odbijanje, ne uzimanje u obzir (Šarić i Wittschen 2008, 164), a također ima značenje ne potpadati, ne biti zahvaćen, biti izuzet od primjerice zakona. Latinska riječ za iznimku je *exemptio* i veže se pored značenja izuzetka i uz ograničenje, a koristila se u pravnom sustavu za sudski prigovor, prosvjed i protest protiv tužitelja (Divković [1900] 1987, 871). U *Rječniku moderne engleske upotrebe* (*A Dictionary of Modern English Usage*, Fowler 1965) navodi se pet značenja termina *exemption* koja se koriste u engleskom jeziku povezana s latinskom izrekom *exceptio probat regulam in casibus non exceptis*. U hrvatskom istu prevodimo: “iznimka potvrđuje pravilo u slučajevima koji nisu izuzeti / -koji iznimci ne podliježu / -koji nisu iznimke”. Drugi dio izreke, *in casibus non exceptis*, koji se najčešće u svakodnevnoj upotrebi izostavlja, važan je za razumijevanje kako to *iznimka dokazuje pravilo*. Ta naoko prozaična tvrdnja upotrebljava se najčešće kao argument u korist dokaza postojanja ili valjanosti određene cjeline ili skupa koji može biti bilo koja vrsta pravila, normi ili zakona. Izvorni smisao povezuje se s pravom i pojavom pojedinačnog slučaja različitog od

uspostavljenog generalnog pravila. Upravo zbog postojanja tog posebnog slučaja mora postojati neko opće pravilo koje vrijedi za sve osim za taj poseban slučaj. Izuzetak u tom slučaju pokazuje i dokazuje postojanje pravila. Druga upotreba ispostavlja da *iznimka samo djeluje kao iznimka* da bi se uvidjelo da ona uopće nije iznimka i da pravilo u potpunosti vrijedi. Primjer koji se navodi u *Rječniku moderne engleske upotrebe* je kritičar koji nikada ne piše pozitivnu kritiku, čime pokazuje da nikoga ne cijeni. No ipak se jednom pojavi njegov hvalospjev o knjizi anonimnog autora, za kojega se pak ispostavi da je sam kritičar. Zaključak ostaje da on doista nikoga ne cijeni osim samoga sebe. Njegov hvalospjev dakle nije iznimka već vrijedi za drugo pravilo – da kritičar cijeni samo samoga sebe – a ne pravilo da nikoga ne cijeni. Pravilo u ovom slučaju nije dodirnuo iznimkom već ostaje netaknuto, ali se došlo do nove spoznaje. Iznimka u ovom smislu testira pravilo. Sljedeći je *labavi retorički smisao* u kojemu iznimka ne dokazuje pravilo već ga opovrgava, što je u službi naglašavanja ili potvrđivanja pravila koje bi inače ostalo nezapaženo putem kontrastnosti iznimke od ustaljene situacije. Iznimka se tu ne upotrebljava u značenju funkcije dokazivanja pravila već njegovog objelodanjivanja kroz suprotnost. Naglasak je u tim slučajevima na promjenu određene situacije ili dominantnog usmjerenja. Iznimka se potom koristi u značenju *komične besmislice*, u kojem se izreka o iznimci koristi da bi se uspostavila šaljiva ili ironična situacija u kojoj tvrdnja i iznimka nisu uopće povezane. Primjer za to je kada netko kaže da mu je vrlina da uvijek dolazi na vrijeme, a sugovornik ga potom pita je li jutros na vrijeme došao na doručak, na što prvi odgovara da nije, ali da iznimka dokazuje pravilo. Naposljetku se nalazi značenje koje je *stvarna besmislica*, što označava slučaj kada se iznimka upotrebljava u pogrešnom kontekstu i povezuje kao iznimka za pravilo na koje ju nije moguće primijeniti (176).

Navedene upotrebe pokazuju različite aplikacije iznimke, uključujući korištenje u varavim i pogrešnim značenjima i kontekstima. Raznoliki smislovi koji se pronalaze u jezičnoj upotrebi od pomoći su kao putokazi, ali nisu dostatni za preciznije promišljanje statusa iznimke u suvremenom društvu u kojemu se iznimka

pojavljuje u obilnim količinama, i EERE suvremenim umjetničkim praksama koje imaju status iznimke. U filozofiji je koncept iznimke primjerice prisutan u filozofiji tehnologije u konceptu *iznimnih tehnologija* Dominica Smitha (vidi 2022, 2018), potom ideji događaja u filozofiji Alaina Badioua, no najekstenzivnije se obrađuje unutar filozofije politike od Carla Schmitta, preko Tonija Negrija i Michaela Hardta do Achillea Mbembea.

1.3.1. Koncept iznimke Giorgia Agambena

Jedan od neizostavnih suvremenih filozofa koji se bavi iznimkom jest Giorgio Agamben. On obuhvaća pravno-političko značenje termina *iznimka* u povijesnom kontekstu, analizirajući ga iz perspektive biopolitike, a u svezi s obilježjima suvremenih zapadnih demokracija. U njima je stanje iznimke – izvanredno stanje, postalo dominantna tehnika vladanja, a ne više stanje s limitiranim trajanjem. Agamben razrađuje funkciju i status iznimke kako bi se očitovalo na koji je način ona strukturno postavljena unutar područja djelovanja suverene vlasti, koji su mehanizmi po kojima djeluje u području prava i na koji način se upisuje u odnos prava i politike. Zakon je polje koje kod Agambena obuhvaća koncept iznimke i jedan je od ključnih pojmova unutar njegove teorije o modernim oblicima zapadnjačke državne suverenosti. Iznimka se u njegovoj teoriji isprepliće s nekoliko drugih koncepata koji su također usmjereni na analizu državne suverenosti i njezinog odnosa s pravnim poretom, a to su, uz izvanredno stanje, uključujući isključivost, izopćenje i goli život. *Homo sacer* (2006) Agambenov je tekst koji služi kao temeljna referenca za analizu koncepta iznimke.

Pri analizi suverenosti Agamben se u *Homo saceru* (2006) kritički oslanja na teoriju suverenosti i iznimke Carla Schmitta po kojem je iznimka povezana s granicom suverenosti. Schmitt ukazuje na nužnost postojanja normalne situacije i pravnog poretka koji su u domeni odlučivanja suverena. Normalno stanje je ono nesmetanog funkcioniranja uspostavljenog pravnog poretka, no prema Schmittu

nije norma ona koja određuje na koji će način zakon djelovati ni kako će se uspostavljati struktura. Norma nije referentno područje jer se oslanjanjem na nju ništa ne može dokazati. Autentično polje preko kojega se može nešto objasniti je iznimka koja po njemu “dokazuje sve”. Štoviše, “pravilo uopće živi samo od iznimke” jer kroz nju pravni prostor potvrđuje svoju valjanost. Iz perspektive prava suverenost označava monopol odluke koja u iznimci prelazi preko zakona odnosno suverenost se odvaja od pravne norme pa suveren ne treba biti u pravu da bi pravo bilo uspostavljeno (Schmitt u Agamben 2006, 18–19). Zato je izvanredno stanje opoziv pravnog poretka a ne neko određeno pravo koje ima suveren, kao što je primjerice uvođenje policijskog sata ili zabrana izlaska iz kuće bez nošenja medicinske maske. Uspostavljanjem izvanrednog stanja određuje se granica odvijanja prava (Agamben 2008a, 13–14).

Agamben kritički razrađuje Schmittovu teoriju povezujući iznimku s isključenjem po kojemu iznimka postaje struktura suverenosti isključenjem i izopćenjem/napuštanjem. Kada se pojavi iznimka, kao nešto privremeno što je izvan generalnog, suveren posjeduje moć suspenzije pravnog poretka i proglašavanja izvanrednog stanja i to putem odluke o iznimci. Tvrdnja da upravo ono izvan sustava utemeljuje sustav zahtijeva pomnije analiziranje osobina iznimke u odnosu na pravno-politički sustav. Kao “pojedinačan slučaj, isključen iz opće norme” iznimka ima relacijski karakter (Agamben 2006, 18–20). Taj je pojedinačni iznimni slučaj u nerazdvojnem odnosu s normom i to u obliku suspenzije. Jedini način na koji je u toj obustavi normu moguće implementirati na iznimku je da je se ne primijeni i da se norma od iznimke udalji. Ne postoji slijed u kojem je uređeno stanje nastalo kao posljedica nekog neuređenog odnosno izvanrednog stanja. Razlog nastajanja izvanrednog stanja je suspenzija uređenog stanja. Zato Agamben kaže da je “iznimka uistinu, etimološki, *iz-uzeta* [*ex-capere*], a ne jednostavno isključena” (20).

To da iznimka “nije jednostavno isključena” znači da je, iako se nalazi izvan područja norme, na neki način u nju uključena. Ona je uključena jer nije dio norme.

Agamben navodi dva aspekta uključivanja iznimke. Jedan je zabrana, a drugi privremena odgoda valjanosti prava:

“Ono što je izvan tu se uključuje ne samo preko zabrane ili interiorizacije, nego kroz suspenziju valjanosti poretka, ostavljajući tako da se i on povuče od iznimke, da je napusti. Nije iznimka ta koja se uskraćuje pravilu, nego je pravilo to koje, suspendirajući se, daje prostor iznimci i samo se na ovaj način konstituirao kao pravilo, održavajući odnos s njom. Posebno ‘važenje’ <vigore> zakona sadržano je u ovoj uzmožnosti da se održi u odnosu s nekom izvanjskošću. Taj krajnji oblik odnosa koji nešto uključuje samo preko njegova isključenja nazvat ćemo *odnosom iznimke*. ... Naime, u suverenoj iznimci nije toliko posrijedi kontrola ili neutralizacija ekscesa, koliko ponajprije stvaranje i definiranje samog prostora u kojem pravno-politički poredak može imati svoju valjanost. Ona je, u tom smislu, temeljna lokalizacija [*Ortung*], koja se ne ograničava na razlikovanje onoga što je unutra i onoga što je vani, normalnog stanja i kaosa, nego među njima ocrtava prag [izvanredno stanje] počevši od kojega unutarnje i izvanjsko ulaze u one kompleksne topološke odnose koji omogućuju valjanost poretka.” (Agamben 2006, 21)

Status iznimke je zato radikalniji od toga da nešto nije uključeno, tu je uključeno ono što je isključeno pa je iznimka uključujuća isključivost, zbog čega se uvodi odnos izopćenja. Relacije se dalje usložnjavaju jer iznimka u tom sklopu ne znači samo izopćenje već i napuštanje. Naime, izopćenik je povezan sa zakonom, a ne od njega odvojen, jer je “izložen i ugrožen na pragu u kojem se prožimaju život i pravo” (Agamben 2006, 31). Stoga je on sa zakonom u bliskom odnosu. Agamben zato kaže da se izopćenje pokazuje kao izražena pozicija moći. Ono što je izopćeno ujedno tim činom postavljeno na milost suverenu, tj. onome koji ga napušta, i time vraćeno upravo u odvojenosti, čime je istodobno isključeno i uključeno (98–99). Izvan filozofske misli bi ono ne-uključeno moglo imati

položaj onoga što nije od neke važnosti, a posebice ne konstitutivno za ono što je to nešto isključilo. Kod Agambena ono isključeno ima upravo suprotnu relacijsku funkciju – ono je konstitutivno povezano s onime koji ima poziciju isključivanja, sa suverenom. Odnosno, ono što se izopćuje ne tretira se kao nepostojeće za sustav, ono je stavljeno u sustav, pravni sustav, u poseban status u kojem ono izopćeno nema prava. Claudio Minca (2011) primjećuje da se u režimu iznimke moć suverena očituje u sposobnosti namjernog provođenja zabrane koja se doima kao da logično slijedi iz norme (17). U biopolitičkom kodu suveren iznimku uključuje isključenjem, čime je stavlja na mjesto koje zakon pravno ne može obuhvatiti ali ipak obuhvaća i preko nje se legitimira.

U izvanrednom stanju zakon ima nekoliko obilježja: nerazpoznatljivost, neprovođivost i neizrazivost. Nerazpoznatljivost se odnosi na činjenicu da nije moguće odrediti je li suveren izvan ili unutar zakona jer “[a]ko je u izvanrednom stanju zakon u valjanosti u obliku svoje suspenzije, odnosno ako se primjenjuje neprimjenjivanjem, tada zakon uključuje ono što takoreći odbacuje iz sebe ... [i] nema ničega što bi bilo izvan zakona. U stanju vladareva autosuspendiranja zakon dakle doseže krajnju granicu svoje valjanosti i time što svoj ‘izvan’ uključuje u obliku iznimke podudara se sa samom zbiljom” (Agamben 2010, 101–102). Upravo se vezano uz podudaranje sa zbiljom očituje drugo obilježje, neprovođivost, koje upućuje na nemogućnost da se uvidi poštuje li se zakon ili krši s obzirom na to da zakon vrijedi kao suspenzija samoga sebe, suspenzija zakona koji su na snazi. Agamben ukazuje da to znači da nešto što u normalnom stanju ne bi bilo njegovo kršenje, kao kretanje u javnom prostoru, u izvanrednom stanju može biti njegovo kršenje ako je primjerice na snazi policijski sat. Zato je zakon, ako se podudara sa zbiljom, u izvanrednom stanju neprovođiv. Kao posljedicu neprovođivosti Agamben vidi neizrazivost jer u izvanrednom stanju zakon još nije zadobio formu nekog novog pravila ili neke nove zabrane (102).

Kako navodim u svom tekstu koji razmatra odnos golog života i gole tjelesnosti u Agambenovoj filozofiji (Ostoić 2019), za njega je iznimka način djelovanja

suverenosti i prava, koji korištenjem iznimke primjenjuju zakon, na način da ga ne primjenjuje. Što je to kod Agambena u statusu iznimke kao vrste izopćenja? Filozof u poziciju onoga kojeg suveren isključuje tako da ga uključuje stavlja osobitu vrstu *života* i to onu koju naziva *goli život*. Goli život je jedan od ključnih Agambenovih koncepata, koji razmatra u području politike, a ne biologije. Preko koncepta golog života filozof objašnjava princip iznimke kao uključujuće isključivosti. U antičkoj Grčkoj su se za pojam *život* koristili pojmovi *zoe* i *bios*. Biološka datost živih bića, reproduktivni život koji nije uključen u polis već je područje privatnog doma, jest *zoe* dok se politički život koji se odvija u polisu naziva *bios*. Odnos *zoe* i *biosa* je mjesto nastajanja golog života pa se zato suvremena demokratska politika više ne može promatrati ni spoznati preko konceptualne dvojnosti odnosa između prijatelja i neprijatelja, već je utemeljuju odnosi golog života i političkog života te isključenja i uključanja (Agamben 2006, 13–14) (Ostoić 2019, 56–58).

Goli život je izopćeni život kao produkt logike biopolitike i moguć je u izvanrednom stanju koje nastaje opozivanjem zakona spram pojedinaca ili grupacija, o čemu odlučuje suveren uspostavljajući moć nad životima svojih subjekata. Aktiviranje golog života osnova je utemeljenja suvremene politike, pa Agamben zato drži da se politika i država ne temelje na ugovoru već na sili izopćenja koja je “istodobno odbojna i privlačna, koja drži zajedno oba pola suvremene iznimke: goli život i moć, homo sacer i suveren. Stoga može značiti kako insigniju suverenosti ... tako i izgon iz zajednice” (Agamben 2006, 99). Suveren odlučuje o životu i to je bit političkog. Suverena moć i goli život su zato na dijametralno suprotnim pozicijama, gdje suveren u izvanrednom stanju ima moć nadzirati, manipulirati i provoditi nasilje nad golim životom. Goli život je život koji nema ni bioloških a ni društvenih prava. To znači da je goli život ostao izvan polja političkog i pravnog značaja, te da je izložen političkom nasilju kao još jednom odnosu golog i političkog života, koji djeluje uz isključujuće uključanje. Goli život je daleko od biološke datosti. On je politički entitet, proizvod biopolitičke mašine, politizirani *zoe*. On je “oblik života između *polisa* i *oikosa*, čovjeka i zvijeri,

prirode i kulture ...[,] život političko-pravne goloće”, što me vodi zaključku da se u aktualnim demokracijama provodi “progresivno reduciranje čovjeka na goli život koji nije ni ljudski ni životinjski, ni *zoe* ni *bios*, život na granici etičkih i političkih kategorija” (Ostoić 2019, 58–59).

Jezični dosezi i predstavljene teorije služe mi kao referentni okvir za promišljanje EERE umjetničkih praksi. Pojednim teorijama dajem svoj prilog u specifičnoj svrsi ovog teorijskog rada dok su druge inspiracija za razvijanje teorije EERE umjetnosti.

2. Umjetničke platforme i njihovi konteksti

Ovo poglavlje ima za cilj kontekstualizirati EERE umjetničke prakse usmjerene na specifično područje unutar suvremene vizualne umjetnosti 21. stoljeća. Obuhvaća se široko područje umjetnosti na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela, s usmjerenjem na bioumjetnost, robotičku, digitalnu, tjelesnu umjetnost, umjetnički performans, umjetničke akcije i njihova preklapanja. Rasprava započinje kontekstualiziranjem i sažetom analizom novomedijske umjetnosti i umjetnosti na sjecištu znanosti i tehnologije te taktičkih medija. Potom se raspravlja o taktičkim izvodljivostima procesa života u umjetnosti na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela. Naposljetku se postavlja shema interventnih umjetničkih taktika EERE umjetničkih praksi. Područje umjetnosti na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela se u ovoj doktorskoj disertaciji označava kao ono koje uključuje dvije, od strane povijesti umjetnosti odvojene umjetničko-historijske tendencije koje se u 21. stoljeću mjestimično preklapaju u teoriji performativnosti. Prva se odnosi na umjetničke prakse vezane uz znanstvena otkrića i tehnološke inovacije koje postaju ključna područja estetike u 21. stoljeću (Wilson 2012, vidi korice), dok druga tendencija prati izvođenja tijela u umjetnosti.

2.1. Novomedijska umjetnost

Umjetnost na raskrižju sa znanostu i tehnologijom klasificira se unutar područja novomedijske umjetnosti. Osnovna je značajka novomedijske umjetnosti da koristi tehnologiju kao medij, a ne kao alat kojim se izrađuje nešto drugo (Paul 2003, 8), i to *novu* tehnologiju u odnosu na neku prethodnu.⁴ Upotreba tehnologije u smislu medija uključuje autoreferencijalnost koja podrazumijeva kritičko istraživanje granica, svojstva i mogućnosti medija koji je prvenstveno formativan za stvaranje značenja a nije neki puki nositelj sadržaja (Medosch 2005, 25). Wilson (2002) ukazuje da je izazovno raditi medijem dok još nije definiran kao medij, referirajući se na umjetnički odabir tehnologija u razvoju odnosno umjetničko eksperimentiranje s medijima prije njihovog institucionaliziranja i komercijalizacije (10). Friedrich Kittler (2013), u čije doba je računalo bilo novi medij, iznio je 1993. godine, danas klasični opis medija: “pohrana, prijenos i procesiranje informacija: takva je temeljna definicija medija općenito” (144). Mark Hansen osnažuje tu definiciju u smjeru utemeljenja u proživljenom kad kaže da je medij sredstvo za “pohranu, diseminaciju i prenošenje iskustava” (Hansen 2010, 172). Hansen ujedno daje značaj prilog razmišljanju o značenju računala za medijsku teoriju. Kod analognih medija kao što je gramofon igla koja djeluje na brazde gramofonske ploče proizvodi zvučne frekvencije koji osoba čuje, kao što kod filma svjetlosni zapis na osjetljivoj površini prikazuje sliku koju osoba vidi. Kod računala to više nije tako. Ono je prijelomno razdvojilo tehnološku infrastrukturu i tehničku napravu. Fizički medij je odvojen od njegovih tehnoloških protokola i operativnih mogućnosti (178–179).

4 Pod tehnologijom podrazumijevam infrastrukturu koja povezuje različite tehničke naprave u određeni društveni assemblaž u obliku institucionaliziranih protokola, procedura i procesa. Stephen Wilson (2002) tehnologiju definira utilitarno, kao “proces smišljanja i izrade stvari”, pri čemu nije potrebno razumjeti apstraktne principe, ono *zašto*, jer to je pristup znanstvenika (49 i 13). Znanost je po njemu “akumulacija svjetonazora, pitanja, metafora, reprezentacija i procesa kojima se nastoji razumjeti nje-ljudski svijet” (48).

Koncept novih medija proizlazi iz neprestanog razvoja, mijene i globalizacije tehnologija, uslijed čega *nove* tehnologije brzo zastarijevaju zbog novih inovacija. Mijene medija, međutim, ne označavaju nužno da noviji medij poništava stari, već da ga inkorporacijom u logiku vlastite strukture mijenja oblikujući time i novu medijsku zbilju, što Bolter i Grusin (2000), govoreći o digitalnim medijima, nazivaju *remedijacija* (59–61). Budući da je medij promjenjiv pojam, novomedijska umjetnost je “čudesan *mixtum compositum*” (Zielinski 2008, 276) za kojega ne postoji jedinstvena definicija niti klasifikacija umjetničkih formi koje obuhvaća. Uz to, definiranje i redefiniranje novomedijske umjetnosti povezano je s kontinuiranim praktičnim i teorijskim pozicioniranjem novomedijske umjetnosti u odnosu na sustav i institucije suvremene umjetnosti (vidi Shanken 2016; Graham, Cook 2010). Na nestabilnost pojma ukazuje i terminološka fluidnost, kako primjećuje Christiane Paul, prisutna od početaka tehnološki utemeljene umjetnosti u 60-im godinama 20. stoljeća pa do danas. U tome razdoblju se nazivala računalna, multimedijalna i kibernetička, tehnološka umjetnost, tehnouznanstvena umjetnost (Popper 1987), u 90-ima digitalna ili novomedijska umjetnost (Paul 2003, 7) a od 2000-ih post-digitalna (Cascone 2000, 12; Alexenberg 2011, 35–37, 51; Cramer 2012, poglavlje 1, 2013, 2014, 17–20), post-medijska (Manovich 2001, 5–7.; Weibel 2005, 11– 15, 2012, poglavlje VII; Quaranta 2013, 200–202) i post-internetska (Olson 2008; McHugh 2010, poglavlje 2; Vierkant 2010; Doulas 2011).

Promjenjivost nomenklature novomedijske umjetnosti prati i razgranata lista formi i žanrova koji se ubrajaju u samo područje, što uključuje elektroničku umjetnost, digitalnu umjetnost, kibernetičku umjetnost, informacijsku umjetnost, virtualnu umjetnost, hologramsku umjetnost, komunikacijsku umjetnost, računalnu animaciju, lasersku umjetnost, interaktivnu umjetnost, softversku umjetnost, algoritamsku umjetnost, generičku umjetnost, internetsku umjetnost, virtualnu umjetnost, genetičku umjetnost, transgeničnu umjetnost, bioumjetnost, taktičke medije, haktivizam, umjetnost zvuka itd. (Dietz 2000, What is new media? (called?)); Wilson 2002, 3; Paul 2003, 70, 2016, 2; Grau 2003, 3–10, 2007, 2, 2016, Introduction; Medosch 2005, 24; Tribe, Jana, i Grosenick 2006, 5–6; Popper 2007,

1–9; Shanken 2009, 32–51; Graham, Cook 2010, 4; Hope i Ryan 2014, 5). Geert Lovink (2005) zato novomedijsku umjetnost opisuje kao “prijelaznu, hibridnu umjetničku formu, multidisciplinarni *oblak* mikropraksi”.

Popis upućuje na to da se novomedijska umjetnost klasificira po različitim kriterijima. Dominira podjela po tehnologiji koja se primjenjuje (internet, genetička manipulacija), tehničkim napravama (laser, hologram, informacija) i formama (interaktivna instalacija, softverska umjetnost, virtualna stvarnost, imerzivni ambijenti, video igre). Strukturira se također tematski (umjetna inteligencija, društvene mreže, nadzor) ili po umjetničkim taktikama (taktički mediji, haktivizam). Drugi tip kategorizacije novomedijske umjetnosti usmjeren je na procesualnost umjetničkih djela, druge osobine i tendencije novomedijske umjetnosti i novih medija općenito, kao i oblike ponašanja koje novomedijska umjetnost izaziva. To uključuje nestabilnost (V2_, Lab for the Unstable Media n.d.), interaktivnost, povezivost, izračunljivost (*computability*), virtualnost, mrežu (Dietz 1999, 2004), numeričko predstavljanje, modularnost, automatizaciju, promjenjivost, transkodiranje (Manovich 2001, 49–65). Naredne značajke su participacija publike u umjetničkom djelu, otvorenost, nesigurnost (Ascott 2003, 110–111), dinamičnost, prilagodljivost (Paul 2003, 67), korisničko sučelje, imerzija (Grau 2003, 10), kao i aproprijacija, otvoreni kôd, korporativna parodija, intervencije, identitet, haktivizam, teleprezentnost, nadzor (Tribe, Jana, i Grosenick 2006, 13–21). Potom, dematerijalizacija, distribuiranost, vremenska zasnovanost, suradnja (Graham i Cook 2010, 61, 65–66, 92–93), izopačenost (*perversion*), zastoje (*arrest*), otkrivanje (*revelation*), provedba (*execution*), prepoznavanje (*recognition*), ustrajnost (*perseverance*) (Blais i Ippolito u Graham, Cook 2010, 6), utjelovljenje, kiborg, hibridnost, narativ (Hope i Ryan 2014, 26).

Nanizano su karakteristike digitalnih i komunikacijskih medija uz koje se novomedijska umjetnost u aktualnosti nerazdvojno veže te sukladno tome definira kao digitalna umjetnost. Temelj takvom pristupu je evolucijsko-progresivistički princip novih inovacija koje utemeljuju zbilju. Do 90-ih godina 20. stoljeća takva

je interpretacija bila djelomično opravdana s obzirom na dominaciju informatičkih i komunikacijskih tehnologija. Razvojem biotehnologija i njihovim međusobnim ispreplitanjima, digitalno više ne pokriva nove oblike medija. Zato Šuvaković (2020) terminu novi medij pristupa putem principa rekontekstualiziranja tvrdeći da se status novog medija dobiva prenošenjem određenog medija iz jednog konteksta u drugi, bilo da je posrijedi kontekst umjetnosti, tehnologije ili kulture. Tako primjerice društvene mreže postaju novi medij kada se koriste kao medij za izvođenje umjetničkog djela (318). Posljedično, definiranje novomedijske umjetnosti isključivo kao digitalne nema historijskog utemeljenja, a ne slijedi ni razvoj vizualnih umjetnosti od kraja 90-ih do danas. U umjetničkim avangardama novi mediji su bili analogni mediji, a novost se odnosila na neobičnost njihove upotrebe. Modernistička umjetnost koristi audiovizualne medije čija se kvantiteta ili određene osobine mogu umnažati i proširivati (prošireni mediji), da bi se potom pojavili programabilni mediji (računalo, internet, žive stanice, tkiva i živi sustavi) čiji su digitalni mediji tek jedan dio. Taj raznovrstan spektar medija obuhvaćaju, barem od modernizma nadalje, Mark Tribe, Reena Jana i Uta Grosenick (2006) kada unutar novomedijske umjetnosti razlikuju *medijsku umjetnost* te *umjetnost i tehnologije*. Medijska se odnosi na video, televiziju, satelitsku umjetnost i eksperimentalni film, odnosno medijske tehnologije koje više nisu nove. Umjetnost i tehnologija se odnose na elektroničku, robotičku, genomsku umjetnost, kao i njihove odgovarajuće diskurse i institucije, tj. dispozitivne nove tehnologije, koje nisu nužno povezane s medijima. Novomedijsku umjetnost definiraju kao onu koja “koristi tehnologije u razvoju i povezana je s kulturalnim, političkim i estetičkim mogućnostima tih alata” (6–7). Aktualnost tehnologije kao i njezina kontekstualnost ključna je za Olivera Graua (2015) prema kojemu novomedijska umjetnost koristi sve tehnologije koje supstancijalno mijenjaju društvo “i koje imaju najobuhvatniji potencijal za kulturalnu aktualnost” (39), odnosno “umjetničke forme koje su nastale, modificirane ili prenošene putem novomedijskih/digitalnih tehnologija ili, u širem smislu, koriste *nove* tehnologije i tehnologije u razvoju koje imaju podrijetlo u znanstvenom, vojnom ili industrijskom kontekstu” (Grau 2016, Introduction). To su na primjer robotika,

bioumjetnost, internetska umjetnost, umjetnost svemira, umjetnost koja se bavi umjetnim životom i nanotehnologijom (Grau 2015, 39). Važno stajalište iskazuje Armin Medosch (2006) koji se usredotočuje na konceptualne poveznice i važnost prostora sjecišta tehnologije, kulture i društva, odvajajući se od definiranja novomedijske umjetnosti tehnologijski, s obzirom na to da tehnologija nije fiksna već promjenjiva.

Upotreba žive materije u umjetnosti snažno je utjecala na redefiniranje, razradu i klasifikaciju medija kroz koncepte biomedija Eugena Thackera i biomedijalnosti Jensa Hausera. Izravno vezani uz biotehnologije, biomediji su fenomeni poput DNA-čipa ili elektroničke genetičke baze podataka, u kojima se rekombiniraju biomolekularne komponente i procesi korištenjem informatičkih tehnologija, čime se brišu njihove granice (Thacker 2004, 2–17). Tehnologije su neprimjetne jer su u potpunosti integrirane u biološki sustav – “nevidljive [su] ali imanentne” (Thacker 2005, 267), a život kao medij je “i medij i proces medijacije” (Thacker, 2010, 123). Hauser (2020a) proširuje kontekst medija uključujući biomedije u oblike biomedijalnosti. Zastupa stajalište da pohrana, prijenos i procesuiranje informacije nisu više dostatni načini razmišljanja o medijima niti da zadovoljavaju definiciju medija kakvi se danas koriste, poglavito u odnosu na prirodne znanosti koje su postale dio umjetničkih istraživanja, kao na primjer u bioumjetnosti (402–403). “Evolucijske, adaptivne, reproduksijske i novonastajuće kvalitete biomedija” stvaraju nova značenja medija koja autor interpretira konceptom biomedijalnosti (Hauser 2016, 203): “Pojam biomedijalnosti ... označava skup svih aktualnih i funkcionalnih čimbenika koji nastaju kao rezultat organizacije živih organizama ili bioloških procesa, bilo da su tehnički manipulirani ili samo usvojeni kako bi bili od koristi, od mikroskopskih do makroskopskih. Biomedijalnost ... se može shvatiti kao poseban oblik labave sprege deorganiziranih i reorganiziranih bioloških entiteta (kao što su, na nižim razinama, nukleotidi i stanice ili, na višim razinama, laboratorijski organizmi) koji se, unatoč vlastitom vitalnom potencijalu, shvaćaju kao ravnodušni naspram onoga što posreduju” (210). Biomedijalnost se sastoji od tri kategorije medija: a) *biološki mediji* – miljei koji omogućuju i održavaju život

(inkubatori, mediji u kojima rastu stanice, stanična plazma, svjetlo), b) *biomediji* – Thackerovi tehnologizirani biološki načini odnosno procesi transformacije ili proizvodnje (stvaranje besmrtnih staničnih linija, proizvodnja laboratorijskih organizama) i c) *mediji biologije* – mediji kojima jedan biološki sustav mjeri, analizira i promatra drugi (biomarkeri, biosenzori, DNA čipovi) (Hauser 2016, 210–211; Hauser 2020a, 401–402; Hauser 2020c, 196).

2.2. Umjetnost na sjecištu znanosti i tehnologije

Thacker, Hauser, Medosch, Tribe, Jana, Grosenick i Grau neki su od autora koji naglašavaju nerazdruživu povezanost novomedijske umjetnosti sa znanošću i tehnologijom u njihovom najširem i najrecentnijem obliku. Oni ostaju terminološki u *medijima* iako ih proširuju na druge medije izvan digitalnih. Unatoč tome ne postoji sveobuhvatna povijest umjetnosti, znanosti i tehnologije (Shanken 2007, 45), iako njihova preklapanja predstavljaju neraskidivu historijsku liniju od upotrebe geometrije u renesansi do upotrebe matičnih stanica u sadašnjosti.

Do danas najopširniji i najreferentniji enciklopedijski pregled recentne umjetnosti na raskrižju sa znanošću i tehnologijom jest knjiga Stevena Wilsona *Informacijska umjetnost: sjecišta umjetnosti, znanosti i tehnologije* (*Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*) (2002). Godine 2010. izdaje i sažetu, popularističku verziju *Umjetnost+Znanost sada* (*Art+Science Now*). U obje publikacije Wilson zauzima distancu spram pojma novomedijska umjetnost, koji ne upotrebljava. One također zorno predočuju da je tipologija umjetnosti na sjecištu znanosti i tehnologije, kao i ona novomedijske, nestalna. U knjizi *Informacijska umjetnost*, umjetnost na sjecištu znanosti i tehnologije razvrstava se prema znanstvenim disciplinama i tehnološkim područjima (biologija, fizika, geologija, astronomija, matematika, kinetika, robotika, telekomunikacije, računala itd.) (Wilson 2002, vidi sadržaj). U knjizi *Umjetnost+Znanost sada* prilagođava klasifikaciju u namjeni za širu publiku i sažimlje je kombiniranjem tehničke, disciplinske i tematske podjele: molekularna biologija, živi sustavi, ljudska biologija, fizika, kinetika i robotika, alternativna korisnička sučelja, algoritmi, informacija (Wilson 2010, vidi sadržaj). Potonja klasifikacija omogućava lakše i sadržajnije upoznavanje s umjetnošću na sjecištu znanosti i tehnologije iako je temeljena na općepoznatim društvenim trendovima i tendencijama koje se odražavaju u umjetničkim djelima.

Umjetnost na sjecištu znanosti i tehnologije Wilson ne definira medijski već primarno preko umjetničkog istraživanja. Analizira njihove dodirne točke i razlike te načine umjetničkog integriranja i doprinosa tehno-znanstvenim istraživanjima kroz ideju tehnoznanstvenog istraživanja kao kulturalnog čina (Wilson 2002, xxiv i 18). Autor ističe četiri vrste pristupa tehnoznanstvenim istraživanjima: proučavanje novih mogućnosti, proučavanje kulturalnih implikacija određenog istraživanja, primjena novih mogućnosti u proučavanju tema koje nisu izravno povezane s istraživanjem i sporedna upotreba tehnologije (8–9). Obrazlažući pojam koji koristi za naslov publikacije kaže: “Antropolozi tvrde da sve više živimo u ‘informacijskom društvu’, u kojemu su stvaranje, kretanje i analiza ideja u središtu kulturalnog i gospodarskog života. U našoj su kulturi znanstvene i tehnološke informacije kritična jezgra tih informacija. Ova se knjiga zove *Informacijska umjetnost* jer se umjetnost takve kulture mora baviti tim informacijama ako želi biti vitalna” (Wilson 2002, 3).

Unatoč tome što Wilson slojevito shvaća pojam informacije, termin *informacijska umjetnost* ima u sebi upisano snažno tehnicističko i digitalno nasljeđe, što je u opreci s Wilsonovim pristupom i stavovima o umjetnosti koju bi taj pojam trebao reprezentirati. To bi mogao biti razlog da *informacijska umjetnost* kao pojam nije zaživjela ni u njegovoj narednoj knjizi, *Umjetnost+Znanost sada*, koju izdaje osam godina kasnije, a ni u povijesti i teoriji novomedijske umjetnosti. No, podnaslov Wilsonove knjige, *sjecišta umjetnosti, znanosti i tehnologije*, koja ekstenzivno analizira i opimjeruje na 900 stranica, nastavlja se na liniju kontekstualiziranja i promišljanja o složenim doticajima tih područja od umjetničkih avangardi pa preko 60-tih godina 20. stoljeća do danas (vidi Strosberg 2015; Henderson 2004; Sommerer, Mignonneau 1998). U nedostatku adekvatnijeg termina, opisna sintagma se od 60-ih do danas najčešće koristi i za umjetničke prakse vezane uz umjetnost i znanost. Javlja se također u skraćenim oblicima kao *umjetnost-znanost*, *umjetnost i znanost*, *umjetnost+znanost*, koji bi trebali upućivati na interdisciplinarne odnose tih područja. Prisutna je i varijanta *umjetnostznanost* (Siler 2011, 418; Root-Bernstein, Siler, Brown, Snelson 2011, 192; Dominiczak

2015, 1314; Heylighen i Petrović 2020, 3) koja ima namjeru naglasiti sintezu dviju razdvojenih disciplina. David Edwards (2008), koji uvodi pojam, definira ga idealistički objašnjavajući da umjetnost “kombinira estetsko i znanstveno, intuitivno i deduktivno, osjetilno i analitičko, i ne smeta joj neizvjesnost, nego prihvaća prirodu u njezinoj složenosti” (7). U novije vrijeme terminologija vezana uz umjetnost na sjecištu znanosti i tehnologije uključuje pojam *hibridna umjetnost*. Ona je uvedena 2007. godine kao jedna od kategorija unutar festivala Ars Electronica, jednog od najrelevantnijih festivala i institucija suvremene umjetnosti, znanosti i tehnologije. Termin označava eksperimentalne interdisciplinarne umjetničke radove. Ta kategorija 2019. godine dobiva naziv “Umjetna inteligencija i umjetnost živog” (*Artificial Intelligence and Life Art*).

Historijski značajne prethodnice za praćenje razvoja područja suvremene umjetnosti, znanosti i tehnologije su primjerice časopis *Leonardo*, knjige *Onkraj moderne skulpture (Beyond Modern Sculpture)* Jacka Burnhama iz 1968. godine, Jonathana Benthalla *Znanost i tehnologija u umjetnosti danas (Science and Technology in Art Today)*, objavljena 1972. godine ili *Umjetnost@Znanost (Art@Science)* Christe Sommerer i Laurenta Mignonneaua (urednici), izdana 1998. godine. *Onkraj moderne skulpture*, kako njezin podnaslov kaže, detaljno razmatra efekte znanosti i tehnologije na skulpturu 20. stoljeća. Raspravom ali i obradom kinetičke, robotičke i kiborg umjetnosti (*cyborg art*) uz tradicionalnu skulpturu, Burnham naglašava veliku važnost i utjecaj znanosti i tehnologije na društvo i umjetnost. Umjetnik i teoretičar Roy Ascott 60-tih godina 20. stoljeća u svojim tekstovima također započinje rasprave o umjetnosti, znanosti i tehnologiji, od kibernetike do post-biološkog života, koje kontinuirano razrađuje do danas. Centar njegovih teorijskih istraživanja je telematička umjetnost, kao spoj računala i telekomunikacija, koja integrira umjetnost, znanost, tehnologiju, ponašanje i svijest kroz interdisciplinarni pristup. Godine 1987. povjesničar umjetnosti i tehnologije Frank Popper za “nove umjetničke tendencije” vezane uz “znanstveno utemeljene tehnologije”, predlaže termin *tehnoznanstvena umjetnost (technoscience art)*, stavljajući težište na tehnološke inovacije. Kao neodgovarajuće odbacuje

nazive postmodernistička umjetnost, elektronička, računalna, telekomunikacijska, čip, post-kinetička, neo-tehnološka umjetnost. Popper detektira računala, telekomunikacije i audiovizualne medije kao tehnologije koje oblikuju novo društvo. Posljedično te tehnologije oblikuju i novi tehno-umjetnički trend koji predstavlja ojačanog nasljednika kinetičke umjetnosti 60-ih i tehnološke umjetnosti 70-ih. Tehnoznanstveni umjetnici prema Popperu imaju “izražen interes za suvremene znanstvene metode i otkrića i/ili njihove tehnološke primjene”. Popper to oprimjeruje umjetničkim djelima iz područja kibernetičke skulpture, videoumjetnosti, upotrebe lasera, holograma, satelita, zvučnih djela, računalne grafike, digitalne slike, multimedijских performansa, elektroničkih ambijenta.⁵

U suvremenoj teoriji umjetnosti kao i kritičkoj teoriji termin *tehnoznanost* se primjenjuje, no u modificiranom značenju tehnizirane znanosti kao stanja društva, a ne više oznanstvljene tehnologije kao pojedinačnog fenomena. Tehnologija i znanost u aktualnom su društvu isprepletene na nove načine, različite od povijesnih odnosa tih dviju disciplina do industrijske revolucije (Wilson 2002, 14–15). Suvremena tehnoznanost je sveprisutno stanje informatiziranog i znanošću dizajniranog društva i ljudske okoline, a ne jedan od načina, usmjerenja ili tema jednakovrijedan i paralelan nekim drugim narativima. Koncept tehnoznanosti je prvenstveno društveni proces preobrazbe prirodnih znanosti u tehnoznanost odnosno brisanje granica prirodno-umjetno (vidi Latur 1987; Haraway 1997) unutar čijih okolnosti teoretičari umjetnosti razmatraju smjer umjetničkog razvoja (vidi Wilson 2002; Medosch 2005; da Costa, Philip 2008; Reichle 2009; Zawojski 2013). Primjerice Wilsona zanima odnos umjetnosti i tehnoznanstvenog istraživanja, Ingeborg Reichle ima cilj u kontekstu tehnoznanosti pozicionirati biotehnološke manipulacije živim organizmima genetičkim inženjeringom,

5 Institucionalna podrška tehnoznanstvenoj umjetnosti u to se vrijeme ³ ledala na festivalu Ars Electronica pokrenutom 1979. u Linzu, izložbama *Electra* (1983.) u Musée d'art moderne de la ville de Paris, *Les Immatériaux* (1985.) u Centre Pompidou i *Kunst und Technologie* (1984.) u Bonnu. U tom slijedu, Venecijansko bijenale iz 1986. pod krilaticom “Umjetnost i znanost” imalo je ključnu važnost za postizanje globalne vidljivosti tehnoznanstvene umjetnosti i njezino pozicioniranje unutar tadašnjih dominantnih usmjerenja suvremene umjetnosti.

robotiku i koncepte umjetne inteligencije, dok Beatriz da Costa i Kavita Philip (2008) analiziraju *taktičke biopolitike* odnosno “sjecišta tehnoznanosti, aktivizma i umjetnosti” (xvii).

2.3. Taktički mediji

Godine 1997. David Garcia i Geert Lovink pišu manifest taktičkih medija u kojem objašnjavaju da taktički mediji proizlaze iz dostupnosti potrošačke elektronike i komunikacijskih tehnologija koje koriste oni koji nisu dovoljno ili uopće uključeni u aktualne društvene i kulturalne tijekove. Taktički mediji nisu neki mediji koji prenose vijesti, oni oblikuju događaje sudioničkim oblicima upotrebe medija, što ih razlikuje od dominantnih medija. Oni su pristrani “mediji krize, kritike i opozicije”. Taktički mediji su aktivistički oblik umjetničkog i kulturalnog djelovanja koji koristi privremene intervencije u sferi masovnih medija i www-a odnosno svjetske računalne mreže na internetu. Garcia definira taktičke medije kao pokret koji spaja umjetnost, eksperimentalne medije i politički aktivizam. Ukazuje da su taktički mediji preuzeli koncepte i tehnike suvremene umjetnosti koja se odvija u muzejima i dizajna u službi oglašivačkih agencija te ih primijenili u svrhu političkih protesta (2017). Protagonisti taktičkih medija, digitalni aktivisti, koriste nove medije neoliberalnog društva za uspostavljanje demokratičnijih medija koji nisu nužno vođeni logikom profita, kao primjerice softver otvorenog kôda. Uopćeno rečeno, taktički mediji “označavaju intervenciju i disrupciju dominantnog semiotičkog režima, privremeno stvaranje situacije u kojoj se angažiraju znakovi, poruke i narativi, a kritičko mišljenje postaje moguće” (Raley 2009, 6). Wolfgang Sützl i Theo Hug (2012) navode da su neke od taktika medijskog aktivizma, kao načini i postupci usmjereni na uznemiravanje vladajućih hegemonijskih državnih ili korporativnih institucija, haktivizam, elektronički civilni neposluh ili komunikacijske gerila taktike (7). Tomu se pridodaje artivizam, kao taktički medijski projekti koji koriste umjetnički kontekst.

Taktičke biopolitike da Coste i Philip, kao i taktički mediji kako ih definiraju David Garcia i Geert Lovink (1997) otvaraju novo polje postmedijskog promišljanja novih medija krajem 20. stoljeća. Aktivističke kulturalne i umjetničke tendencije

koje se nazivaju taktički mediji predstavljaju pojavu koja omogućava odmak od razumijevanja novih medija kao elektroničke medijske tehnologije na aspekt njihovih taktika primijenjenih na šire polje društvenog djelovanja. Taktički mediji imaju važnu poziciju za postavljanje kontekstualnog okvira umjetnosti koja se obrađuje u ovoj doktorskoj disertaciji. Ključan aspekt taktičkih medija postaje način upotrebe digitalnih tehnologija, odnosno pažnja se prebacuje s medijske tehnologije na taktiku. Zato u taktičkim medijima vidim način da se ide preko bremena novih medija. Taktički mediji naime pokazuju izlazak iz medija u polje aktivnosti, u smislu izvodljivosti koju ću u ovom teorijskom radu nazvati *taktička izvodljivost*.

2.4. Taktičke izvodljivosti procesa života u umjetnosti

Znanstveni i tehnološki razvitak iz temelja mijenjaju ljudske i ne-ljudske oblike života, kao i planetarni ekosustav. Sintetička biologija to čini “preoblikujući organizme za korisnu uporabu”, kako to promovira *Američki nacionalni institut za istraživanje genoma* (*National Human Genome Research Institute* 2019), a što uključuje i stvaranje novih organizama koji nisu nastali evolucijom. Pozicija tih novih bića u biološko-društvenoj hijerarhiji i odnos spram njih, miješanje ljudske s ostalim vrstama, komodifikacija životne materije, biosigurnost, biološko oružje, patentiranje, neke su od aktualnih kontroverznih biotehnoloških tema. One jednako zanimaju znanstvenike prirodnih, humanističkih i društvenih znanosti i suvremene umjetnike koji pridonose razumijevanju preoblikovanja života. Istraživanja biotehnoloških i bioinformatičkih mogućnosti manipulacije živom kao materijom, njezina industrijska proizvodnja i globalizacija otvorile su polje za nove artikulacije života, štoviše “genetske baze podataka, DNA sintetizatori, regenerativna tkiva – ontološki redefiniraju ideju *samog života*” (Thacker, 2005, xii). Uslijed toga su biološki život, koncept samog života kao i naizgled samorazumljiva opreka živo-neživo, biologija-informatika, priroda-kultura, postali prijeporni, nestabilni i nejasni. Ako se samo isprate naslovi publikacija u području humanističkih znanosti, život, sa svojom grčkom inačicom, *bios*, postao je referentna perspektiva iz koje se razmatraju mediji, etika, estetika, filozofija, informatika itd.: biomediji, bioetika, bioestetika, biomoć, biofilozofija, bioinformatika, bioznanstveno, biokolonijalizam, post-biološki svijet, bioumjetnost, živost, poluživo, djelomično živo, metaživot.

U suvremenoj civilizaciji tehnologije, tehničke naprave i tijela međusobno se podržavaju oblikujući “intenzivne miljee” (Angerer 2017, 42). Iz tog razloga, biologijsko definiranje života postaje nedostavno jer ne obuhvaća entitete i njihove relacije koje stvaraju nove načine odvijanja života. Stoga je u raspravu o promjeni paradigme života potrebno uključiti bujanje informatičkih znanosti, robotike i

istraživanja u području umjetne inteligencije, informacijsko-komunikacijskih tehnologija koje redefiniraju relacije ljudskog s ne-organskim životom. Tehnologija postaje vezivo unutar amalgama u kojem se suodnose ljudi, ostala živa i neživa okolina pa je se postavlja kao ontološki utemeljujuću, a ne kao puki dodatak: “Medijske tehnologije prestale su biti puke proteze. To objašnjava suvremenu tendenciju da se tehnologija shvaća kao ontologija, kao ono što prethodi svakoj povijesnoj stvarnosti – političkoj, društvenoj ili ekonomskoj” (Angerer 2017, 26). Odnos čovjek-tehnologija nije samo tehnički bilateralan već ga prvenstveno obilježava međusobna sljubljenost kao temelj tehnologijom oblikovane empirijske zbilje. Digitalni tehnološki objekti i prateći sustavi ugrađeni su u ljudsku intimu, privatnost, društvenost i političnost koje transformiraju, a koji pak povratno oblikuju tehnologiju. Iz tog razloga Zhang Ga tvrdi:

“Svijet je strojevit. Ne samo da funkcioniranje svijeta ovisi o mreži strojeva, poput farmi podataka raspodijeljenih posvuda po planetu, beskrajnih proizvodnih traka, prijevoznih sredstava, vozila koja prelaze kontinente, putujući prema svemiru, prelazeći oceane; nego su i zemlja, rijeke, planine, drveće, životinje, kulture i njihove povijesti neka vrsta strojeva, promatrajući iz očista operativnih funkcija i apstraktne percepcije svijeta. Oni su sustavi međusobno povezanih biosfera, geokemijskih agregata, hidromehaničkih tokova, neuronskih sinapsi, motorno-senzorne koordinacije, psihosomatskih karakteristika, društvenih odnosa i tehničkih okruženja koji se preklapaju, povezuju; transverzalni i recipročni, zamršeni poput odnosa između čovjeka i misli, znanja i slobode.” (Zhang Ga 2018)

Catts i Zurr (2020a) upozoravaju na oprez i agitiraju da se ne nasjeda na lažne tvrdnje i izmišljene podatke u znanosti kojima ona obiluje; da se potrebno kritički postaviti prema njezinim nevjerojatnim tehnološkim rješenjima od inženjerstva do biologije kao i prema pojedinim umjetničkim djelima koja se proglašavaju inovativnima. Također da nove tehnologije života koje obećavaju da će poboljšati

svijet, kao i tehnologije koje su sve sličnije životu, “autonomne, nekontrolirane i samoreproducirajuće”, zahtijevaju urgentno kulturalno artikuliranje ideje života (239–240). Život se u aktualnosti nedvojbeno ispostavlja kao izraženo nestabilan medij. Iz suvremene kritičke teorije i filozofije izdvajam tri različita pristupa životu. Uslijed teorijskog omekšavanja pozicije dominacije ljudskosti dozvoljava se drugim oblicima života da zadobiju poziciju subjekta. Na toj liniji je vitalistički pristup životu iniciran povratkom pitanja života iz feminističke perspektive i projektivnih odnosa prema ne-ljudskim drugima koja započinje s teorijom Donne Haraway, a nastavljaju je teoretičarke postljudskog stanja (*posthuman*) Karen Barad, Rosi Braidotti, Elizabeth Grosz i Patricia MacCormack i druge.⁶ Sljedeća pozicija spram života se razvija unutar biofilozofije, koja se bavi mrežom odnosa koji transformiraju život i postavljaju ga izvan vlastite živosti. Biološki život koji nije više samo biološki. Ona se primjerice odnosi na hibridne oblike života kao široko postavljene relacijske entitete koje Eugen Thacker (2016) naziva neantropomorfni život, ne-ljudski život, neorganski život, anonimni život i neodređeni (*indefinite*) život. To uključuje “mikrobe, epidemije, endosimbioze, parazitizam, rojeve, čopore, jata, umjetni život, genetske algoritme, bio-putove, pametnu prašinu, pametne mase, mrežne ratove” (126–127). Treće značenje života donosi teorija biopolitike kakvu izvode Michel Foucault i Giorgio Agamben specifično usmjereni na političnost života i njegovu manipulaciju u sustavu političke moći. Naglašavam da ni jedna od tih teorija nije teorija umjetnosti kojoj je interes život, a poglavito ne bioumjetnosti. U tom pogledu podržavam stajalište Majcen Linn (2021) da se Agambenovo značenje života znatno razlikuje od onih u bioumjetnosti koja se osvrću na tehnoznanstveni kontekst manipulacije životnom materijom.

Unatoč tome, ti zamjetno različiti pristupi životu mogu biti korisni za teoriju umjetnosti koja u središte postavlja pitanje života. To se pokazuje u slučaju teoretiziranja života u EERE umjetničkim praksama koje provodim u ovom teorijskom radu. Izvođenja života postavljam u središte EERE umjetničkih

⁶ Postljudska teorija je projektivna u smislu da projicira budućnost.

praksi jer je u aktualno doba društvenost zamijenjena konceptom života. Ja tome pristupam na način da u tematiziranju života polazim od biopolitičkog značenja i proširujem ga na područje života uopće povezujući ga s njegova tri pripadajuća oblika taktičkih izvodljivosti. Razlamajući dualizme živo-neživo, biološko-tehnološko, taktičke izvodljivosti života definiram šire od organskog života, čime postaju primjenjive na suvremene umjetničke prakse koje se bave pitanjima života i utjecajima između ljudskih i izvanljudskih života. Od Agambena preuzimam termine *bios* – ljudski život, i *zoe* – biološki, prirodni život koji proširujem na sve oblike planetarnog života. Uvodim treći način taktičke izvodljivosti života, *to technēton*⁷ – život koji je širi od pojma ljudskog prostora i planetarnog života koja ga okružuje, a uključuje različite oblike tehnološkog života.

Slijedom, taktička izvodljivost se u ovom radu odnosi na fenomene koji su povezani sa izvodljivošću procesa života u suvremenim umjetničkim praksama. Ona označava načine na koji su umjetnička djela aktivirana i aktiviraju gledatelja u izvođenju svoje životnosti. Uz ulogu prenositelja i posrednika informacija, medij prema Šuvakoviću (2020) ima ulogu “subjektivizacije učesnika medijskog procesa” koji “delujući sa medijem, medijima ili posredstvom medija izvodi sebe kao subjekt: kao tekstualnu ili slikovno virtualnu reprezentaciju koja se medijskom prezentacijom aktuelizuje u odnosu na učesnike medijskog rada” (317). Aktivacija gledatelja, u kojem on postaje sudionik, a ne više samo promatrač, posebice je istaknuta u EERE umjetničkim praksama u kojima je medij život u svim svojim oblicima promjenjivih i nestabilnih izvodljivosti. Proces subjektivacije se u teoriji umjetnosti često naglašava i kod bioumjetničkih djela, kao što to čini Robert Zwijnenberg (2009). On naglašava središnju poziciju tijela, tjelesnosti i osjetilnih doživljaja publike za interpretaciju umjetničkoga djela: “Pred umjetničkim djelom stoji ljudsko biće s tijelom, koje je sa svojim pokretima, refleksima i reakcijama dio filozofske ili teorijske reakcije na to umjetničko djelo” (XXIII).

7 Na starogrčkom *τό τεχνητόν*, ono umjetno.

Taj izraženi subjektivacijski učinak bioumjetnosti proizlazi iz onoga što Robert Mitchell (2010) naziva “doživljaj biološke otvorenost”. Uvođenje života u umjetničko djelo proizvodi kod gledatelja, čije tijelo postaje aktivno uključeno u djelo, osjećaj povezanosti s nečime izvan samoga sebe, postajući dio biološke okoline, povezan s drugim oblikom života s kojim dijeli prostor, koristi isti zrak, a uz to, sazdani su i od istih stanica (72). Publika dolazi u neposredan dodir sa sintetičkom biologijom koja ima vlastiti životni ciklus, pa autentična, živa materija postaje dio novih odnosa između “tijela, institucija i ideja” (Mitchell 2010, 12). Osjećaj biološke povezanosti onemogućuje da sudionik umjetničkog djela ostane puki promatrač pa Mitchell govori o dinamici istodobnog bivanja sudionikom i medijem djela (76). Time sudionik postaje aktivni dio dinamičkog biološkog sustava i njegovih potencijalnih transformacija koje nisu u potpunoj kontroli ni publike ni umjetnika (73). Kontrolu u bioumjetnosti ima život, “neobuzdani život” (*uncontainable life*) (Radomska 2016, 32). Otvorenost nadalje pridonosi stvaranju pojačanog osjećaja stvarnosti i prisutnosti koji nastaju zbog probijanja granica između umjetnosti i zbilje. Subjektivaciju, kao aktivno biološko-spoznajnu otvorenost u povezanosti i međudnosu života gledatelja i života umjetničkog djela, smatram osobitom za sve EERE umjetničke prakse jer životnost izvode i ne-organski mediji. Pored umjetničkog djela i publike subjektivaciji pridonose šire postavljena međusobna odnošenja ljudi i stvari – ponašanja, razgovori, različiti zvukovi u prostoru u kojem se djelo izvodi, osvjetljenje, mirisi, temperatura, usklađuju se i tvore socio-materijalni afektivni sklop (Slaby, Mühlhoff, Wüschner 2017, 1–2).

Značenjski divergentan i u svojoj fizičkoj pojavnosti i strukturi nestabilan, život kao *bios*, *zoe*, i *to technēton* temeljni je subjekt umjetnosti na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela. Taktičke izvodljivosti života koje se javljaju u suvremenoj umjetnosti uključuju biološke ljudske, životinjske, biljne, mikrobske entitete, potom elektronički, elektro-mehanički i mehanički utemeljene entitete – računalne algoritme, računalne mreže, robotičke, kiborgoidne, bioborgoidne sustave, algoritme umjetne inteligencije, kao i njihova međusobna miješanja. Umjetničke

radove obilježava prelazak normativnih granica društvenog konsenzusa, čime otvaraju prostor za nedoumice, oduševljenja, nevjerice i brojne druge doživljaje vezane uz život. Zato su novi i jedinstveni bio-tehnološki entiteti umjetničkih djela prijelomna polazišta za raspravu o EERE suvremenoj vizualnoj umjetnosti. Upotrebom biotehnologije i drugih tehnologija kao i tijela u nekima od najradikalnijih umjetničkih projekata ne spaja se samo život sa životom već i s tehnologijom. Novi entiteti su modeli hibrida koji povezuju različite vrste živih organizama poput biljaka, životinja i ljudi, kao i hibridni susreti između tehnologije i tijela čovjeka ili drugih bioloških bića. Neke od načina na koje je moguće postaviti nova međuvrsna spajanja pokazuju stvarni modeli novih entiteta. Hibridi u umjetničkim djelima nastaju prelaskom i razmjenom genetskog materijala, molekula i tkivnih stanica iz jedne vrste u drugu te odnosima bioloških, robotičkih i digitalnih elemenata. Ispunjeni su potencijalom za otvaranje novih međuvrsnih srodstava i odnosa, kao i budućnosti čovječanstva u koje su upisane preobrazba ljudskosti, ljudske tjelesnosti i ljudske vrste zajedno s biološkim i ne-biološkim entitetima. Umjetnička djela se otvaraju promijenjenim tehno-biološkim ekologijama kroz nove križane vrste i njihove alternativne evolucije.

Taktička izvodljivost planetarnog života, *zoe*. Unutar umjetnost na sjecištu znanosti i tehnologije u 21. stoljeću biotehnologija, molekularna biologija, genetički inženjering, molekularni inženjering, kao neke od disciplina unutar sintetičke biologije koje su do tada bile ekskluzivne samo za evolucijske procese i istraživačke prirodno-znanstvene laboratorije, ulaze u umjetničko područje kroz bioumjetnost.⁸ Bioumjetnost koristi biotehnološke procedure uživo transformirajući i manipulirajući biološkim materijalom (Hauser 2005, 185) pa život u svojim raznim oblicima postaje umjetnički medij bez ikakvog posredovanja (Mitchell 2010, 27). To je umjetnost koja upotrebljava ili subvertira

8 U ovom radu koristim u literaturi najzastupljeniji termin "bioumjetnost". Uz njega su zastupljeni termini "biotehnološka umjetnost" i "biomedijaska umjetnost" koji su kritički nastrojeni spram prevladavajućeg pojma. Oblici termina u engleskom jeziku su "*bioart*", "*bio art*", "*Bio Art*", "*biotechnological art*", "*biomedica art*".

biotehnologije koristeći materijalne medije i njihove epistemske poveznice (Hauser 2020a, 373) za politički, kritičke i etički osvijestene intervencije (Thacker 2005, 307). Bioumjetnici u svojim umjetničkim djelima istražuju mnoga znanstvena područja i njihove metode. Od genetičkog inženjeringa, u početnoj fazi razvoja bioumjetničkog područja, do tkivnog inženjeringa, biorobotike, transgenetike, biotehnološkog eksperimentiranja na sebi samima (Hauser 2005, 182).

Uvođenje izvođenja života u njegovom zbiljskom i živućem materijalno-biološkom obliku kao i tehnologija manipulacije životnim procesima u umjetničke prakse 21. stoljeća, jedna je od najznačajnijih pojava koja se u umjetnosti desila od estetičkog i diskurzivnog obrata koje su u 20. stoljeću postavile konceptualna umjetnost, tjelesna umjetnost, umjetnički performans i novomedijska umjetnost odnosno umjetnost na sjecištu znanosti i tehnologije. Konceptualna umjetnost na primarnu poziciju postavlja nematerijalni aspekt umjetničkog djela – ideju, tjelesna umjetnost i umjetnost performansa inzistiraju na somatskoj materijalnosti uvodeći tijelo i proces odvijanja djela kao dominantne elemente pored tema intime i društvenosti, dok umjetnost na sjecištu znanosti i tehnologije koristi mogućnosti dostignuća i otkrića prirodnih i tehničkih znanstvenih područja. Uz to bioumjetnost je jedno od najpropulzivnijih i najkontroverznijih područja umjetnosti na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela u 21. stoljeću. Ona je, u umjetničkim djelima koja imaju osobine, ekscresnosti, ekstravagantnosti ekstremnosti i radikalnosti, primjer umjetničkog djelovanja koje kritički ulazi u ključne nove paradigme znanosti, društva i tjelesnosti redefiniranjem pitanja o konceptu života, razdvojnoj liniji živog i neživog, odnosu ljudskih i ne-ljudskih bića i entiteta te budućnosti života na planetu Zemlji. Iz tog razloga je u ovoj doktorskoj disertaciji uključena u razmatranjima o modalitetima EERE umjetničkih praksi.

Taktička izvodljivost tehnološkog života, *to technēton*. Kako je u suvremenosti utjecaj digitalnih tehnologija ključan za organizaciju društva, društvene odnose, okoliš, ponašanje, ljudska tijela i ostalu živu materiju, aktualne umjetničke prakse se aktivno odnose prema njezinim praktičnim i diskurzivnim prodorima

u svakodnevni život. Umjetnost na sjecištu s tehnologijama postavlja polje za susret s velikom moći fizičkih i digitalnih dodataka koji preoblikuju i pojačavaju zbilju. Umjetnička djela u virtualnoj i materijalnoj zbilji, robotičke naprave, umjetničke akcije na internetu, kiborzi, taktičke umjetničke intervencije i sl. bave se razmjenskim odnosom ljudi, mašina i tehnologija koje ih pokreću. Imerzivne i interaktivne umjetničke instalacije i ambijenti, naprave, tehnoperformansi i umjetnička djela na računalnoj mreži, djeluju na širok senzorički spektar ljudskih perceptivno-senzoričkih potencijala. Umjetnici kritički preispituju tehnologizaciju društva i individualnih tijela u aktualnosti i budućnosti. Tehnologija i njezine naprave umjetnicima služe za razotkrivanje postojećih ili stvaranju novih relacija isprepletenosti na razini programskog kôda i računalne mreže, sustava nadzora osoba kamerama i geolokacijom te unutrašnjosti tijela aplikacijama za pametne telefone. Umjetnici otvaraju pitanja autonomije kako čovjeka tako i mašine, fetišizaciju tehnologija, tijeka i kontrole informacija, eksploatacije privatnosti u svrhu profita, novih oblika intimnih veza i seksualnosti koje se sele u virtualni prostor osobnog računala ili pametnog telefona bez izravne poveznice s tijelom drugoga, paralelnih zbilja, alternativnih identiteta, umreženosti, manipulacije masovnih medija itd.

Taktička izvodljivost ljudskog života, *bios*. Tjelesna umjetnost obuhvaća, kako definira Šuvaković (2005), procesualno djelovanje s ljudskim tijelom koje postaje objekt umjetničkog djela putem kojeg se na vidjelo stavljaju stvarne situacije (118). Od 60-ih godina 20. stoljeća ljudsko tijelo zauzima poziciju subjekta/objekta umjetničkog djela. Amelia Jones (2000) utvrđuje kako se autentična, aktivistička, razarajuća, smrtna, autorefleksivna, odsutna, mehanička i cureća tijela u 60-ima i 70-ima probijaju kao odgovor na nasilje svakodnevnog života. Tijela u 80-ima i 90-ima su pak po njoj tehnologizirana, ironizirana, fragmentirana i otvorena drugosti (60). Ljudsko tijelo kao zaseban medij u umjetnosti zadržalo je u 21. stoljeću vitalitet i moć djelovanja. Tijelo stoga zauzima jednu od značajnijih razvojnih umjetničkih linija i pojedina utjecajna EERE umjetnička djela još se uvijek kreću u tom žanru. No, danas izvodljivosti ljudskog života uvelike uključuju preklapanja

s izvodljivostima života ne-ljudskih i tehnoloških entiteta. U tom kontekstu umjetnost kojoj je medij tijelo djelomično je postala nerazdvojiva od umjetnosti na sjecištu znanosti i tehnologije iako se još uvijek veže i uz biopolitike društvenog normiranja i biopolitičke centre autoritarne moći, primjerice u umjetničkim performansima usmjerenima na političke režime, socijalna pitanja itd.

Pišući o tijelu unutar novomedijske umjetnosti Rudolf Frieling (2004) ukazuje na polarizaciju koja se desila kada su umjetnici počeli koristiti “elektroničke medije” 60-ih. Umjetnici ili naglašavaju tjelesnu prisutnost i materijalnost ili pak istražuju nematerijalnost i nestanak tijela moguć uslijed korištenja novih medija. No, to također ukazuje na kontinuitet tematiziranja tijela u umjetničkom kontekstu i preklapanju novomedijske umjetnosti, tjelesne umjetnosti i umjetničkog performansa, što se u izmijenjenom obliku i kontekstu očituje i u 21. stoljeću. Treba isto tako reći da se u povijesti i teoriji umjetnosti tjelesne i performativne prakse učestalo promatraju odvojeno od novomedijske umjetnosti. U takvim generalizirajućim diskursima koji umjetnost razgraničuju formalno-medijski, njihova se ispreplitanja zanemaruju.

Kao što navodimo u monografiji o udruzi KONTEJNER (Bago, Majcen Linn, i Ostoić 2010), tijelo u umjetnosti “uspostavlja angažirane situacije koje iskorištavaju tabuizirani status tijela bilo kao političnog, seksualnog, rodnog, invalidnog, vremenitog. Procjep koji donosi upisivanje civilizacije u tjelesnost omogućuje da njegova prisutnost ... bude uznemirujuća.” Tijelo je medij kojim se probijaju politike normaliteta. Ono pokazuje vlastite fizičke kvalitete i nekvalitete koje se čitaju kao intimni, privatni i javni društveni i kulturalni okviri koji ga mogu prihvatiti ili odbaciti. Umjetnička izvođenja tjelesnosti su “rez u kojem nastaju sudari ili spojevi koji potiču pomake, progresivne stavove, snažne osjećaje” (73). Pokazuje se da je u kontekstu suvremenih umjetničkih praksi tijelo, kao objekt i kao subjekt na kojem se očituju eksterna i interna stanja, bilo da je vezano uz biologiju, psihologiju, društvo ili kulturu, još uvijek u polju provokativnog, probijajući dogme.

2.5. Umjetnost na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela

Nastavljajući se na autore poput Hausera, Wilsona, Reichle, da Coste, Tribea, Jane, Grosenick, koji se usmjeravaju na kontekstualiziranje umjetnosti u sklopu ključnih disciplina koje imaju fundamentalni značaj u oblikovanju suvremenog doba, u svrhu ove disertacije koristim opisnu sintagmu *taktička izvodljivost života u umjetnosti na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela*. Uz preuzimanje terminologije i konteksta umjetnosti, znanosti i tehnologije koji navedeni autori postavljaju, također proširujem interpretativno polje umjetnosti na sjecištu znanosti i tehnologije u svrhu analize i konceptualiziranja točno određenih umjetničkih praksi i djela bez namjere osporavanja postojećih pojmova i njihovih značenja koja su se ukorijenila u teoriji i povijesti umjetnosti.

To činim tako da umjetnosti, znanosti i tehnologiji *pridodajem tijelo, nove oblike života i izvodljivost*, jer je tijelo u 21. stoljeću podložno znanstvenim i tehnološkim uplivima na radikalno nove načine u kojima se transformira i ulazi u nove odnose. U skladu s time, pojam *tijela* ne označava samo ljudska tijela, već i druga biološka tijela (životinja, biljaka, organizama uzgojenih u laboratoriju). Uz naglašavanje tijela kao fenomena koji se uslijed tehnouznanstvenog djelovanja radikalno rekontekstualizira, druga razlikovna pozicija od autora koji proučavaju područje umjetnosti na sjecištu sa znanostima i tehnologijom, a posebice Wilsona, veže se uz njegovu postavku da je tehnouznanstveno istraživanje kulturalni čin. Budući da su centar mojih istraživanja ekstremne, ekscesne, ekstravagantne i radikalne umjetničke prakse, polazim s gledišta da je korištenje, komentiranje ili razvijanje tehnoloških i znanstvenih istraživanja od strane umjetnika u tom području više od kulturalnog čina. Takve umjetničke pristupe postavljam izvan kulture, u područje koje može postati kultura tek kada prestanu djelovati njihovi učinci, čime postaju historizirani i institucionalizirani. Dok god *djeluju* kao provokativni i pobuđujući, prodirući u tabue, predrasude i nemislivo, oni su procjep u kulturi.

Ili, drugačije rečeno, dok god su u polju pretjerivanja, intenziteta i izuzetka, oni su procjep u kulturi unatoč tehnološkim procedurama, znanstvenim metodologijama, interdisciplinarnim pristupima ili vrstama entiteta koje u umjetnosti koriste. To je odmak od Wilsonove teorije, sa svrhom njihovog postavljanja kao još nenormativiziranih umjetničkih praksi koje imaju potencijalnu svjetotvornost u smislu da sudjeluju u postavljanju novih spekulativnih zbilja umjetničkim sredstvima, a ne da budu dio reguliranih diskursa kulture.

Izraz taktička izvodljivost života u umjetnost na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela otvara mogućnost eksplicitnog naglašavanja relacijske i sadržajne premreženosti fenomena, i zanemarivanje, za ovu svrhu nefunkcionalne, formalne medijske podjele usredotočujući se na izvođenja procesa života. Složenica također naznačuje da se istražuje uloga umjetnosti, znanosti, tehnologije i tijela u društvu, kao i njihova interdisciplinarna povezanost. Naglašava, uz teme koje proizlaze iz tog spoja, područje mog interesa u ovom teorijskom radu, kao i činjenicu da su znanost, tehnologija i tijelo ključna razvojna područja suvremenih umjetničkih praksi unutar kojih nastaju neka od najprogresivnijih umjetničkih ostvarenja. Termin novomedijska umjetnost kao ni umjetnost na sjecištu znanosti i tehnologija ne omogućuje obuhvaćanje tako širokog spektra umjetničkih praksi. Artikulacija umjetnosti kao dijela trijade kojoj pripadaju znanost, tehnologija i tijelo predstavlja interpretativan pomak koji izlazi iz okvira mišljenja umjetničkih medija kao analognih i digitalnih tehničkih naprava i pripadajućih tehnoloških protokola.

Umjetnost na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela zato za svrhu ove disertacije operativno definiram kao područje suvremenih vizualnih umjetnosti u kojem se izvode procesi taktičkih izvodljivosti ljudskih, drugih van-ljudskih i tehnoloških života. To se postiže istraživanjem i uporabom aktualnih tehnologija, znanstvenih dostignuća, tehničkih naprava i izvođenjima tijela, kao i njihovom estetičkom interpretacijom. Suvremene EERE umjetničke prakse kritički preispituju afektivni, fenomenološki, kulturalni i društveni aspekti novog ljudskog i planetarnog stanja. Umjetnici koji djeluju u tom području dotiču se najrelevantnijih i gorućih tema

suvremenog pojedinca i društva čija je društvena operabilnost, status, tjelesnost i egzistencija združena s informacijskim i biotehnologijama. Polazište umjetnika su istraživanja, ideje, metode, tehnologije i materijali žive i nežive prirode uobičajeno primjenjivani u polju prirodnih, tehničkih i društveno-humanističkih znanosti. To su istraživanja i fenomeni iz područja fizike čestica, matematike i informacijskih znanosti, tehnologija sintetičke biologije, informacijske i komunikacijske tehnologije, robotike, algoritmi umjetne inteligencije, tehničke naprave, koncepti postljudske teorije, feminizma, rodnih studija itd.

U umjetnosti koja tematizira znanstvena otkrića, koristi znanstvene procedure, tehnološke inovacije i tijelo nije moguće napraviti jasnu liniju razgraničenja, niti je podobna za klasificiranje po jedinstvenom principu. Bivanje između, koje izmiče preciznom određenju, daje joj veliku moć i čini je podobnom za raznolike diskurzivne operacije i afektivne doživljaje. Također, ona naglašava osobine heterogenog, dinamičnog i promjenjivog sustava umjetnosti 21. stoljeća u kojemu umjetnik ima specifičnu ulogu:

“Umjetnici nisu inženjeri, nisu znanstvenici, nisu sociolozi, nisu propagandisti. Oni imaju drugačiju i jedinstvenu ulogu u svome odnosu s društvom. Pozvali smo na neantropocentrične izraze, na ‘antiinovacijsku’ retoriku, na smanjenje diskursa kontrole i korisnosti, a za više (ozbiljnije) zaigranosti i brige. Na neki način pozivamo na manje govora u TED stilu i više kritičkih glasova. To se može činiti kao prilično uzaludan napor, ali nadamo se da će dotaknuti nešto što je jedinstveno i zajedničko svemu što živi.” (Catts & Ionat 2020a, 242)

Umjetnici dijele sa znanošću interes za ista područja i teme, ali imaju izraženo drukčija polazišta, metode, ciljeve i rezultate. Zbog toga u umjetničkim djelima izostaje metodološka dosljednost kakva je nužna u znanstvenom radu. Umjetnost na sjecištu sa znanošću, tehnologijom i tijelom nema ni tendenciju biti ilustracija znanstvenih pojava, fenomena i istraživanja, tehnoloških i tehničkih inovacija,

društvenih procesa ili teorijskih promišljanja. No, može imati redefinirajući odnos spram znanosti, tehnologije i humanistike kojima može poslužiti za drugačija polemička polazišta. Umjetnost na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela ne posjeduje ni interese utilitarnog ili financijskog karaktera, već se kritički i problemski odnosi spram istih. Umjetnici koriste znanost, tehnologiju i tijelo kako bi isprovocirali kritičko razmišljanje i upućene pristupe aktualnosti i sutrašnjici usmjeravajući se dubinski u društvene zabrane, bioetičke izazove i nova osjetilna iskustva. Sadržajno to je umjetnost u kojoj “[p]riroda, život, seks, ljudskost i tijelo postaju neizbježne teme propitivanja ... jer tehnologije donose mogućnosti kakve nikad prije nisu bile moguće i pripadale su području znanstvene fantastike” (Wilson 2002, 88).

3. Silovita pretjerivanja EERE umjetničkih praksi

U ovom poglavlju se promišlja pretjerivanje kao relevantna kategorija u teorijskom razmatranju suvremenih vizualnih EERE umjetničkih praksi na sjecištu sa znanošću, tehnologijom i tijelom. Naznačuju se razlozi i kontekst uvođenja pretjerivanja u estetička promišljanja o EERE umjetnosti. Cilj je interpretirati značenje i postaviti za disertaciju operativnu definiciju pretjerivanja u EERE umjetničkim praksama i analizirati osobine pretjerivanja. Definicija i interpretacija pretjerivanja kao umjetničke strategije u EERE umjetničkim praksama oslanja se na filozofska promišljanja Alexandera Garcíe Düttmanna o pretjerivanju kao izvođenju viška i prelaženju ograničenja. Razrađujući osobine pretjerivanja ono se stavlja u odnose s konceptima oneobičavanja, prijestupa, viška, svjetotvornosti, neodredivosti, opasnosti, agresije, privlačenja pažnje, egzistencijalne zbilje, imerzije, neposrednosti i katarze.

3.1. Zašto pretjerivanje?

Interpretacija starozavjetnog biblijskog mita o Juditi i Holofernu Michelangela Merisija da Caravaggia, *Judita i Holoferno* (*Giuditta e Oloferne*, c. 1599.), jedna je od najsurovijih slika u baroku, pa čak i umjetnosti općenito. Slika prikazuje asirskog vojskovođu koji greajući umire dok mu osvetnička Judita mačem dokrajčuje odsijecanje vrata iz kojeg šiklja krv, a glava samo što mu se nije odvojila od tijela. Umjetničko djelo *naturalistički* prikazuje dramatični trenutak umiranja uslijed brutalnog ubijanja izazvanog bludnim nakanama Holoferna. Nekoliko stoljeća nakon toga slovenski umjetnik Ive Tabar si u performansu bušilicom prosvrdlava vlastitu kost koljena (*Europa II*, 2001.). Umjetnik doslovno izvodi narodnu izreku “Radije bih si probušio rupu u koljenu nego napravio to i to...”, koju pretvara u izvođenje političke izjave: “Radije bih si probušio rupu u koljenu nego ušao u Europsku uniju”. Prije prelaska na interpretaciju za moju specifičnu funkciju pretjerivanja, valja se osvrnuti na bitne razlike između tih umjetničkih djela koje se odnose na stupanj i vrstu povređivanja. Na baroknoj slici Judita je ona koja oduzima život drugome, ali je to vrsta povređivanja koje nije doslovno već ima alegorijsko metafizičku funkciju. Tabar pak ranjava sebe na intencionalno precizan način i radi anegdotsku povredu vezano uz datu situaciju svoga političkog nezadovoljstva. Na tim razinama – oduzimanja života drugome i samopovređivanja te upotrebe alegorijskog mehanizma i doslovnog djelovanja na tijelo – to su vrlo različiti prikazi. No ono što im je zajedničko je izraženo prikazivanje brutalnosti ozljeđivanja ljudskog tijela u umjetnosti. Dok umjetničko djelo iz baroka *djeluje* nasilno ekspresivno i izaziva nelagodu, Tabarovo umjetničko djelo *jest* nasilno i izaziva ne samo nelagodu već i doživljaj životne ugroženosti. Razlike u vrsti pretjerivanja mogu se izraziti i s pozicije da Caravaggio pretjeruje dramatičnim eksplicitnim *prikazivanjem* strašne drame trenutka ubijanja druge osobe, ali u nekoj zamišljenoj zbilji koja se ne odvija sada i ovdje. Tabar pretjeruje dramatičnim eksplicitnim *neposrednim izvođenjem* materijalne zbilje sada i ovdje.

Odnosno, Caravaggio *reprezentira* imaginarnu brutalnu scenu, a Tabarovo živo tijelo *jest* mjesto odvijanja realne brutalne scene. Umjetnici u oba umjetnička djela koriste strategije pretjerivanja na način koji ima efekta u njihovom specifičnom povijesno-društvenom kontekstu. Teorijski rezultat je dvostruk. Oba umjetnička djela privlače pažnju i rade razliku spram drugih djela u umjetnosti svog vremena. Da je Tabar naslikao prizor bušenja koljena, čak i hiperrealistički, učinak djela bio bi neusporedivo slabiji. Pojačavanje izvođenja koje uključuje stvarnost način je privlačenja pažnje publike, čemu je u doba Caravaggia ekvivalent slikanje čina ubojstva i šikljanja krvi iz vratnih arterija.

Uopćeno, za svako umjetničko djelo može se kazati da se nastoji razlikovati od dominantne umjetničke prakse kako bi bilo prepoznato i privuklo pažnju javnosti. No, postoje razlike u obliku i količini pretjerivanja koju je pojedini umjetnik spreman ili vičan upotrijebiti. Caravaggio i Tabar pretjeruju tako da prelaze određene postavljene norme umjetničkog prikazivanja i izvođenja ili naprosto onoga u umjetnosti viđenoga. Njihova umjetnička djela su u tome smislu izraz načina i količine pretjerivanja na koje se može zadobiti važnost. To je međutim vrlo općenita i prozaična tvrdnja. Ona govori da umjetnost djeluje po kriteriju tržišnog natjecanja u kojemu je neprestano potrebno raditi nešto *više, novo i drugačije* od postojećeg da bi se to isplatilo u obliku slave, novaca ili nekog drugog oblika priznanja. U tome smislu to bi bila umjetnost koja treba zadovoljiti potražnju za novim iskustvima, što zahtijeva da se ide ka sve većim ekstremima. U suvremenoj umjetnosti postoje i takve tendencije, no u ovome radu se ne bavim umjetničkim djelima niti strategijama pretjerivanja koje se temelje na principima zadovoljavanja sušte *pohlepe* za novim i drugačijim. Ovdje kao ključno postavljam učinak koji umjetnici namjeravaju postići prema publici, kao i preispitivanje tabuiziranih i zanemarenih tema suvremenog društva. Iz tog razloga usmjeravam se na umjetnička djela koja su kritična i angažirana spram ključnih etičkih tema današnjeg doba ili ona koja su inovativna u osjetilnoj aktivaciji publike, a koriste strategije pretjerivanja. Ni Caravaggio ni Tabar nisu puki pomodari već upravo djeluju u kritičko-osjetilnom spektru. Njihova pretjerivanja su svakako ukorijenjena

u jedinstvenim povijesno-materijalnim i kulturalnim uvjetima. Upravo su ti konteksti, i vrijednosti koje stvaraju, jedan od puteva do odgovora zašto se uopće pretjerivanje postavlja kao umjetnička vrijednost, odnosno zašto se u umjetnosti 17. stoljeća govori o lijepom dok u umjetnosti 21. stoljeća o pretjerivanju. Odgovor o važnosti pretjerivanja pronalazim unutar dijalektike teorije izvođenja društveno-kulturalnog vrednovanja umjetničkog djela te teorije pažnje kako ju je preko Guya Deborda koncipirao Jonathan Crary, obojica unutar konteksta kritičko ekonomskog materijalizma i politika normiranja osobnih ponašanja i identiteta.

3.1.1. Pretjerujuće društvo

Postavljam uopćenu tvrdnju da su u strukturi suvremenog zapadnjačkog društveno-kulturalnog referentnog okvira izvođenje i kontrola pretjerivanja izraženo prisutni u obliku neprestane antagonističke dinamike između načela ugone i neugode, zavodljivosti i odbojnosti, poželjnog i zabranjenog, užitka i tjeskobe, spektakla i umjetnosti. Unutar tih dualizama prevladavaju dva opća diskursa o pretjerivanju: socijalno-ekonomsko-ekološko-kapitalistički i legalističko-moralno-normativni. U materijalističkom pristupu ekonomsko-društvenog stanja kasnog kapitalističkog društva pretjerivanje postaje vrijednosna mjera u odnosu na nakupljanje apstraktnih monetarnih i materijalnih dobara i njihovih posljedica. Pretjeranost poprima različite oblike, od bogatstva, siromaštva, prezaduženosti, pretjerane nesavladive količine i razmjene informacija, pretjerane potrošnje i iscrpljivanja prirodnih dobara i resursa, pretjerane proizvodnje otpada, pa do pretjeranog zagađivanja i utjecaja na geološko-klimatske promjene planeta. U smislu materijalne zbilje sve je pretjerano kao prenatrpano, kao povrh granice i mjere.

Legalističko-moralno-normativni diskurs usmjerava se na oblike socijalizacije i njezinog normiranja. Primjerice, pretjerivanje u količini konzumirane hrane, glasnoći slušanja glazbe, broju seksualnih partnera, rodni izvođenja ili kršenja zakona. Takvi oblici ponašanja i izvođenja identiteta, kao i bilo koja druga moguća

vrsta pretjerivanja unutar tog registra, prelaze mjeru, granice dobrog ukusa, neporočnosti i ostalih vrsti normativnog ponašanja postavljenih vrijednostima i konvencijama društvenog konsenzusa. Zato ih se uobičajeno osuđuje, kritizira i kažnjava jer se procjenjuju kao neumjerena, a time i neprikladna s pozicije društvenih zakona, uzusa, normi, ćudoređa i razuma. U tome smislu koncept pretjerivanja je ugrađen u društvo i postaje vrijednost spram koje se prosuđuje hijerarhijska društvena pozicija, ekološka osviještenost, društvena odgovornost, individualna normiranost itd. U toj poziciji pretjerivanja unutar društveno-planetarnog sustava koji djeluje pojačan: pregrijan, prezadužen, informacijski preopterećen, identitetski kontroliran, nalazi se jedna od korelacija s utemeljenjem pretjerivanja u umjetnosti.

3.1.2. Despektakularizacija

Spomenuto je da pretjerivanje kao umjetnička strategija vezana uz pitanje privlačenja pažnje može zapasti u opasnost banaliziranja njenog značaja. Neopravdano ili opravdano, EERE umjetnička djela često se kritiziraju kao puki egzibicionizam s ciljem ispraznog šokiranja i spektakularizacije.⁹ U kritičkoj teoriji, spektakl je “moć oporavka i apsorpcije, sposobnost neutralizacije i asimilacije činova otpora pretvarajući ih u objekte ili slike za potrošnju” (Crary 1989, 100). Društvo spektakla prožima čitavu zbilju u kojoj vlada vječna sadašnjost (Debord 1999, 180 i 182). Pozivajući se na Waltera Benjamina, Jonathan Crary (1989) govori o “standardizaciji percepcije” kao učinku spektakla. No, u konstelaciji spektakla nije posrijedi samo standardizacija, niti je riječ o slikama koje se gledaju, već što one čine s tijelima i pažnjom (103 i 105). Televizijski ekrani i računala upravo ih čvrsto fiksiraju i usmjeravaju. Tijela postaju funkcionalno-utilitarno međusobno izolirana, odvojena i nadzirana, a interaktivnost i mogućnost izbora u toj su strukturi samo iluzija. Na taj način se u društvu spektakla postižu uvjeti da pažnja

⁹ Raspravu o kvaliteti pojedinih umjetničkih djela koja koriste strategije pretjerivanja s pozicije opće javnosti, kritičara, povjesničara i teoretičara umjetnosti ostavljam za neka buduća istraživanja.

postaje primarno polje operativnosti moći kojom se ostvaruje kontrola i upravljanje nad pojedincima. Zato Crary i kaže da spektakl nije optika moći nego arhitektura moći (Crary 2001, 74–75).

EERE umjetničke prakse koje koriste strategije pretjerivanja postavljaju se spram aparata spektakla kritički i angažirano kako ne bi postale u njega apsorbirane i time poništene. Pretjerivanje u EERE umjetničkim praksama jest suprotnost spektaklu. Ono je način *destandardizacije* pažnje pojačavanjem tema i osjetilnosti na koje se upućuje i koje se izaziva. Pojedina EERE umjetnička djela mogu formom djelovati spektakularno, što ne znači da su dio društva spektakla i njegovih ciljeva. Pretjerivanje kao umjetnička strategija nije, međutim, *nespektakularno* u smislu činjenja nečeg nebitnim i nevrijednim pažnje. Suprotno, autor koji djeluje u području EERE umjetničkih praksi, primjerice Ive Tabar, privlači i održava pažnju, ali ne da bi publiku šokirao već da bi ju pretjerujućim otporom koji sam pruža izmaknuo iz ravnodušnosti u područje razmatranja alternativne političko-socijalne budućnosti kao bitnog političkog pitanja u doba nastanka njegovog performansa.¹⁰

3.1.3. Aksiologija

Pretjerivanja Caravaggia i Tabara mogu se promatrati i u okviru umjetničkih aksioloških sustava. Caravaggiova slika uklopljena je unutar barokne estetike lijepog i prenaplašenosti optičkih elemenata bez obzira na brutalnu dramu koju prikazuje dok se Tabar vrednuje kao pretjerivanje koje je u njegovom slučaju izrazito mučno uživo promatrati, slušati zvuk svrdlanja i udisati miris prosvrdlane kože i kosti. Kakvi su aksiološki sustavi ovdje posrijedi? Povijesno sagledavanje

¹⁰ Šok je konzervativna kategorija narušavanja i subvertiranja društveno-moralnih konvencija i ograničavajuć je za govor o pretjerivanju. On je gruba normativna kategorija koja samo razdjeljuje prihvatljivo od neprihvatljivog u okviru medijskih društvenih sustava. Šok u umjetnosti najčešće implicira negativitet, a ne pozitivan šok kao iznenađenje. Moja pozicija spram EERE umjetnosti je pozicija otvorenosti za drugačije i novo koje doprinosi raznolikosti doživljaja i oblikovanja stvarnosti pa šok ne smatram konstruktivnim za analizu pretjerivanja.

transformacija vrijednosti prosuđivanja umjetnosti ukazuje da je proces njezinog vrednovanja nestabilna kategorija koja se mijenja sukladno promjenama referentnog, povijesnog ili aktualnog, društvenog i kulturalnog poretka (Šuvaković 2017, 205 i 208). Proces prosuđivanja utvrđuje se na temelju postavljenog kanona, koji “uspostavljanjem transistorijskih i transgeografskih estetskih vrednosti, bira iz različitih kulturalnih praksi ono što je neupitno izuzetno, vredno, važno i reprezentativno” (209). Kriteriji vrednovanja nisu objektivna stanja umjetničkog djela, no tako djeluju, jer “funkcija kanona kao postignutog konsenzusa jest da pruži legitimnost suđenju koje treba da izgleda kao objektivno prosuđivanje”. Znači da kanon “jednu specifičnost (estetsku, rodnu, rasnu, klasnu, etničku, političku) dovodi do opštosti koja je izraz odgovarajućih moći i dominacija u mikro- ili makro-društvenim odnosima.” (210). Zbog toga su kriteriji i svrhe po kojima se oblikovao pojam umjetničkog vrednovanja vrlo neujednačeni (212).

Umjetnost neoklasicizma, romantizam i realizam prosuđuju se putem estetskog – lijepog, sublimnog, ružnog i istinitog. Od impresionizma do ekspresionizma estetski sud zamjenjuje umjetničko prosuđivanje: “Više se ne pitamo da li je slika *lepa*, *uzvišena* ili *ružna*, odnosno, *istinita*, već prosuđujemo da li slika pokazuje svoja imanentna svojstva slikarstva kao umetnosti”, odnosno izvodi li autonomiju slikarstva. Modernističku “fetišizaciju umjetničkog” kao kriterij suđenja vrijednosti umjetnosti, potom zamjenjuju “mnogostruke funkcionalne reakcije umetnosti i onoga izvan umetnosti” (Šuvaković 2017, 209, 219-221):

“U brojnim avangardnim, neoavangardnim i savremenim umetničkim pojavama ... istražuju (se) različiti oblici proizvodnje iskustva nesvesnog (nadrealizam), iskustva ne- ili anti-umetničkog (dada, neodada), znanja o konceptima naspram čulnog iskustva umetnosti (konceptualna umetnost), iskustva urbanog, potrošačkog i kulturalnog u smislu organizacije svakodnevnog života (pop art, neokonceptualna umetnost, umetnost u doba kulture), iskustva razlike (feministička, rasna ili queer umetnost), iskustva i znanja o političkom (politička,

biopolitička umetnost) itd. Istraživanja granica modernosti je pomerilo pažnju sa kritičke autorefleksije disciplinarne imanencije umetničkog medija i rada na istraživanje postmedijskih praksi zasnovanih na hibridizaciji umetničkih praksi (novi mediji, postmediji, instalacije, performans umetnost), ali i ka preuzimanju aktuelnih formata stvarnog društva i kulture kao postmedija ili hibridizovanih dispozitiva umetničkog rada.” (Šuvaković 2017, 220)

Ako je kriterij za prosuđivanje vrijednosti umjetnosti u neprestanoj mijeni, kako se pretjerivanje može uključiti u izvođenje vrednovanja umjetnosti i unutar kojeg kanona? Da bi se na to odgovorilo, uz postavljenu društvenu poziciju pretjerivanja, treba vidjeti njegovo mjesto u teoriji umjetnosti.

O pretjerivanju se kao o strategiji u suvremenoj umjetnosti, u anglosaksonskoj literaturi i onoj dostupnoj na engleskom jeziku, ne govori eksplicitno. Dominantna polazišta diskursa o pretjerivanju proizlaze iz koncepata *transgression* i *excess*, a ne *exaggeration*. Prijestup (*transgression*) označava prelaženje normativnih granica (zadiranje u tabue, narušavanje ili povređivanje društvenih vrijednosti i osjetilnih granica itd.), dok se *excess* uz to koristi i u značenju ²⁴ onoga čega je količinski ili značenjski previše, i pretjerivanja. Samo kao primjer, Kevin Tavin, Mira Kallio-Tavin i Max Ryyänen (2019), u uvidima o prijestupu i višku (*excess*) u suvremenoj umjetnosti, drže da je *excess* “preobilje nečeg materijalnog, ili neke druge stvari, ili medija, što zauzvrat može izazvati pretjeranu utjelovljenu reakciju” (3). Oba termina, *transgression* i *excess*, upotrebljavaju se za ekstremne i radikalne umjetničke prakse od avangarde do danas, s usmjerenjem na tjelesnost u tjelesnoj umjetnosti, umjetnosti performansa i novomedijskoj umjetnosti uključujući bioumjetnost te subverzivne i aktivističke umjetničke akcije usmjerene na društvena normiranja, socijalne, ekološke i političke teme, koje su sve izvor predsvjesnih afektivnih i diskurzivnih reakcija. Paralelno razvojem postljudske teorije otvaraju se nova značenja pretjerivanja u umjetnosti u kojima se prijestupi i viškovi promatraju u kontekstu izvanumjetničkih odnosa: interdisciplinarnost (npr.

s prirodnim, informatičkim i tehnološkim znanostima), tehnološke i znanstvene inovacije, ekološka kriza. To se izvodi u uspostavljanju novih spekulativnih odnosa ljudskih i ne-ljudskih entiteta pa se terminologija odmiče od abnormalnog, zabrana, odbojnog, i *omekšava* u smjeru neantropocentričnih izričaja (*non-anthropocentric expressions*), odnosnosti (*relationality*), fluidnosti, hibridnih ekologija, približavanja (*convergence*), brige (*care*), raznovrsnosti (*multiplicity*), intra-akcije itd. Ni u tim konceptualizacijama ne govori se izrijeком o umjetničkoj strategiji pretjerivanja. Ja držim da je primjena termina *pretjerivanje* veoma pogodna za razvoj koncepta EERE umjetničkih praksi jer u teoriji umjetnosti on još nije značenjski preopterećen poput pojmova *prijestup* ili *višak*.¹¹ Pretjerivanje kako ga ja shvaćam ide u smjeru širenja njegovog značenja povrh prijestupa i viška kako bi se postavio temelj za njegovo pozicioniranje kao jedne od relevantnih kategorija u raspravljanju o strategijama suvremenih vizualnih EERE umjetničkih praksi, pa i njihovom vrednovanju.

Šuvaković (2017) uvodi tri usmjerenja za analizu vrednovanja umjetničkog djela: 1) format koji označava orijentaciju u okviru općeg konteksta, 2) aspekt kao specifično identifikacijsko svojstvo, i 3) tendenciju kao uobičajanje formata u određenom svijetu umjetnosti (212). Koje su forme, aspekti i tendencije pretjerivanja? Na primjer, lijepo i sublimno su format tendencije umjetnosti romantizma čiji su aspekti: lijepo i sublimno, ljudsko i nadljudsko, kultura i priroda, kritika moći razuma (213). U EERE umjetničkim praksama format nije lijepo, ružno, kič, funkcionalno, egzistencijalno itd. Format je pretjerano. Pretjerivanje kakvo se razmatra u ovom teorijskom radu je format tendencija EERE umjetničkih praksi koje se bave kritičkim taktičkim izvođenjima ljudskih i ne-ljudskih procesa života. U to bi, prema Šuvakoviću, spadale sljedeće generalne tendencije: umjetnost i znanost, umjetnost i tehnologija, novomedijska umjetnost, istraživačka umjetnost, suvremena biopolitički usmjerena umjetnost, a aspekti bi uključivali: kritičko kao vrijednost umjetničkog djela, novu vrijednost univerzalnog

¹¹ Unutar svakodnevnog govora sva tri pojma u engleskom i hrvatskom jeziku imaju brojna značenjska preklapanja.

znanja, kritiku viška vrijednosti, kritiku aproprijacije vrijednosti, aksiologiju učinka na svakodnevicu (216–217). Ističem da nisu sva umjetnička djela unutar tih tendencija EERE-a. Postavljam također tezu da pretjerivanje kao format nije moguće ni u jednom drugom obliku suvremenih umjetničkih tendencija, što se dokazuje u cjelokupnom daljnjem tekstu ovoga poglavlja. Da se vratimo na vrijednosnu prosudbu umjetničkog djela. U društvu pretjerivanja zgrtanjem materijalnih dobara, doživljaja, iskustava, tehnologija, pretjerivanje se na shizofren način integriralo u ekonomsko-materijalno-planetarni i moralno-normativni sustav i to kao njegov normativ ili izazivanje normativa. Svijet se mjeri pretjerivanjem. Pretjerivanje u umjetnosti dio je tog šireg društveno-povijesnog konteksta.

U društvu u kojem je ekonomsko-materijalno i normalizatorsko pretjerivanje norma, EERE umjetničke prakse pozicionirale su se kao djelovanja prema denormaliziranju normi čineći u doba pretjerivanja vidljivima njihove mehanizme ili otvarajući nova gledišta i osjetilnosti. Može se kazati da se pretjerivanje kao vrijednost za prosuđivanje umjetničkog djela artikuliralo unutar društvenog stanja i uklopilo u individualna vrednovanja umjetnosti. Postignuta je “epohalna identifikacija ... [što] znači da se celokupni način života ljudskog kolektiva sa bitnom i aktuelnom tehnologijom posredovanja (mediji) – integriše u uslov estetskog suda o umetničkom delu” (parafraza Benjamina u Šuvaković 2017, 207). Umjetnička strategija pretjerivanja je način suodnošenja s *pretjeranim* svijetom. EERE umjetničke prakse pretjeruju pretjeranim tabuiziranim aspektima zbilje, hipokritičnošću, diskriminacijom i ostalim oblicima agresije ili same daju pretjerujuće mogućnosti drugačijih odnosa i sustava. Aspekti pretjerivanja u EERE umjetničkim praksama mogu se sada precizirati i utvrditi da uključuju etiku izvan ljudskosti (spram ne-ljudskog drugog), fluidne odnose između prirode i kulture, pojačani utjecaj na osjetilnost unutar indeksiranog materijalno-fizičkog suodnošenja umjetničkog djela i gledatelja (afektivni intenziteti). Dva navedena aspekta promatranja koncepta pretjerivanja u umjetnosti, aksiologija umjetnosti i teorija pažnje, omogućuju legitimaciju pretjerivanja kao umjetničke strategije prelaženja granica i mjera. EERE umjetničke prakse koje koriste strategije

pretjerivanja imaju važno mjesto u umjetničkoj teoriji koje društvo spektakla možda još nije anihiliralo i koje se otvara nekim novim budućnostima.

3.2. Definicija i obilježja pretjerivanja

3.2.1. Polazište i radna definicija

Pretjerivanju se u ovom teorijskom radu pristupa kao pojavi praktičnih strategija i taktika, što ću nazivati fenomenološki,¹² koje se koriste u EERE umjetničkim praksama da bi potaknule oblikovanje novih načina otvaranja i odnošenja prema stvarnosti. Pretjerivanje koristim u značenju vrste prijestupa nastalog obuhvaćanjem etičkih i čulnih fenomena. Umjetnička strategija pretjerivanja podrazumijeva načine kojima umjetnici kod sudionika umjetničkih djela izazivaju naglašeno indeksirano perceptivno, tjelesno i kognitivno doživljavanje umjetničkog projekta. Druge vrste pretjerivanja, kao izvanlingvistički doživljaji gledatelja, koje se mogu javiti kao posljedica susreta s EERE umjetničkim projektom, razmatraju se u narednom, 4. poglavlju. Pretjerivanje se nadalje ne razmatra ni kao manjak, koji također može biti oblik pretjerivanja, ali u oskudnosti.

García Düttmannove postavke o pretjerivanju početna su vodilja u definiranju pretjerivanja usredotočenog na EERE umjetničke prakse. One se proširuju dodanim aspektima pretjerivanja važnim za vizualnu umjetnost da bi se pretjerivanje u EERE umjetničkim praksama svrhovito definiralo kao estetička umjetnička strategija i taktika izvođenja preobilja ispunjena uznemirenošću i napetošću. Pretjerivanje kao umjetnička strategija postavlja uvjete za sudjelovanje u sudaru s određenim vrstama granica i njihovo prelaženje, a operira u području svjetotvornog viška. Pretjerivanje se veže i uz usredotočenost i privlačenje pažnje, i to do imerzivnosti kako bi se održalo stanje ambivalentne privremene zbilje umjetničkog djela. Nadalje, uvođenje elemenata iz svakodnevne zbilje u umjetničke procese djeluje katartički. Držim da se svi aspekti pretjerivanja unutar EERE umjetničkih

12 Osim ako izrijeком nije navedeno, izraz fenomenologija se u disertaciji ne koristi u filozofskom smislu već kao predočavanje onoga što se pojavljuje ispred osjetila, tijela i uma.

praksi odvijaju dvjema umjetničkim strategijama: kritičko-angažiranoj i osjetilno-tjelesnoj. One obuhvaćaju korištenje obilja taktičkih izvodljivosti nad procesima bioloških, društvenih i tehnoloških života.

Ako u svrhu diskusije uzmemo, a nadovezujući se na postavku García Düttmanna da uz mišljenje i umjetnost pripada području pretjerivanja, da je umjetnost pretjerivanje, koja je specifičnost pretjerivanja EERE umjetničkih praksi? Je li njihovo pretjerivanje povezano s nekom vrstom naglaska, pa je snažnije, izraženije, naglašenije, učestalije u tim umjetničkim praksama ili je posrijedi neka druga konceptualna razina po kojoj je moguće razlikovati pretjerivanje u EERE umjetničkim praksama od neke drukčije vrste pretjerivanja koja se može pripisati umjetnosti kao takvoj? Ono što García Düttmann pripisuje umjetnosti općenito, definirajući je kao područje pretjerivanja, pozornosti i viška, ja držim da je u svom najdjelotvornijem izdanju obilježje EERE umjetničkih praksi. Iz tog razloga općeniti pojam umjetnosti ne razmatram kao pretjerivanje, već ovaj specifični u obliku EERE umjetničkih praksi. Pretjerivanje se u EERE umjetničkim praksama razlikuje od izražene promjene veličina, proporcija, umnažanja i gomilanja uzoraka, njihovih začudnih kombinacija ili stavljanja u nesvakidašnje kontekste u dominantnim tokovima suvremene vizualne umjetnosti. Na to ne utječe ni koliko ti načini korištenja umjetničkih elemenata čine razlikovne odmake od uobičajenih ili standardnih načina oblikovanja čulne pojavnosti umjetničkog djela. Predimenzionirana pukotina od 167 metara Doris Salcedo u podu Turbinske dvorane Tate Modern, Christoovo omatanje berlinskog Reichstaga, gigantske hiperrealistične ljudske skulpture Rona Muecka ili hibridi Patrizije Piccini formalna su preuveličavanja količinama, veličinama ili fiktivnim kombinacijama entiteta. Kao recentan primjer može se navesti umjetnička intervencija autora Eugenija Ampudije u jednoj od najpoznatijih europskih opernih kuća u Barceloni, Gran Teatre del Liceu. Nakon tada nedavno uvedenih novih i restriktivnih mjera uslijed epidemije izazvane koronavirusom (COVID-19), opera je ponovo otvorila svoja vrata u lipnju 2020. godine, ali ne za ljude, već za biljke. Ampudia je u gledalište postavio oko 2300 lončanica kojima je gudački kvartir svirao elegiju Giacoma

Puccinija *Crisantemi*. Namjera mu je bila ukazati da je pandemija širom svijeta primorala ljude da se povuku iz javnih prostora dok je, prema njegovoj tvrdnji, priroda zauzela mjesta koja su joj ljudi ranije oduzeli. Apelirajući na pokazivanje veće empatije spram prirode on je “poziva” u veliku opernu kuću i smješta na poziciju gledatelja virtuozne glazbene izvedbe. Njegovo tematiziranje pandemije izlaganjem mnoštva biljki također nije pretjerivanje. Naime, sva ta prenaplaćavanja i gomilanja su *sigurna*, a komuniciraju posredovano pomoću metafora, simbolike i izmišljenih entiteta. Umjetnička djela ukazuju na relevantne globalne probleme poput pandemije, izbjeglica, politika izlagačkih institucija, ili su očaravajuće refleksije ljudske vrste i projekcija njezine budućnosti. No, strategije i taktike koje svi ti umjetnici upotrebljavaju nisu one pretjerivanja kako se ovdje definiraju. Da bi se to pojasnilo, uvode se koncepti osobina pretjerivanja koji svi zajedno čine EERE umjetničke prakse pretjerujućima.

3.2.2. Oneobičavanje, prijestup, svjetotvornost, višak

Prvi koncept je **oneobičavanje**. Pretjerivanje ne uzimam kao trivijalno privlačenje pažnje već kao bit umjetničkog postupka pretjerivanja smatram oneobičavanje. Stava sam da je u umjetničkim praksama koje teoretiziram smisao pretjerivanja izazivanje afektivnih intenziteta preko oneobičavanja, čime se određenu umjetničku akciju čini neobičnom u odnosu na aktivnosti i djelatnosti svakodnevnog života. Odmak od svakidašnjega u umjetnosti može se pratiti od Aristotela pa do književnog postupka koji su zagovarali ruski formalisti 10-ih i 20-ih godina 20. stoljeća. Teorija oneobičavanja ima za cilj presijecanje naučenih mehaničkih perceptivnih obrazaca, čime umjetničko predstavljanje poznate osjetilne doživljaje izmiče iz uobičajene banalnosti čineći uobičajeno nekonvencionalnim i neobičnim. To je proces deautomatizacije koja sudionika umjetničkog djela zaustavlja kako bi svijet vidio na drugačiji način. Postupci umjetničkog oneobičavanja su mnogoliki, a u smislu EERE umjetnosti na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela oneobičavaju se biološke, medicinske i tehničke znanosti koje normativiziraju svoja istraživanja

i njihove aplikacije, a koje pak umjetnici pretjerivanjem denormativiziraju i oneobičavaju. Zvučna umjetnička instalacija umjetnika ::vtol::-a *Dok ne umrem* (*Untill I Die*, 2016.) primjer je oneobičavanja u kojem se za proizvodnju zvuka koristi umjetnikova krv. U zatamnjeni prostor autor postavlja pet povezanih setova baterija koje vise sa stropa. Baterije nisu standardnog izgleda, već su to staklenke ispunjene crvenom tekućinom. Realizacija djela započela je prikupljanjem krvi što je trajalo oko 18 mjeseci, a uključivalo je i proces njezine konzervacije.¹³ Za umjetničko djelo autor je prikupio 4,5 litara krvi koja je razrijeđena destiliranom vodom kako bi sveukupno bilo 7 litara, što je količina potrebna za funkcioniranje instalacije. S tolikom količinom krvi životni vijek baterija, a time i umjetničkog djela, iznosi 8 sati. Prikupljena krv, kao elektrolit koji sadrži dovoljno minerala, postaje izvor energije specijalnih baterija. Ona u njima kemijski reagira s metalima koji oksidiraju različitom brzinom – bakar kao anoda i aluminij kao katoda, zbog čega nastaje struja. Reference na takav pristup su eksperimenti koji su istraživali baterije za istosmjernu struju kao primjerice pokusi Luigija Galvanija ili Alessandra Volta. Slijedom, dizajn i vizualni prikaz instalacije je inspiriran ilustracijama eksperimenata sa strujom i baterijama iz 19. stoljeća. Nastala struja napaja elektronički modul zvuka odnosno mali sintesajzer koji proizvodi zvučnu kompoziciju.¹⁴ ::vtol::-ovo oneobičavanje temelji se na nakani da stvori tehnobiološki hibrid u kojem njegova vlastita krv pospješuje izvođenje zvučne kompozicije. Odnosno, vitalna tekućina iz njegovog tijela pogoni hibridnu napravu, čime stvara produžetak sebe ali izvan sebe. To povezuje i s donacijama i transfuzijama krvi kao procesima dijeljenja životne energije između ljudi, samo što on taj proces primjenjuje na stroj. Također, kratkotrajna mogućnost djelovanja instalacije za umjetnika znači promatranje žustrog propadanja života

13 Konzerviranje se sastoji od brojnih manipulacija krvi da bi se sačuvao njezin kemijski sastav, boja, homogenost i sterilnost kako ne bi došlo do njezine kontaminacije bakterijama, a kako bi krv ostala funkcionalna za primjenu.

14 Svaka baterija stvara oko 0,6 V, a sve ukupno 3 V i struju jačine 1000mA/h. Zvučni dio rada je povezan s centralnom baterijom i sastoji se od pretvarača napona, kondenzatora, Axoloti zvučnog modula, malog pojačala sa zvučnicima i malog ekrana koji pokazuje električni napon nakon pretvaranja koji iznosi od 6,5 do 7 V.

jer nakon pokretanja umjetničko djelo ima vrlo kratkotrajno djelovanje. Uz taj simbolički aspekt umjetnički projekt ironično pristupa i jednom mogućem modelu korištenja alternativnih izvora energije (vtol 2022). ::vtol::-ova oneobičavanja nisu samo u načinu dobivanja zvuka i dojmljivom vizualnom aspektu instalacije već i u oneobičavanju koncepata koji postavljaju neke drugačije odnose čovjeka i stroja – temeljene na krvnoj povezanosti. Još jedno umjetničko oneobičavanje je djelo Guya Ben-Arya *CellF* (2015.).¹⁵ Umjetnik tvrdi da je *CellF* prvi neuralni sintesajzer na svijetu koji se sastoji od neuronskih mreža – “mozga” – koje su povezane i kontroliraju “tijelo” *CellF-a* sastavljano od analognih sintesajzera. Neuronska mreža je nastala bioinženjeringom autorovih bioloških stanica. Stanice njegove kože su transformirane u matične stanice koje su pak postale neuronske stanice odnosno neuronske mreže. Neuronske mreže *CellF-a* sadrže približno 100 000 stanica, dok ljudski mozak sadrži oko 100 milijardi neurona. Bez obzira na to *CellF* proizvodi podatke i reagira na podražaje. On je impresivan velik autonomni bio-tehnološki instrument koji svira s ljudskim glazbenicima, a u njega nije uključeno nikakvo programiranje već radi po principu sprege analognih sklopova i biološke materije. Taj autorov kibernetički autoportret kao glazbenika doista je oneobičavanje u području nekih novih vrsta glazbenih instrumenata koji mogu ostvariti odnose s drugim glazbenicima i nekih novih načina stvaranja glazbe.

Da bi se oneobičavalo potrebno je postojanje objekta, strukture ili djelovanja kao granice prema kojima se vrši oneobičavanje. Koncept graničnosti je zato važan kao uporište za djelovanje EERE umjetničkih praksi. Granicom se smatra prepreka da se prijeđe uobičajena dopuštena mogućnost ili mjera. Granica je mehanizam kojim se ostvaruje dopuštanje ili nedopuštanje, a ne služi da se nešto dopusti već da se nešto ne dopusti. Graničnost ili, da posudim termin od antropologa Victora Turnera, liminalnost, u njegovoj su teoriji mjesta suspendiranih normi unutar nekog poretka, granične zone u kojima se na neko vrijeme poništavaju pravila i norme društva,

¹⁵ Naziv umjetničkog djela ne prevodim jer je posrijedi igra engleskih riječi *cell* – stanica i *self* – sebstvo, odnosno jednak izgovor *CellF* i *self*.

poput rituala, karnevala, kazališta, filma (Turner 1989, 79–91; Turner 1987, 21–32). Ja graničnost definiram kao krajnje područje nepromjenjivosti, a **prijestup** kao čin koji ima intenciju izazivanja ili promjene koja izravno dotiče ili prelazi granice.

Ideja prijestupa je važna za moj teorijski rad, ali s obzirom na to da mi nije namjera dati historizaciju prijestupa, na temelju pregledne literature, odabirem promišljanja koja doprinose kontekstualizaciji i razradi specifičnih konteksta doktorata. Chris Jenks (2003) ima pozitivističko gledanje prema prijestupu kao kršenju pravila i prekoračenju granica (3) koje sustav održava aktivnim. Prijestup i granica se po njemu upotpunjuju jer granica u sebi ima upisno izazivanje za njezino prelaženje odnosno “[s]vako pravilo, ograničenje, granica ili rub sa sobom nosi svoj lom, prodor ili poticaj na nepoštivanje. Prijestup je sastavni dio pravila. Promatrana na taj način, ekscesivnost nije neko odstupanje ili luksuz, nego dinamička sila u kulturalnoj reprodukciji – ona sprečava stagnaciju kršenjem pravila i osigurava stabilnost njegovom reafirmacijom” (Jenks 2003, 7). Citirajući Suleiman, Jenks utvrđuje rečeno: “Doživljaj prijestupa neodvojiv je od svijesti o ograničenju ili zabrani koje krši; štoviše, moć neke zabrane u potpunosti se ostvaruje upravo prijestupom i kroz prijestup” (Suleiman u Jenks 2003, 89). U političkoj filozofiji izvanrednog stanja takav prijestup čini suveren, pa u tom slučaju prijestupnik nije *homo sacer*, već suveren koji je postavio zabranu suspendirajući pravo. John Jervis također određuje međusobnu neraskidivu povezanost prijestupa i ograničenja, uzimajući u obzir njihove funkcionalnosti i odgovornosti. Prijestup nije uključen u puko pervertiranje sustava nego preispituje sebe samoga i kulturalni milje koji ga definira kao prijestup. Za njega prijestup nema subverzivni potencijal jer nije očevidno i namjerno izazivanje sustava (Jervis 1999, 4). Prijestup kako ja razumijem jest namjerno izazivanje sustava, ali unutar umjetničke stvarnosti. Prijestup se ne može odvojiti ni od etike, morala, običaja i zabrana, a u specifičnim slučajevima referiranja na psihoanalizu može se govoriti o prekršajima tabua unutar kojih je ponovno riječ o upotpunjavajućoj ulozi prijestupa: “Prijestup ne osporava tabu već ga premašuje i upotpunjava” (Bataille 1962, 63). Prijestup je za Georges-a Bataillea unutrašnje iskustvo koje se prepliće s temama tabua, erotičnosti i nasilja

te je uvjet uživanja. Relevantnost navedenih pristupa unutar teorije umjetnosti je ukazivanje na narav prijestupa koji stvara nepredvidljiv ali neraskidiv spoj s granicom koju susreće ili prelazi.

Zabrane i granice su stoga referentne točke umjetnicima koji koriste prijestupnička ponašanja i procese. Unutar takvih praksi prijestupe u umjetnosti od povijesnih avangardi do danas Šuvaković (2005) definira kao “otklone (subverzije, prekoračenja, prekidi, iskoraci, inovacije, eksperimenti, revolucije) u odnosu na dominantne hijerarhije moći u umjetnosti, kulturi i društvu” (638). Otkloni se temelje na prijestupničkom djelovanju umjetnika koji u djelima iskorištavaju dinamične međuzavisnosti između prijestupa i zabrana granica. Ljudska tijela i drugi entiteti u umjetničkim djelima pretjeruju na nove načine, a pretjerivanje donosi drugačije kontekste. Prijestup zato ne vežem samo uz izvođenje društvenosti već i izvođenje bioloških i tehnoloških procesa života. Preciznije, umjetnička djela od interesa ovog teorijskog rada bave se prijestupima koje izvode taktičkim izvodljivostima života – biološkog, društvenog i tehnološkog, i njihovih međudnosa. Prateći izvođenja procesa života u umjetnosti, prijestup kao oblik pretjerivanja u disertaciji se promatra sa stajališta koje uzima u obzir odnose prema normiranoj granici, ali uključuje i druge aspekte. Pretjerivanje uključuje, ali nije isključivo normativno prijestupničko. To znači da je u umjetnosti norma vezana uz izvođenja procesa života. Normirana granica se odnosi na konvencionalne norme svakodnevnog društva i datog kulturalnog konteksta, te norme u svijetu umjetnosti.

Prijestup kao suočavanje s granicom ili njezino prekoračenje nadalje je potrebno sagledati općenitije, kako bi se jasnije razlučilo koje sve mogućnosti sadrži. U tome smislu nije riječ samo o prijestupima spram društvenih sustava moći već prvenstveno o prelasku poznato-novo. Prijestup zato u okviru EERE umjetničkih praksi 21. stoljeća promatram epistemološki i fenomenološki. Prekoračenje granice označava konstruktivno razdvajanje, ali ujedno i spajanje poznatog i nepoznatog, usustavljenog i podložnog kontroli bilo koje vrste i onoga što je izvan takvog ograničenja. Suočavanje i prelazak granice su područja novih nepredvidljivih i

stvaralačkih mogućnosti, ali i produkcija novih ograničenja u društvenoj etici, moralu ili znanstvenim kanonima. García Düttmann drži da je granica razlog postavljanja nečega novoga u svijet, nastavljajući u kontekstu filozofskog mišljenja, ono što je primjerice Bataille postavio u odnosu pojedinca i društva. Pretjerivanje otvara granice, što čini mogućim njihov prelazak, ostavljajući ono prije njih kao konstitutivnu referentnu točku. Ali ne u banalnom destruktivnom ili antagonističkom smislu odbacivanja već kao nužnost za dohvaćanjem onoga što još nije u horizontu doživljaja ili misli. Jedino je preko poznatog moguć prelazak u nepoznato i novo. To je u EERE umjetničkim praksama izgrađujući princip proširivanja svijeta kao dijalektike zbilje i fikcije u kojoj pojedinac djeluje i sudjeluje u primjerice društvenim procesima. To znači da je pretjerivanje potencijalno svjetotvorno, da oblikuje, proširuje i konstituira nove odnose i elemente osobnog i društvenog iskustva. Pretjerivanje kao suočavanje s granicom i prelazak granice mijenja doživljaj svijeta, što je transformacijsko iskustvo koje se otvara prema nezamislivom, odnosno onome koje se do tada još nije domislilo. Suočavanje i prekoračenje granice na taj način preslaguje postojeće konstrukcije.

Mogućnost da se svijet preoblikuje u EERE umjetničkim praksama nazivam **svjetotvornost**. Jer se svijet na taj način mijenja i doslovno tvori nevezano uz bilo kakvo teološko značenje pojma *tvorenje* kao dijela mitološko-religijskog sustava. Tvorenje unutar EERE umjetničkih praksi je pragmatično konkretno usmjereno na otvaranje mogućnosti za promjenu promišljanja o etičkim neupitnostima i pomjeranjima perceptivno-tjelesnih doživljaja. Kada Ken Rinaldo otvara ribicama mogućnost da kontroliraju pokretanje svojih robotičkih akvarija kako bi bile u interakciji s okolinom (*Proširena stvarnost ribica / Augmented Fish Reality*, 2004.), stvara nove odnose koji do tada nisu postojali u svijetu, kao i Zoran Todorović nudeći gledateljima da se operu u sapunu načinjenom od njegovih tjelesnih masnoća s trbuha (*Agalma*, 2003.–2009.). Pretjerivanjem se svijet redefinira. Redefinicija znači da ono novo – novi doživljaj, nova misao, novi afekt, nova emocija za objekte, osobe, koncepte – postaje uključeno u buduća razmatranja i doživljaje svijeta. Na taj način svijet se gradi. Svako EERE

umjetničko djelo postavlja to redefiniranje na drugim osnovama, a svjetotvornost pretjerivanja se zadržava jedino ako se pretjerivanje promptno ne podvrgne diskurzivnim procesima. Time kažem da je pretjerivanje u trenutku doživljaja umjetnosti potrebno ostaviti neko vrijeme bez racionaliziranog opravdanja, bez podjarmljivanja postojećim pravilima. Privremeno mu se prepustiti kako bi kao strategija djelovalo u svojoj neuobičajenosti koja može otvoriti nešto nepredvidljivo. U naravi pretjerivanja nije sustavno građenje svijeta, u naravi pretjerivanja je eksperimentiranje, otkrivanje novoga i izlaganje nepoznatom bez obzira odvijalo li se po brutalnim, suptilnim ili opčinjućim principima. EERE umjetničkim praksama imanentno je izlaganje *istini i ludilu*, kao što García Düttmann (2007) tvrdi za filozofsko mišljenje (20). Ova dva pojma ne koristim u uobičajenom govornom smislu već García Düttmannovom (2007), koji o tim pojmovima raspravlja u kontekstu stavova Theodora Adorna: “U *Negativnoj dijalektici* Adorno piše da je istina koja ne može pasti u *ponor ludila* samo *analitička* i ništa drugo nego *potencijalna tautologija*” (19). Nastavljajući na Adorna, García Düttmann razvija misao da mišljenje i istinu treba izložiti ludilu i zabludi kako bi mogli postati istina i mišljenje u svojoj punoj svrhovitosti jer “[n]ema mišljenja bez prakse otvaranja i razotkrivanja koja ga izlaže ludilu i istini u jednakoj mjeri” (19–20). Suočavanje i prestupanje granice kao izlaganje *istini i ludilu* je izlaganje kako konceptualno definiranom i u tom smislu postavljenom u sustav znanja, tako i *neprimirenom* i nedefiniranom, onome što nije podložno usustavljanju, *neodređenom*. Neodređeno označuje povezanost pretjerivanja s viškom.

Značenje koncepta **viška** na kulturalno upisanoj asocijativnoj razini vodi marksističko-ekonomskom pristupu kapitalističkog viška vrijednosti (*Mehrwert*) pa nadalje do kapitalističkog profita. Na Marxa se naslanja Diedrich Diederichsen (vidi 2008) koji razlaže *Mehrwert* u sklopu rasprava o tržišnoj vrijednosti umjetničkog djela kao robe. Moj pristup se odvaja od ekonomskog i kvantitativnog i bavi se općim konceptom viška u umjetnosti i svakom vrstom proizvodnje viška koje je po karakteru nešto drugo, bilo epistemološki ili perceptivno-doživljajno.

Višak kao obilje značenja i osjetilnih stimulansa. U tom smislu višak nije oznaka za količinu nečega, broja osoba koji sudjeluju u performansu ili veličine objekata u umjetničkom djelu. Višak kao ono previše, bezmjerje je koje se ne može ukrotiti niti pojmovno niti doživljajno, jer izmiče biti uglavljeno u jasnu definiciju i jasnu emociju. Ovako opisan djeluje gotovo mistično, no on nije u toj domeni. Nije ga moguće precizno odrediti jer upravo djeluje na granici mogućnosti da ga se pojmovno *uglavi* i nemogućnosti da se učini isto. Zato je područje neravnoteže i nedoumice, no važan kao način poticanja promjene i novoga. On djeluje u području nemogućega koje tek treba postati moguće mada još nije prepoznato kao potencijalno mislivo ili ostvarivo. Višak kao nemoguće i nemislivo pokazuje umjetničko djelo Charlotte Jarvis u kojem umjetnica eksperimentira s razvijanjem sperme iz vlastitih ženskih stanica (*In Posse: "Ženska" sperma i drugi oblici otpora* / *In Posse: "Female" Semen and Other Acts of Resistance*, 2019. – danas).¹⁶ Zatim embrionsko biljno tkivo kojemu Špela Petrič stvara uvjete da raste u inkubatoru time što ga izlaže ljudskim hormonima (steroidima) (*Suočavanje s biljnom drugošću: fitoteratologija* / *Confronting Vegetal Otherness: Phytoteratology*, 2016.), ili stvaranje ljudsko-životinjskog hibrida spajanjem proteinskih molekula konjskog imunoglobulina s proteinima u ljudskoj krvi koje su izveli L'Art Orienté Objet (*Neka konj živi u meni* / *Que le cheval vive en moi*, 2011.), čime umjetnica postaje kimera sazdana od žene i konja.¹⁷ Koristeći

¹⁶ Njezino umjetničko djelo detaljno analiziram u studijama slučaja.

¹⁷ Realizacija međuvrsnog umjetničkog djela zahtijevala je višegodišnja istraživanja i eksperimente koje je Marion provodila na svome tijelu s različitim vrstama imunoglobulina konja. Nekoliko mjeseci prije performansa pod nadzorom znanstvenika također je trebala pripremati vlastito tijelo za transvršno spajanje. Uzimala je male doze konjskog imunoglobulina kako bi razvila toleranciju vlastitog imunološkog sustava na strane imunoglobuline i izbjegla mogući anafilaktički šok koji je mogao biti i fatalan pri uzimanju cijele doze konjske krvne plazme za vrijeme performansa. Sljedeća etapa umjetničkog djela zahtijevala je izravni susret i provođenje vremena s ne-ljudskom vrstom. Nakon desetodnevnog upoznavanja i zbližavanja s konjem, Marion u performansu provodi njihovo tjelesno sestrimljenje uzimanjem konjske plazme iz koje su uklonjene, za umjetnicu toksične supstance. Kako bi obilježila novonastalo kemijsko stanje svog organizma, svoje "konjstvo", umjetnica je mirno, ponosno i dostojanstveno prošetala sa svojim novim posestrinstvom. Koristeći mehaničku protezu napravljenu po uzoru na konjske zadnje noge, "kentaurka" se simbolički postavila na istu visinu s

vlastito tijelo kao mjesto eksperimenta *in vivo*, performans *Neka konj živi u meni* umjetničkog dua ²¹ L'Art Orienté Objet kojeg čine Marion Laval-Jeantet i Benoît Mangin, radikalno je otvaranje područja viška istraživanjem dokidanja bioloških granica među vrstama i međuvrskih hibridnosti između dvije vrste sisavaca. Granice su prijedene unutar njezinog tijela i to na molekularnoj razini, čime Marion postaje kimera sazdana od žene i konja. Imunoglobulini konja pomiješani s krvlju umjetnice u njoj i borave djelujući na njezin organizam koji je postao više od ljudskog, kao što je biljka u *Confronting Vegetal Otherness: Phytoteratology* postala više od biljke. Nije istraženo kako je biljka proživljavala susret s ljudskim hormonima osim po morfološkim promjenama, no poznato je da je Marion doživjela neka izražena nova stanja i raspoloženja zbog susreta s konjskim molekulama. Ta je sinteza, kao vrsta stanične komunikacije, imala stvarnog učinka na njezino psihofizičko stanje. Premošćivanjem međuvrskih granica kroz metamorfozu u vlastitom tijelu umjetnica je hibridnost osjetila, počela se osjećati ne samo kao čovjek već je i postala više od čovjeka. Novo biće koje zadobiva kentaurske osobine: čovjek s konjskim svojstvima. Viškovi u oba umjetnička djela izlaze kao ljudskost koja počinje ići u smjeru transformacije vrste mada u potpunosti ostaje otvoreno u kojem smjeru bi se to moglo dalje razvijati.

Višak je upravo najprikladniji način izražavanja nemogućeg i neizrecivog, tvrdi Joshua R. Ritter (2012) analizom hiperbole kao lingvističkog oblika pretjerivanja (406). U filozofiji fenomenologije, Jean-Luc Marion (2002) višak povezuje sa “zasićenim pojavama” (xxi) čije “iskustvo ... nadilazi granice konceptualnih, kategoričkih i intencionalnih ograničenja” (Mason 2014, 25). Višak je prekoračenje graničnosti, a to znači “oblik osnaživanja, mogućnosti i kreativnosti” (Potvin, Myzelev 2009, 15). Na tom tragu, definiram višak u EERE umjetničkim praksama kao preobilni sadržaj potencijala za novo. I u EERE umjetnosti moguće ga je kognitivno uočiti i doživjeti, ali je neuhvativ za preciznu artikulaciju jer je izgrađen

konjem imitirajući njegove pokrete. Nastala hibridna krv koja je prokolala njezinim organizmom je u završnom dijelu performansa izvađena iz njezinog tijela i smrznuta čime je pretvorena u fetišistički objekt. Uz umjetničke aspekte, djelo je bilo i terapijsko istraživanje u prilagodbi konjske krvi za dobrobit čovjeka pri potencijalnoj transfuziji kao i bihevioralnih posljedica uzimanja konjske plazme.

od složenih epistemoloških koncepata koji se međusobno preklapaju. Višak je djelujuće prestupajuće obilje koje dovodi do konstitutivnih pomaka u doživljaju svijeta. Obilje je prezasićena kvaliteta koja čini nešto konstrukciji svijeta, puni je novim opcijama koje ne mogu biti zanemarene i odbačene. Višak izmješta doživljaje s postojećih pozicija, pa ništa po višku nije na svome mjestu. Općenito, višak je povećanje ili narušavanje udobnosti i u tom smislu je izlazak preko granice u područje užitka ili poremećaja koji protresa subjekt. Višak u postizanju afektivnog učinka u EERE umjetničkim praksama ima pak smisao *narušavanja* osjećaja ugone. Protresanje i izmještanje u EERE umjetnosti ima izgrađujuću funkciju jer znači otvaranje prostora za pokretanje subjekata koji sudjeluju u umjetničkom djelu. Pokretanje se prvobitno očituje kao intenzitet, a tek potom kao emocije ili misli.

3.2.3. Neodredivost, agresija

Disbalans i mogućnosti koje višak potencira i naznačuje čine ga krucijalnim elementom EERE umjetničkih praksi. Višak koji Siniša Labrović stvara kada liže pete nizu posjetitelja galerije djeluje kao poniznost umjetnika koji se doslovno ulizuje i predaje publici nadmoćnu ulogu (*Umjetnik liže pete publici*, 2007.). No Labrovićev performans poniznost prebacuje upravo na one koji su lizani, obiljem koje fluktuiraju između umjetnikovog jezika i golih peta, a sadrži istodobno i nerazdvojivo dodir, erotičnost, gađenje, nelagodu, moć. Višak kao napeta prezasićena kvaliteta umjetničkog djela, suočavanje s granicom i njezin prelazak kao otvorenost umjetničkog djela prema novim stvarnostima poticanjem novih doživljaja, stanja i promišljanja, doprinose ambivalentnosti publike. Nedoumice vezane uz jasnoću što se točno izvodi i kako se ta izvodljivost treba interpretirati od strane sudionika EERE umjetničkih djela u odnosu su sa **neodredivošću**. U pretjerivanju umjetnički objekti, subjekti i procesi nisu nosioci jasnih i jednoznačnih značenja i osjetilnih doživljaja, oni su ambivalentni. To izaziva izrazite uznemirenosti i nestabilnosti pa je pretjerivanje umjetnička strategija koja zbog takvih dvojbenosti dovodi do prenapetosti. Ona ide od oduševljenja

i ushita do straha i odbojnosti nastaje uslijed destabiliziranja izgrađenih ili otvaranja novih narativa koje umjetnost aktivira. Umjetnica Saša Spačal bavi se načinima neverbalnih povezivanja različitih vrsti živih bića – ljudi i cvrčaka, ljudi i micelija gljiva. To može dovesti do nesigurnosti ili uznemirenosti oko podobnosti ljudskog subjekta za takvu komunikaciju, no isto tako do ushita prema uspostavljanju nemogućih međuvrskih veza. Umjetnička djela također provociraju niz pitanja o stanju, obliku i stupnju stvarnosti onoga što se gleda. Jesu li stanice u djelima umjetničkog kolektiva Tissue Culture & Art Project žive ili mrtve, što se zbiva u tijelu performerera iz skupine Quimera Rosa koji u svoje tijelo intravenozno unosi klorofil (*Trans*Biljka: Neka klorofil bude s/u tebi / Trans*Plant: May the chlorophyll be with/in you*, 2017 .), ili jede li Zhu Yu doista ljudski fetus (*Jedenje ljudi / Eating People*, 2000.), i kako se etički postaviti spram takve vrste kanibalizma. Također kakav je oblik života umjetničko djelo *Biobot: Laboratorijska situacija* (*Biobot: Laboratory Situation*, 2019. – danas) Zorana Srdića Janežića u kojem spajanjem biotehnologije i informatičke tehnologije, živa tkiva postaju dio mašina. Umjetnikova je intencija napraviti biotehnološki hibrid u kojem mišići postaju integralni dio robotskog tijela. *Biobot* bi bio robot s funkcionalnim biološkim mišićima i neuralnim stanicama.¹⁸ Značenjski, a neki i medijski, to su nestabilna umjetnička djela. Napeta neodredivost koja proizlazi iz zamagljivanja kontrastnih granica biološko-mehaničko stabilno-nestabilno, objektivno-subjektivno, zbiljsko-fiktivno, moguće-nemoguće, prihvatljivo-odbojno, bučno-tiho, vidljivo-nevidljivo imanentna je pretjerivanju u EERE umjetničkim praksama. Brisanje jasnih razdjelnih linija je destabilizirajuće jer se stupa u područje nejasnog kao obilja paralelno postavljenih značenja i osjetilnih senzacija umjetničkog djela koje nije moguće odjednom osjetilno, umno ili emotivno savladati.

18 U sadašnjoj razvojnoj fazi projekta, na ploči s elektrodama koje provode električni signal uzgajaju se živi neuroni. Nakon stimulacije neurona, oni provode električni signal koji se iz analognog pretvara digitalni, i koristi za manipulaciju *Biobotovog* pokreta. U isto vrijeme, umjetnik pokušava u laboratoriju konstruirati živi mišić kao dio kinestetičkog mehanizma (Srdić Janežić 2022a).

Pojedina djela EERE umjetnosti uključuju u sebe opasnost i rizik kako za umjetnika tako i za publiku. Na taj način prelaženje granice umjetnost-zbilja otvara mogućnost da neki oblik zbilje uđe u područje umjetnosti, primjerice metak iz pištolja u performansu Borisa Šinceka (*Petak je dan za metak*, kasnije nazvan *Pucanje*, 2002.). Naime, vežući se na temu rata Boris Šincek se stavlja u poziciju pasivne ljudske mete u koju se puca. Šincek je kao časnik hrvatske vojske 90-ih godina 20. stoljeća sudjelovao u ratu u Hrvatskoj. Pucanje i ubijanje neprijateljske vojske upisano je u ratni mandat, koji Šincek, ujedno i umjetnik, u mirnodopskom razdoblju kritički-afektivno izokreće unutar umjetničkog miljea. Kada se u umjetnosti prijeđe postavljena norma u smjeru opasnosti, pretjerivanje može biti zastrašujuće jer se ono previše ne može obuhvatiti postojećim kognitivnim aparatom zbog straha koji se javlja vezano uz doživljaj ugroženosti samog biološkog života ili stila života. Takve vrste pretjerivanja u pojedinim djelima EERE umjetničkih praksi izražavaju različite oblike umjetničke **agresivnosti** spram tijela, čula, institucija i drugih društvenih, intimnih i privatnih konstelacija. Na primjer, pravo privatnosti se krši krađom profila s društvene mreže (Paolo Cirio i Alessandro Ludovico *Face-to-Facebook*, 2011.),¹⁹ tjelesni integritet se napada napravom koja izaziva mučninu (Zoran Todorović, *Top*, 1996.) ili prenošenjem DNK sperme lososa u stanice kože publike (Adam Zaretsky, *iGMO_B/D THGP CBGC CRISPR SAG, Orgija transgeničnog repro-teh CRISPR dizajniranja djeteta kao medicinski fetiš* / *iGMO_B/D THGP CBGC CRISPR SAG, The Orgy of Transgenic ReproTech CRISPR Baby Design as Medical Fetish*, 2017.). Upotrebljavam termin *agresija* a ne *nasilje* jer potonje držim za ekstremni oblik agresije. Tema agresije uvelike prelazi okvire ove teorijske rasprave, ali kako bih agresiju smjestila u uski okvir EERE umjetničkih praksi unutar kojih postoji konsenzus o pretjerivanju postavljam pretpostavku da se u tom pretjerivanju pojavljuju i aspekti agresije. Govoreći o nasilju Mark Vorobej (2016) ga stavlja u kontekst ljudske ranjivosti i morala: “U svom najapstraktnijem obliku ... nasilje ... se smatra moralno pogrešnim odgovorom na ontološku činjenicu ljudske ranjivosti.” (172). Za moju svrhu, pitanje morala kao ispravnosti i neispravnosti

19 Naziv umjetničkog djela je igra riječi koju je moguće opisno prevesti kao *Licem u lice s Facebookom*.

nije potrebno analizirati, no ljudska ranjivost i mogućnost otpora važni su koncepti vezani uz nasilje koje proizvode EERE umjetničke prakse.

Unutar konteksta EERE umjetničkih praksi i prijestupa agresiju definiram kao izraženo djelovanje koje ugrožava, remeti ili povređuje fizički, psihički ili emotivni integritet sudionika umjetničkog djela izlaganjem području izražene neočekivane i napete nesigurnosti. To se postiže snažnim perceptivnim stimulansima ili izravnim fizičkim utjecajem na tijela posjetitelja. Pojačano djelovanje pretjerivanja u EERE umjetničkim praksama u duhu je latinskog *aggressio*, *aggressus* kao navaliti i nasrnuti (Divković [1900] 1987, 60), a može biti privlačno, odbojno i oboje zajedno no nikad nije neutralno. Pretjerivanje u EERE umjetničkim praksama ne djeluje ni blago ni umirujuće. Ono djeluje žestinama različitih kvaliteta i oblika, zbog kojih je u području agresije. Tradicionalistička predrasuda je da umjetnost potiče stabilnost i uravnoteženost, koja također predmnijeva da je ono što se generalno naziva umjetnost područje sigurnosti subjekta. Ne u smislu fizičke sigurnosti unutar arhitekture institucija umjetnosti već da umjetničko djelo neće fizički, emotivno ili psihički nauditi publici ni narušiti njihovo zdravlje kao ni ono umjetnika. Također će se pretpostaviti da umjetnost nije ni područje prisile i da publika svojevolumno dolazi na izložbe i performanse. EERE umjetničke prakse odstupaju od samorazumljivosti sigurnosti umjetnosti i područje su neočekivanog i nesigurnosti različitih vrsti i raspona.

Agresija se odvija u odnosu između umjetničkog djela i publike. Unutar tog diskurzivno-doživljajnog polja moguće je u muzeju udahnuti zrak kontaminiran dušikovim oksidom, tzv. *rajskim plinom* ili *plinom smješkvavcem* koji izaziva euforičnost i nekontrolirani smijeh (Zoran Todorović, *Smijeh*, 2001. – 2005.), pratiti dramatične, prijeteće pokrete i zvukove tehnološkog entiteta s tri šestmetarska uda (Cod.Act, *Nyloïd*, 2013.), prisustvovati ritualu ubijanja tkivnih stanica (Tissue Culture & Art Project, *Koža bez žrtve / Victimless Leather*, 2004.), biti u strahu od mogućnosti zaraze HIV-om preko komaraca (Oliver Kunkel, *Kutija s komarcima / Mosquitobox*, 2003.). Navedeni primjeri prijete integritetu posjetitelja,

eksploatiraju njihovu ljudsku ranjivost, otvaraju nesigurnosti, pa su time u području agresije. U EERE umjetničkim praksama posjetitelji dolaze u potencijal za izraženo narušavanje svoje fizičke, kemijske, emotivne i svjetonazorske cjelovitosti, koje se ipak ne sprovodi do krajnosti. U tom smislu agresija ne uništava dalje subjekt jer ne prelazi njegove kapacitete za izdržavanje agresije do te mjere da ga povređuje dokidajući mu život. Odnosno, u području EERE umjetnosti, agresija koja proizvodi polje nesigurnosti nije fizički opasna po život za zdravu publiku. Naglašavam zdravlje jer netko može nenadano loše tjelesno reagirati kada se nađe u umjetničkom djelu Zorana Todorovića u kojem mu se vežu ruke i noge te ga se ostavlja, s drugim u toj istoj poziciji, unutar izlagačkog prostora (*Bez naziva ili odsutni*, 2005.). Utjecaju umjetničke agresije, u najvećem broju djela iz područja EERE umjetnosti ipak se moguće oduprijeti, može se djelovati, zadržati određenu vrstu kontrole. To se čini fizičkim micanjem iz prostora, mentalnim ignoriranjem i neprihvatanjem ili odbijanjem sudjelovanja u umjetničkom djelu. Rijetka su umjetnička djela gdje ne postoji izbor za nesudjelovanje. Jedna od njih je spomenuti *Smijeh* Zorana Todorovića s obzirom na to da plin počinje djelovati čim se stupi u izložbeni prostor. U tom radu, kao i dosta drugih, Todorović koristi specifičnu vrstu agresije eksploatirajući iluziju autonomije umjetničkih institucija. Umjetnička agresija ima intenciju naglašenom napetom nesigurnošću kritički ukazati na dominantne društvene narative tehno-znanstvenih i socio-kulturalnih diskursa, njihove procedure i institucije, ili samo obuzeti osjetila i otvoriti nove mogućnosti na polju percepcija i doživljaja. Ona ima funkciju silovitog pojačavanja doživljaja.

3.2.4. Privlačenje pažnje, imerzija

“Umjetnost je stvar pozornosti. ... Bez *rascjepa*, bez prekida pozornosti, čiji je porast *pretjerivanje* konkretnosti, promatramo neprecizno, jednostavno vidimo ono što želimo vidjeti, jednu stranu stvari. Samo kroz rascjep pretjerivanja, promatranje postaje precizno,

konkretnost se trlja protiv apstrakcije. Razlika između strpljenja i nestrpljivosti pretjerivanja, između fanatizma pretjerivanja i umjetnosti pretjerivanja, razlika je između dvije apstrakcije, između apstrakcije nepreciznosti i apstrakcije preciznosti.” (García Düttmann 2007, 14)

Umjetnost kao ovo García Düttmannovo *precizno pretjerivanje* suprotno je od spektakularizacije koja se pojavljuje kao prateći, iako po meni pogrešan smjer mišljenja o EERE umjetničkim praksama. Spektakularizacija jest mehanizam **privlačenja pažnje** kojim se određeni kontekst čini vidljivim, ali ona stvara izolirane i neintrospektivne pojedince (Crary 2001, 79), statično je, zaštićeno i sigurno mjesto. Kao što je ukazano, pozornost i preciznost koje nastaju kao rezultat pretjerivanja, u kontekstu disertacije istražuju se u EERE umjetničkim praksama, a ne umjetnosti općenito. No, svaka umjetnost, pa i EERE umjetničke prakse, pretjerivanjem stvara zone uočavanja. Naglašeno privlačenje pažnje koje pospješuje interes za umjetničko djelo postiže se značenjem, a ne tijelom, tehnologijom ili samom činjenicom da se to nalazi u predefiniranoj zoni privlačenja pažnje – izlagačkom prostoru za umjetnost. Izdvajanje nije dovoljno da bi bila riječ o pretjerivanju. Izdvajanje je dovoljno da bi se objekt ili proces postavilo kao umjetnost. Da bi se ostvarilo pretjerivanje kao modalitet EERE umjetničkih praksi, potrebna je konceptualna ili osjetilno-tjelesna provokacija u obliku značenjskog obilja i stvaranje područja produktivne nesigurnosti i napetosti. Usmjeravanje pozornosti koje služi privlačenju pažnje u EERE umjetničkim praksama postiže se upravo svjetotvornim viškom značenja, osjetilnih i tjelesnih doživljaja. Oni zaustavljaju sudionike umjetničkog djela s ciljem stvaranja introspektivnih pojedinaca.

Usmjeravanje pažnje veže se uz **imerzivnost** u kojoj su i pažnja i osjetila i tijelo gledatelja u potpunosti zaokupljeni umjetničkim djelom. Imerzivnost se u novomedijskoj umjetnosti razmatra prvenstveno uz virtualnu stvarnost i digitalne tehnologije. Virtualna stvarnost je paradigmatički primjer imerzivnosti koja obuhvaća prostor i vrijeme gledatelja jer ga u potpunosti premješta u ono

što promatra: “[O]na služi za izazivanje razigrane odvojenosti i dezinhibicije kod promatrača” uslijed čega “mogu nastati procesi koji transformiraju svijest” (Grau 2003, 339). U tom svojstvu “[u]ranjanje može biti intelektualno poticajan proces; međutim, u sadašnjosti kao i u prošlosti, u većini slučajeva uranjanje je mentalno obuzimajuće i proces, promjena, prijelaz iz jednog mentalnog stanja u drugo. Karakterizira ga smanjenje kritičke distance prema prikazanom i povećanje emocionalne uključenosti u ono što se događa” (13).

Pretjerivanje u EERE umjetničkim praksama djeluje na gledatelja imerzivno ne samo u smislu perceptivne iluzije alternativne stvarnosti. Intencija EERE umjetničkih djela je potpuno preuzimanje pažnje i uranjanje u prizor ili zvukove ili druge podražaje bez iluzije bivanja u perceptivnoj alternativnoj stvarnosti. Pretjerivanje snažno djeluje na gledatelja, koji je u potpunosti obuzet umjetničkim djelom čak i ako nije fizički zatvoren u djelo kao što je to u virtualnoj stvarnosti. Imerzivnost zato ne vežem isključivo uz računalne imerzivne tehnologije već je ona ultimativni oblik privlačenja perceptivne, tjelesne i racionalne pažnje osjetilnom provokacijom kao i provokacijom etičkih normi. Te provokacije govore i o afektivnom karakteru imerzivnosti u kojoj se javljaju na primjer oduševljenje, nevjerica, zazor. Opčinjavajuće dinamična prisutnost tijela obilježje je zvučnih performansa Tareka Atouija koji u fizički zahtjevnim izvedbama grčevitim pokretima upravlja elektroničkim instrumentima vlastite izrade (*Od-udaranje 1 / Un-drum 1*, 2009.). Umjetnički ambijenti i instalacije Ryujija Ikede preplavljaju perceptivno polje i tijela publike, koja postaje dio njegovih vrlo brzih, treperećih, trzajućih vizuala i dinamičnog, moćnog i složenog zvuka. Senzoričko pretjerivanje u njegovim umjetničkim djelima odvija se preobiljem neuhvatljivih kontrastnih perceptivnih podražaja kroz minimalan broj elemenata, vizuala i zvuka u bombastičnoj dinamici. Ikeda pristupa zvuku ali i svjetlu matematičkom estetikom i isto takvom preciznošću. Projekti su mu izraženo imerzivnog karaktera, istodobno dezorijentiraju i smiruju, te su potpuno hipnotički. Fini, suptilni gličevi i šumovi koji se obično odbacuju prilikom montiranja digitalnih snimki, složeni zvučni isječci, sinusoidni tonovi, upotreba frekvencija koje ljudsko uho jedva čuje,

značajno obrađena digitalna buka – temelj su njegovih umjetničkih djela. Djela su mu inspirirana matematikom, fizikom i osnovom digitalnog svijeta – podacima. U njima koristi obilje podataka predstavljenih kroz matematičke principe pa predstavljanje preoblikovanih podataka čini da nevidljivo postaje vidljivo, zagušujuće i pretjerano. Publika je uronjena u zvučno-vizualnu pomahnitalost njegove interpretacije podataka i zvuka. Primjerice, Ikedin projekt *datamatics* (2006. – danas)²⁰ je, kako sam kaže, “materijalizacija čistih podataka“ predstavljena kroz računalno generirane prikaze (Ikeda 2022a). Izvodi se kao serija medijski različitih formi od instalacija, koncerata, publikacija. Materijal umjetničkog djela su nevidljivi digitalni podaci koji obuhvaćaju svijet. Taj beskonačni niz “0” i “1” dekonstrukcijom postaje nova fizička dimenzija koja potpuno apstrahirana prodire u sve prostorne i osjetilne dimenzije koje posjetitelj može doživjeti. S druge strane, Juri Hwang tijela posjetitelja pretvara u zvučni medij provodeći zvuk njihovim kostima da bi ga čuli u unutrašnjosti vlastitog organizma (*Somatski echo / Somatic Echo*, 2017.). Autonoman glazbeni instrument Gya Ben-Arya obuzima spojem biološkog i tehnološkog oblika života sastavljenog od neuronske mreže, uzgojene iz matičnih stanica umjetnika, i analognog sintesajzera (*CellF*, 2015.). Sva ta snažna naglašavanja preuzimaju osjetila i tijela publike ili ih umno zaokupljaju.

3.2.5. Zbilja, katarza

Doživljaj uronjenosti u EERE umjetnosti povezan je i sa zbiljom, s kojom je pretjerivanje u EERE umjetničkim praksama u bliskom odnosu. Uvođenje zbilje je, štoviše, neodvojivo povezano s pretjerivanjem u EERE umjetničkim praksama. No, za uvođenje zbilje u umjetnost, barem u obliku u kojem to čine EERE umjetničke prakse, izgleda da ne postoji mogućnost pripreme unatoč njihovim desetljetnim povezanostima. Ono je uvijek iznenađenje, u pozitivnom ili negativnom smjeru. Kada Boris Šincek stavlja vlastito tijelo u poziciju da bude upucano, Maja Smrekar

²⁰ Naziv projekta sadrži u sebi englesku riječ *data* – podaci i riječ *matic* koja dolazi od grčkog *matos* – pripravnost za izvođenje. *Datamatics* je pripravnost za podatkovno izvođenje odnosno *Podatkomatika*.

doji psa (*Hibridna obitelj / Hybrid Family*, 2016.) ili Guy Ben-Ary radi sintesajzer od vlastitih neurona, to su uvođenja **zbilje** u doslovnom smislu u umjetnost. Svojstva tih uvođenja pokazuju se važnima. Prodori zbilje su moćni, ponekad brutalni, a ponekad začuđujući. Pištolj i metak su zbiljski, pas zaista siše mlijeko iz ženskih grudi, a neuroni su uistinu uzgojeni od matičnih stanica umjetnika. Zbilja se ovdje definira komparativno, kao područje odvijanja života izvan izlagačkog sustava umjetnosti. Ona je egzistencijalni svijet uobičajeno različit od umjetničkog svijeta.

Od avangardi i neoavangardi izražena je tendencija spajanja umjetnosti i života kao sinteze u kojoj umjetnost “prestaje biti proizvodnja umjetničkih djela i postaje životna aktivnost promjene svijeta (prirode, društva)” (Šuvaković 2005, 691). Allan Kaprow u hepeninzima zagovara fluidnost i nejasnoću granica između života i umjetnosti, što se očitovalo uvođenjem u umjetnost svakodnevnih životnih situacija, aktivnosti ili živih entiteta (Kaprow u Harrison, Wood 2002, 720). U tom se kontekstu Marina Abramović podstiče i podvrgava agresiji publike, Gina Pane zarezuje vlastito tijelo, Hanna Wilke izlaže svoje umiruće tijelo, Jannis Kounellis izlaže u galeriji dvanaest živih konja, Chris Burden se izlaže pucanju iz puške, Vito Acconci masturbira galeriji. Ta su umjetnička djela i primjeri pretjerivanja EERE umjetničkih praksi u svom vremenu i kontekstu. Bez ulaženja u rasprave o konceptualnim razlikama spram odnosa umjetnosti i života u EERE umjetničkim praksama tijekom povijesti umjetnosti 20. stoljeća, svakodnevni život i umjetnost se preklapaju i u EERE umjetničkim praksama 21. stoljeća. U tim se preklapanjima umjetnički procesi i objekti *rastežu* između zbilje odvijanja umjetničkog djela i zbilje realnog svijeta u nemogućnosti da se te kategorije jasno razdvoje. Zbilja koja je prisutna u EERE umjetničkim praksama nije više samo životna aktivnost promjene svijeta već i njegove proizvodnje. Umjetnici primjerice u laboratorijima stvaraju nove žive entitete. Uz žive ne-ljudske biološke entitete koji prelaze granice poznatog i ustaljenog, oblici zbilje koji imaju pretjerujuću karakteristiku mogu biti i različiti oblici intruzije u autonomnost subjektiviteta ili drugih oblika identiteta. Uvođenje uvjeta ulaska životne zbilje u aktualne EERE umjetničke prakse jest

oblik pretjerivanja u obliku involviranja oblika, procesa i fenomena iz života koji se izravno uključuju u umjetničke procese i to bez posredovanja kao i kod historijskih avangardi i njihovih nasljednika. Uključivanje zbilje samo po sebi nije dovoljan element da bi umjetničko djelo bilo pretjerujuće, već je uz do sada navedene jedan od mogućih načina da se pretjeruje jer pojačava djelujući kapacitet umjetničkog djela na publiku.

Uvođenje zbilje u EERE umjetničke prakse upućuju na snažne učinke tih umjetničkih djela pa se postavlja pitanje o odnosu pretjerivanja i **katarze**. Katarza je za Aristotela, čitanog kroz Danka Grlića i Gottholda Ephraima Lessinga, ultimativni estetički učinak umjetničkog djela, u vidu pročišćenja i oplemenjivanja afekata kroz strah i sažaljenje koje izaziva tragedija. No po meni pročišćenje ne znači postajanje boljim čovjekom niti neko posljedično oplemenjenje. To znači da sudionik gledanjem i slušanjem tragedije čini ono što mu nije dozvoljeno u stvarnom životu. Katarzu u tom smislu ne vidim samo kao pročišćenje i oplemenjivanje već je upravo oneobičavanje jer se u umjetničko djelo prenose strahovi, frustracije i kukavičluci da se učini nešto što osobu snažno privlači, ali umjesto u životnoj zbilji, to se radi posredovanjem umjetničkog djela. Katarza se, kako Grlić dalje pojašnjava, ne može postići običnim pripovijedanjem već je moguća jedino u drami. Samo ona proizvodi snažne preplavljujuće osjećaje koji se odvijaju u neposrednoj sadašnjosti, što identifikacijom i uživljavanjem dovodi do vrhunca tragedije – katarze.

“Tragedija mora da rasplamsa, za zapali čitavo naše biće, u tragediji ne gori, kako je duhovito rekao Lessing, mušica, nego čitav čovjek, a putem njega i čovječanstvo ... ona ... nije pripovijest o nekom prošlom ili uopće drugom, riječ je o nama samima. Stoga dinamika čvrsto i jedinstveno povezane fabule treba da bude *tako snažna* da se moramo, *uživljavajući* se u nju kao *prezentnu*, i sami izmijeniti, preobraziti i postati drugačiji. Jer to nam omogućuje upravo *neposrednost sadašnjeg vremena*, mi to vrijeme u tragediji i doživljavamo kao naše vlastito

vrijeme”, jer radnja “teče kao i sam život i gledalac je stoga doživljava kao život.” (Grlić 1983, 69–70; kurziv dodan)

Grlić kao da opisuje visceralne afektivne intenzitete²¹ koje pospješuju djela EERE umjetničkih praksi. Međutim, u katarzi kako je on interpretira, ipak je riječ o simboličnom doživljaju sadašnjosti. Takva katarza nije neposredno iskustvo sadašnjosti već se *posredovano doživljava* kao da je život, a uopće nije. U drami se ne odvija život sam, već *predodžba* života. Zato se razlikuju načini i učinci *rasplamsavanja* u drami i EERE umjetničkim djelima koja koriste strategije pretjerivanja. Naime, oblik sudjelovanja koji zahtijevaju EERE umjetničke prakse drugačiji je od one u klasičnoj drami. Klasična tragedija ni na koji način ne ulazi u stvarni materijalni život glumaca ili gledatelja niti uključuje elemente iz realno-materijalne zbilje u smislu uključivanja stvarnih događaja, živih bića kao subjekta-objekata umjetničkog djela ili interveniranja na fizička tijela samih umjetnika i posjetitelja. Strategije pretjerivanja koje koriste EERE umjetničke prakse čine baš to. U EERE umjetničkim djelima život se ne “doživljava kao život” već on *jest* život. Posrijedi je razlika kakva se uspostavlja između klasičnog teatra i umjetnosti performansa. U umjetnosti performansa autor ne glumi, on izvodi određenu stvarnost vlastitog ili tuđeg tijela – stavlja klorofil u svoj krvotok, ne glumi da ga stavlja. Katarza se u teatru dešava u distanci i posredovanjem glumaca dok se u EERE umjetničkim praksama strategije pretjerivanja odvijaju u neposredovanim afektivnim susretima. Obje proizvode afekte, no postoji velika razlika u njihovom intenzitetu.

Ako je afektivna reakcija publike sastavni dio umjetničkog djela, a upravo je to jedan od učinaka EERE umjetničkih projekata kojima se bavi ova disertacija, potrebno je neposredno sudjelovanje publike jer u suprotnome djelo ne ostvaruje svoj puni potencijal *živog* djelujućeg pretjerivanja. U suprotnome, djelo se samo promatra, kao što se promatra dramska predstava. Ostaje se na vanjskoj,

21 Visceralni intenziteti se razlažu u sljedećem poglavlju.

fizičkoj distanci, izolirano od umjetničkog djela i u polju simboličke katarze, bez uronjenosti i obuhvaćenosti moćnim afektivnim učinkom su-djelovanja. U tom slučaju pretjerivanje postaje simbolički čin katarze, a ne realno-svjetsko pretjerivanje. Ako se ne proba hladetina od ljudskog tkiva Zorana Todorovića, sudionik se nalazi u području simboličkog, i doživljaj pretjerivanja je poništen. Isto se dešava ako se u umjetno izazvanom potresu Marnixa de Nijisa izmakne iz zone njegova djelovanja (*Vibriranje Zagreba – Jezostroj / Vibrating Zagreb – Thrillmachine*, 2005.). U oba slučaja moguće se perceptivno-misaono poistovjetiti s učinkom umjetničkog djela zamišljajući kako bi ga bilo iskusiti, ali to je područje pretpostavke, a ne stvarnog doživljaja jer se postavlja izvan zone realnog fizičkog utjecaja. Razina uživanja stoga nije na istoj razini doživljaja. Jedan je simbolički i distanciran, a drugi je iskustveni i s izravnim fizičkim učinkom. Katarza je stoga u Grličevom smislu simbolički transfer, a ne realno-materijalni. Krećem od Grličeve interpretacije Aristotela da bih pokazala da je katarza jedna vrsta prenesenog djelovanja koje se iz stvarnog života dešava u polju umjetnosti. Sa suvremenim taktičkim izvodljivostima procesa života u umjetnosti sam se život izolira iz stvarnosnog konteksta i dobiva svoj učinak i svoje katarzičke funkcije. One proizlaze iz toga što je taj život dio zbilje pa se sudionici umjetničkog djela s njim upravo kao takvim zbiljskim suočavaju. Umjetnička djela o kojima ja govorim u ovom teorijskom radu ne oplemenjuju već udarom suočavaju s afektivnim intenzitetom. Susret sa zbiljskim životom u umjetničkom djelu koji uzrokuje silovite intenzitete oprimjeruje se u spomenutom umjetničkim djelom Maje Smrekar *Hibridna obitelj*. U tom tromjesečnom performansu umjetnica izvodi zbiljsko provođenje majčinskog odnosa s drugom vrstom. Majčinsku vezu ostvaruje sa svojim štenetom dojeći ga na vlastitim grudima. Laktaciju je izazvala programiranim ispumpavanjem grudi da bi stimulirala hipofizu te prehranom bogatom galaktogogom. Time nije samo proizvela mlijeko bez da je bila trudna već su joj se podigle razine hormona oksitocina, hormona koji utječe na fiziološke i bihevioralne procese kao što su rađanje, seksualni i društveni odnosi. Uz njega se primjerice vežu osjećaji povjerenja i povezanosti između ljubavnih parova i empatija. Međuvrsno majčinstvo je vrlo silovito oneobičavanje koje se odvija

putem unošenja egzistencijalne zbilje u umjetničko djelo. Smrekar uobičajeni odnos dojenja djeteta zamjenjuje dojenjem štenca. Dodatno, veza koja se ostvaruje ljudskim materinstvom prema psu, a dokazuje kroz hranjenje psa iz grudi, i pas koji želi sisati ženske grudi, ulaze u područje međuvrskih zabrana. Takva veza je u uobičajenom poretku svijeta “neprirodna” jer nije normativizirana unatoč mitološkim pričama o Romulu i Remu. Najprimarniji odnos koji svako ljudsko biće ima sa svojom majkom prepušten je drugoj vrsti. Uz to, instrumentalizacija ženskog tijela i dojenja od strane ideologije i društvenog poretka (Smrekar n.d.), kao biopolitička dimenzija umjetničkog djela, izaziva udare vezane uz društvenu kontrolu i pitanje kome je unutar ljudske vrste dozvoljeno biti majka, a što je pravo koje se ekskluzivno daje toj istoj vrsti. Zbilja stoga u tom umjetničkom djelu višeslojno proizvodi značajno odvijanje katarzičnih sila koje se lome između psa, žene i njezinih dojki.

Uvođenjem prijestupa, viška, neodredivosti, agresije, privlačenja pažnje i imerzivnosti, zbilje i katarze, moguće je razdijeliti pretjerivanje EERE umjetničkih praksi od onih koje to nisu. Nije svaka umjetnost pretjerivanje jer nije svaka otvorena ka stvaranju nečega novoga u svijetu i nije svaka u području uznemirujućeg i nasilnog viška. Prevladavajuće tendencije u suvremenoj umjetnosti djeluju u području sigurnog preuveličavanja, kontroliranih situacija koje su bez agresije. Također se koristi stvarnost u obliku životnih situacija i živih entiteta, no nedostaje joj ambivalentnosti na tragu pozitivne ili negativne egzaltacije, napetosti i nesigurnosti, rizika i opasnosti i ostalih karakteristika pretjerivanja EERE umjetničkih praksi. Iz tog razloga galerija ispunjena tisućama kubusa Rachel Whiteread nije pretjerivanje već gomilanje, a sadržajno i doživljajno obilje neizvjesnosti, straha i agresije – preobilje ratne traume – u performansu Borisa Šinceka jest pretjerivanje.

Tablica osobina i djelovanja umjetničkih strategija pretjerivanja u EERE umjetničkim praksama:

osobina	djelovanje
oneobičavanje	odmak od svakidašnje percepcije
prijestup	suočavanje ili prekoračenje granice
svjetotvornost	konstituiranje novih odnosa i elementa osobnog i društvenog iskustva
višak	narušavanje osjećaja ugone
neodredivost	destabiliziranje i prenapetost
agresivnost	osjećaj ugroženosti
privlačenje pažnje	zaustavljanje
imerzija	opčinjenost
zbilja	involviranje fenomena iz egzistencijalnog života
katarza	udarno suočavanje s afektivnim intenzitetom

3.2.6. Zaključna definicija

Završna kontekstualna definicija pretjerivanja u EERE umjetničkim praksama glasi da je pretjerivanje estetička intervencija na etičkoj i osjetilnoj stvaralačkoj taktici koja oneobičavanjem, prijestupom, preobiljem, neodredivošću, agresijom, privlačenjem pažnje, neposrednom uronjenošću, zbiljom i katarzom stvara uvjete za a) visoku koncentraciju potencijala za novo u dodiru sa životnom stvarnošću i b) naglašene imerzivne osjetilno-tjelesne podražaje i intelektualne procese.

Pretjerivanje je način konceptualnog ali silovitog sudaranja i prestupanja granica i područje nedefinirljivog obilja, a oboje je svjetotvorno. U EERE umjetnosti pretjerivanje je izlaganje još-ne-doživljenom i još-ne-promišljenom koje pokazuje moć preoblikovanja svijeta. Pretjerivanje provocira i održava procesualni karakter promjene i ne dozvoljava zanemarivanje umjetničkog djela izazivanjem i održavanjem pažnje.²² Susret s pretjerujućim EERE umjetničkim djelima uvijek je područje rizika za osjetila, tijelo ili misao. Pretjerivanje zato u EERE umjetničkim praksama možemo definirati kao načine kojim umjetnici publiku izlažu *ludilu i istini* kao konstitutivnima za otvaranje i građenje svijeta, koristeći angažirane i osjetilne strategije i taktike njihove izvodljivosti.

22 Ovakvi stavovi se mogu povezati s nekim drugim razdobljima i pravcima povijesti umjetnosti, poput baroka (preneseno značenje riječi *barokno* jest upravo ono pretjerano, kičeno i raskošno) ili ekspresionističkog slikarstva (performativnost geste nanošenja boje Jacksona Pollocka), no ja ih razmatram unutar strategija i taktika živih događaja u vizualnoj umjetnosti kojima se bavim u ovom teorijskom radu.

3.3. Umjetničke strategije pretjerivanja

Uz definiranje i detektiranje obilježja pretjerivanja suvremenih vizualnih EERE umjetničkih praksi ovdje se prezentira osnovna podjela umjetničkih strategija i njihovih taktika kako bi se uz analizu samog koncepta pretjerivanja dao uvid u konkretne načine i postupke pretjerivanja koje umjetnici koriste u EERE umjetničkim praksama. Namjera nije uobličiti ekstenzivnu listu strategija i njihovih taktika jer to prelazi moju namjeru za disertaciju. Cilj je navesti pojedine taktike koji služe kao nacrt i polazna osnova za daljnja istraživanja i razvijanja strategija, ali također i neke buduće tipologije pretjerivanja u EERE umjetničkim praksama. Strategije su iz tog razloga postavljene operativno i prilagođene području disertacije na način da najkonzekventnije pokrivaju najveći broj slučajeva važnih za ovaj teorijski rad.

Osnova podjele strategija zasniva se na načinima i postupcima koje umjetnici koriste za postizanje pretjerivanja u EERE umjetničkim praksama. Odabrane su dvije temeljne strategije pretjerivanja kojima umjetnici ostvaruju preobilja, prijestupe, napetosti, opasnosti, agresije, privlačenje pažnje, imerzivnost. Nazivam ih *kritičko-angažirana* i *osjetilno-tjelesna* strategija. Osjetilno-tjelesna se usmjerava na aktiviranje osjetila i tijela posjetitelja, a kritičko-angažirana provocira i prekoračuje etičke norme vezane uz utjecaj znanosti, tehnologije i društva na konstrukciju života, tijela i odnosa s ljudskim i ne-ljudskim entitetima. Te strategije pretjerivanja umjetnici upotrebljavaju zasebno ili često istodobno. Unutar svake strategije se taksativno navode njima pripadajuće interventne taktike bez hijerarhijskog nizanja. Izdvojene taktike i njihovi nazivi su opisni i povezani s usmjerenjem ili karakteristikom koje držim relevantnim za iskazivanje pretjerivanja.

Kritičko-angažirano pretjerivanje uključuje interventne taktike *pretjerujućeg života* u kojima se pretjeruje u izvođenju života eksperimentiranjima koja transformiraju postojeće ili stvaraju modele novih fiktivnih entiteta. Transformacije

postojećih živih entiteta ukazuju na implikacije koje primjena biotehnologije može imati na žive organizme kao i na poimanje života općenito. Umjetnička djela u procedure izvođenja uključuju biotehnološke eksperimente na živim bićima manipulirajući cjelovitim živim entitetima, njihovim dijelovima ili samo tkivnim stanicama. Umjetnici otvaraju pitanja o ontološkom statusu života, odnosu prirodnog i ljudskog, te praktično-etičke teme o eksploataciji i kontroli života, prokreacije i smrti uzgojenih entiteta. Novi entiteti koji nastaju (ljudsko-pseći, ljudsko-konjski i biljno-ljudski, ljudsko-tehnološki, tehnološko-životinjski) otvaraju prostore za ekspanziju i spajanje ljudske vrste s biljkama i sisavcima, tehnološkim mašinama, kao i novim oblicima ne-ljudskih entiteta. Oni su pretjerujući oblici moguće transgresije čiste ljudskosti, životinjskosti, biljnosti i tehnološkosti putem opipljive transentitetske transformacije. Takve vrste još ne postoje, no haravejovsko-baradovske zapetljane ontologije prirodekulture ih prizivaju. Daljnja taktika angažiranog pretjerivanja se odvija u području *pretjerujućih odnosa* koji uključuju istraživanja i detektiranja postojećih i novih odnošenja koja se uspostavljaju unutar ljudske vrste, te među ne-ljudskim živim i neživim entitetima. Odnosi uključuju povezivanja i nepovezivanja, razdvajanja i odbacivanja. Na sjecištima živih i neživih sustava umjetnici istražuju međuvrsnu i međuentitetsku komunikaciju i kontakte izvan verbalnog i semantičkog jezičnog sustava. Izmjenjuju se impulsi, signali, vibracije, ponašanja, biološki materijali na afektivnoj, perceptivnoj i haptičkoj razini kako bi se ostvarile nove dostojanstvene i pomirljive veze s planetarnim biomom. Od ne-ljudskih entiteta također dolazi i prijetnja, primjerice od bioloških virusa ili računalnih algoritama. Unutar EERE umjetničkih projekata pretjerujući odnosi pokazuju i one biopolitičko-diskriminatorne spram zdravstveno, socijalno-ekonomski, rodno, nacionalno, politički ugroženih i obespravljenih i ne-ljudskih drugih, poput prava životinja. *Pretjerujući rizik* također je jedna od angažiranih taktika. U EERE umjetničkim praksama izloženost rizicima se očituje u načinu izvedbe ili tematiziranju rizika povezanih s tijelima u opasnosti, opasnim politikama, opasnostima novih tehnologija, opasnim materijalima.

Osjetilno-tjelesno pretjerivanje uključuje interventne taktike kojima umjetnici stvaraju senzorno izobilje da bi izravno fizički uznemirili osjetila i tijela publike. To čine koristeći materijale, tijela, naprave i tehnologije kao autorefleksivne medije, a ne u smislu specijalnih efekata koji imaju popratnu ulogu za pojačanja i održavanja dojma ili atmosfere umjetničkih djela. Taktike uključuju pojačano stimuliranje vizualnih, auditivnih, haptičkih i drugih osjetila te utjecaj na sama tijela publike. Umjetnička djela su fokusirana na jedno ili više osjetila koja postaju u potpunosti obuzeta i opčinjena. Uz osjetila te taktike pokreću cjelokupan afektivni sustav intenziteta. Taktiku pod nazivom *pretjerujuće neobičnosti* obilježava korištenje nekonvencionalnih i iznenađujućih materijala, načina korištenja tijela performerera i neobičnih fizikalnih pojava. Druga taktika unutar osjetilno-tjelesne strategije naziva se *pretjerujuće obuzetosti*, a odnosi se na izraženo naglašavanje zvučnih, vizualnih, haptičkih, mirisnih elemenata, prostora i pokreta u umjetničkim djelima.

Tablica umjetničkih strategija i taktika pretjerivanja u EERE umjetničkim praksama:

strategije	kritičko-angažirano pretjerivanje			osjetilno-tjelesno pretjerivanje	
taktike	pretjerujući život	pretjerujući odnosi	pretjerujući rizik	pretjerujuće neobičnosti	pretjerujuće obuzimanje

4. Visceralni intenziteti EERE umjetničkih praksi

U ovom poglavlju razrađuje se koncept afektivnog intenziteta kao jednog od modaliteta EERE umjetničkih praksi. Početno se raspravlja o značaju bavljenja intenzitetom u EERE umjetničkim praksama. Slijedi analiza osobina i učinaka intenziteta u EERE umjetničkim praksama kako bi se izvela njegova definicija i postavila konceptualna struktura. Tema afektivnih intenziteta usmjerava se na područje tjelesnih doživljaja koji nastaju u susretu publike i EERE umjetničkih djela. Afektivni intenzitet očituje se kao snaga afektivne sile koja djeluje na tjelesno osjetilno opažanje (*sensation*) recipijenata, a izvan koda diskurzivnog mišljenja i emocija. Jačine djelovanja afektivne sile definiraju se kao visceralni intenziteti.

4.1. Zašto intenziteti?

Zašto bi se uopće promišljali intenziteti u EERE umjetničkim praksama?

Kratki odgovor na ovo pitanje glasi da ekspanzija osjetilnog doživljavanja i diskurzivnog obuhvaćanja svijeta ima priliku proizaći jedino iz proučavanja njegovih beskonačnih afektivnih jedinstvenosti. Nešto razrađeniji odgovor na ovo pitanje zahtijeva kontekst. Utjelovljujuća doživljajnost je prevladavajući aktualni oblik odnošenja i povezivanja s ljudskim i ne-ljudskim entitetima. Emocije, osjećaji i afekti zahvatili su društveno-političko-tehnološku sferu, kao i raznolike znanstvene discipline. Razvijaju se i istražuju afektivno računarstvo, afektivna neuroznanost, afektivna ekonomija, afektivna naratologija, afektivni rad (*labour*), afektivno društvo itd. Doba je “*emocionalne refleksivnosti* – sklonosti razumijevanju i prikazivanju društvenog svijeta u terminima osjećanja i emocija” (Slaby, von Scheve 2019, 1). U kritičkoj teoriji 20. stoljeća takve tendencije pokrenute su afektivnim obratom koji se formira 90-ih godina. Oponirajući dominantnim akademskim teorijama poststrukturalizma i dekonstrukcije (Clough 2010, 206), kritička teorija se umjesto prema značenju okreće afektima, umjesto na razumijevanje usmjerava se na iskustvo, umjesto reprezentacije na transformaciju (O’Sullivan 2001, 118). U afektivnoj teoriji, tekst, jezik i diskurzivnost poststrukturalizma zamjenjuju tjelesnost, afektivni intenzitet i životnost. Marie-Luise Angerer (2015) postavlja usporedbu s početkom 19. stoljeća, kada je, kako detektira Jonathan Crary, za spoznaju i komunikaciju bila presudna percepcija, i suvremenosti, u kojoj primat imaju emocije i afekti (1). Takav teorijski obrat od poništavanja afekta dovodi do novog doba njegove beskrajne moći.

U diskursu afektivne teorije subjektivirana utjelovljujuća doživljajnost se nakon poststrukturalizma i dekonstruktivizma repozicionira. Afekt i njegovi intenziteti pripadaju osjetilnosti onkraj one tradicionalne vezene uz reprezentaciju pa središnju poziciju dobiva tijelo o kojem se misli unutar njegove predsvjesne aktivacije

u osjetilnosti i procesualnosti. Glavno usmjerenje afektivnog obrata očituje se u pitanju što tijelo u afektima može učiniti (Clough, 2010, 207), odnosno u istraživanju doživljavajućeg tijela aktiviranog afektivnim i njegovim intenzitetima. Afektivni obrat ispoljava nove reorganizacije i nove tjelesno-tehnološko-materijske sklopove, čime izravno utječe na pomake unutar kritičke teorije (Clough, Halley 2007, 2), naglašavajući “fluidno miješanje materije i nematerije ” (Angerer 2015, 2). Osim tjelesnosti, uz afekt se promišljaju neposredno iskustvo doživljaja i sadašnjost jer on “nije u potpunosti vezan nikakvim društvenim ili psihičkim strukturiranjem. On obećava bavljenje živom sadašnjošću i raskid s tiranijom reprezentativnog sjećanja” (Callard, Papoulias 2010, 245). Teorija afekta se usmjerava na bavljenje *živućom* sadašnjošću koja se odvija prije uključivanja koncepata asocijativno-kritičkog aparata intelekta. Jer, prije no što se javi emocija, misao, intencija ili odvije svjesna akcija, tijelo je preplavljeno afektima i njihovim intenzitetima. No, ako je intenzitet izvanlingvistička fizička sila koja djeluje na tijela, zašto se uopće baviti pitanjem intenziteta i zašto se usmjeravati na afektivne učinke umjetničkog djela? Angerer navodi da se, počevši od Deleuzeovih knjiga *Film 1: (L'Image-mouvement. Cinéma 1)* (1983.) i *Film 2: slika-vrijeme (L'image-temps. Cinéma 2)* (1985.) te knjige *Kiborški manifest (Cyborg Manifesto)* (Donne Haraway (1985.)), “konačno ... umjetnosti ponovo dopušta (i od nje se očekuje) da proizvodi emocije kojima će preplaviti svoju publiku” (Angerer 2015, xvii). Od afektivnog obrata, filozofska i teorijska refleksija afekta pružaju veliki zamah onome što je do tada u akademskom diskursu umjetnosti bilo zanemareno – složenim procesima osjetilnosti, senzacija i izvanlingvističkih doživljaja koji dobivaju relevantnu poziciju u kustoskoj praksi i teoriji umjetnosti.²³ Stoga, da bi se preciznije razumjeli osjetilni opažaji tjelesnosti koje potiče umjetnost, teorijsko upiranje u značenjske kodove nadopunjuje se teorijom afektivnog intenziteta kao

23 Angerer (2015.) navodi neke od primjera izložbi i konferencija: *Osjeti: Taktilna medijska umjetnost (Feel: Tactile Media, 2004.)* u Umjetničkom centru u Hasseltu u Belgiji; *Osjećajne slike (Emotion Pictures, 2005.)* u Muzeju moderne umjetnosti u Antwerpenu (MuHKA); *Stvarni osjećaji (Real Emotions, 2014.)* u berlinskom Kunstwerkeu; *Afektii (Affekte, 2014.)* u Erlangenu u Belgiji, i Nizozemskoj; konferencije o afektivnom obratu *Misliti kroz afekt (Thinking through Affect)* i *Trenutak afekta (Timing of Affect)* (1).

jačine fizičke sile. Time se polje reprezentativne estetike premješta u osjetilno-doživljajnu estetiku. Posljedice takvog obrata estetike afektivnog intenziteta su da se umjetnost “manje ... bavi objašnjavanjem svijeta, a sve više istraživanjem mogućnosti bivanja, postajanja u svijetu. Manje se bavi znanjem, a više doživljajem, pomicanjem granica onoga što se može doživjeti. Naposljetku, manje se bavi time da nas štiti od smrti, ali tim više ostvarivanjem mogućnosti života” (O’Sullivan 2001, 130).

Estetika afektivnog intenziteta isto tako zahtijeva ponovno promišljanje mehanizama djelovanja i utjecaja umjetničkog djela na publiku.²⁴ To ima veliku važnost u EERE umjetničkim praksama gdje afektivni intenzitet vrši izražene moćne učinke na promatrača. Spomenuti su neki od pravaca kojim koncept intenziteta otvara mogućnost za dodavanje novih tekstura u umjetnost općenito, pa tako i u EERE umjetničke prakse. Nove teksture konceptualiziraju se u ovoj disertaciji u EERE umjetničkim praksama i to idejom visceralnog intenziteta koji se u njima izvodi kao vrsta tjelesnog odnosa. Značaj fizičkih odnosa, pogotovo kada su deficitarni kao u doba pandemije, dolazi pojačano na vidjelo. Uspostavlja se da je digitalno ipak simboličko, a ne realno.

Međutim, beskrajna teorijska moć afektivnih intenziteta koju postavljaju trendovi u teoriji, društveni diskursi ili pandemija nisu sami po sebi dovoljan razlog da se afektivni intenziteti istražuju unutar EERE umjetničkih praksi.

²⁴ U hrvatskom pa ni engleskom jeziku termini poput *sudionik_ca*, *posjetitelj_ica*, *gledatelj_ljica*, *publika*, ne izražavaju adekvatno poziciju osobe koja doživljava umjetničko djelo. Robin Nelson predlaže kao rješenje pojam *experiencer*: “U kontekstu suvremene umjetnosti i medija, iskustitelj služi tamo gdje se publika ili čak “uključeni promatrač” [*spect-actor*] (Boal) pokazu neprikladnima. Sugerira sveobuhvatniji angažman u kojem principi kompozicije djela stvaraju okruženje osmišljeno za izazivanje širokog organskog, senzualnog susreta, za razliku od konvencionalnih kazališnih, koncertnih ili umjetničkih galerijskih arhitektura koje su konstruirane tako da se prvenstveno oslanjaju na jedan od osjetilnih organa – oči (gledatelj) ili uši (publika)” (Nelson 2010, 45). *Experiencer* na hrvatski jezik prevodim kao *iskustitelj*. Iskušavanje je proces dobivanja iskustva. Iskustitelj stiče iskustvo, a iskustvo je ono što se dobiva iz doživljaja. Držim da je Nelsonov prijedlog vrlo funkcionalan, no u disertaciji ipak samo povremeno koristim termin *iskustitelj*. Većinom upotrebljavam uobičajene pojmove ili njihove opisne ekvivalente.

Nešto u afektivnim intenzitetima treba imati razlog po sebi, neka njihova vlastita *posebnost*. Intenzitete, u smislu kvalitete afektivne sile, razumijem kao beskrajno mnoštvo aktivnih singularnosti, kao intenzitete-akcije, čija se snaga djelovanja ostvaruje u trenutku odnosa s EERE umjetničkim djelima. Uz svako pojedinačno umjetničko djelo, odvijanja i učinci beskrajnih singularnih intenziteta-akcija prerasličiti su i presloženi da bi se mogli sagledati svi uzročno-posljedični odnosi živih organizama. Zato u EERE umjetničkim praksama te pojedinačnosti potiču stvaranje uvijek novih i nepredvidljivih kombinacija s isto tako nepredvidljivim i jedinstvenim rezultatima. Drugačije rečeno, intenziteti stvaraju beskrajne nepredvidljive jedinstvene afektivne situacije koje proizlaze iz njihovih beskrajno složenih izvođenja. Uz jedinstvenost koja proizlazi iz složenih učinaka intenziteta, snaga njegovog djelovanja, kao i druge osobine, a koje se razrađuju u nastavku ovog teorijskog rada, očituju se poticanjem životnosti. Intenzitet je premrežen sa životnošću, i kada se od kraja prošlog stoljeća počeo kontinuirano teorijski promišljati, prestao je konceptualno biti odvojiv od ideja izvođenja životnosti. Njegova povezanost sa životnošću očituje se u umjetničkim praksama, a poglavito u EERE umjetničkim praksama, čija je jedna od temeljnih svrha poticanje i proizvođenje životnosti. Stoga, beskrajne mnogostrukosti djelovanja intenziteta, koje sa svakim umjetničkim djelom proizvode jedinstvene i moćne afektivne kvalitete i aktiviraju životnost, smatram važnim razlogom da se o njima govori.

Tvrdnja Patricije T. Clough (2010) da je ključno nasljeđe afektivne teorije preokret prema “dinamici koja je imanentna tjelesnoj materiji i materiji općenito” (207) pokazuje se i nadalje relevantna. Dokaz su interdisciplinarna istraživanja u području teorije novog materijalizma, koja dinamično razvijaju i nadograđuju koncepte utjelovljenja i procesualnosti materije kao sile. Materija-sila je povezana s učincima mnoštva singularnih afektivnih intenziteta, na koje se potrebno i nadalje usmjeravati. No, pitanje je kako to učiniti. Rečeno je da se u zoni živog biološkog sustava neprestano izvodi gomila intenzitetskih pojedinačnosti koje se ne mogu podvesti pod zajednički nazivnik jer su uzroci i posljedice nedokučivi. Kao beskrajne pojedinačnosti intenziteti nemaju apstraktnu shemu koja ih

povezuje. Odnosno mnogostrukost učinaka singularnih intenziteta onemogućuje dedukciju jer se promišljanje o intenzitetima ne može pozvati na jedinstvenu diskurzivnu metastrukturu. Intenzitetske singularnosti mogu se promatrati jedino lokalno s obzirom na to da pripadaju točno određenom mjestu, procesu ili događaju kao ograničenom polju u kojem se izvode afektivni intenziteti. Da bi se afektivni intenziteti analizirali, valja zato istražiti svaki pojedini singularitet koji je od interesa u realnom svijetu kao i u svijetu umjetnosti. Sukladno tome, u ovoj doktorskoj disertaciji konceptualiziraju se intenziteti-singulariteti u EERE umjetničkim praksama, gdje su veoma izraženi. Razmatranja se zato temelje na snazi intenziteta i učincima te snage.

4.2. Definicija i obilježja intenziteta

4.2.1. Polazište i radna definicija

Okvir mog proučavanja intenziteta u ovom teorijskom radu je postavljen u određene vrste i kontekste mišljenja koji su povezani na afektivnost i način upotrebe koncepta afekta i afektivnog intenziteta u razumijevanju izvanlingvističkih biološko-životnih pojava kao takvih. Ograničavam svoje istraživanje na afekte i njihove intenzitete koji su specifično povezani s EERE umjetničkim praksama, a odnose se na njihove konceptualne obuhvate koncentrirane oko teorije afekta, filozofije i kritičke teorije.²⁵ Ne provodim analizu razumijevanja koncepta intenziteta ili njihovih svojstava unutar povijesti filozofske ili kritičke teorije općenito. Intenzitet također ne koncipiram kao pretjerivanje. Pretjerivanje u ovom doktoratu ima značenje umjetničke strategije čije su posljedice intenziteti. Intenzitete postavljam kao doživljaje koji proizlaze iz strategija pretjerivanja, a ne obrnuto. U EERE umjetničkim praksama intenzitet se može opisati kao *pretjerujuća* snaga, no u tom slučaju se pojam *pretjeranog* koristi kao opisni pridjev za svojstvo intenziteta. To je oblik koji ja ovdje ne primjenjujem. Intenzitet u ovom teorijskom radu tumačim kao jačinu djelovanja koja nastaje u suodnosu tijela publike i umjetničkog djela. U analizu ne uključujem ekstenzivnu analizu teorije afektivnih sklopova i teorije atmosfere koje publika kao grupacija i umjetničko djelo mogu zajedno tvoriti, iako se oslanjam na dijelove teorije afektivnih sklopova Jana Slabyja, Reinera Mühlhoffa, Philippa Wüschnera. Metaparadigmu afektivnog obrata Briana Massumija postavljam kao polazište za razmatranje intenziteta u EERE umjetničkim praksama, pozivajući se također na

²⁵ Iz govora o afektu i intenzitetu u EERE umjetničkim praksama izuzimam značenja koja nose u stručnom i znanstvenom žargonu drugih disciplina poput psihologije, sociologije, kognitivnih znanosti, lingvistike, fizike itd., kao i pridjevsku primjenu pojma intenzitet u smislu snažnosti i žestine, prisutnu u svakodnevnom govoru.

filozofe i teoretičare poput Gillesa Deleuza, Marka Hansena, Marie-Luise Angerer, Roberta E. Mitchella i Miška Šuvakovića. Slijedi definiranje intenziteta kao modaliteta EERE umjetničkih praksi, što se čini konceptom afekta.

Intenzitet je neodvojiv od afekta, kako unutar afektivne teorije tako i mog razumijevanja intenziteta. Radno i za potrebe ovog znanstvenog rada afekt definiram kao silu koja uzrokuje specifičan oblik preplavljujućeg osjetilnog tjelesnog iskustva. Jačina afektivne sile je njegov intenzitet. Afekt je predsvjesna sila koja potiče tjelesni potencijal za međudjelovanje sa svijetom. Spinozistički rečeno, afektivna sila se zbiva kao interakcija, u doslovnom a ne tehnicističkom smislu, kapaciteta za međusobno utjecanje dvaju ili više entiteta, onkraj intelekta i emocija. Afekt djeluje između različitih ljudskih i ne-ljudskih entiteta odvijajući se ekskluzivno putem fizičkih tijela. Afektivni doživljaji su u potenciji da prerastu u definirane doživljaje. Oni koji se u ljudskom subjektu održe dovoljno dugo da uđu u područje svjesnog doživljaja mogu se naknadno staviti u emotivne i semantičke sustave, a time osjećati i razumjeti kao točno određena promjena ili poremećaj (Šuvaković 2020, 304). No, za vrijeme odvijanja, afektivna sila nije u području svjesnog već samo u tjelesnosti. Medij afekta je tijelo promatrača. Afekt aktivira *tjelesno mišljenje* koje nije kodirano razumom. U tome smislu, afekt je poput tjelesne inteligencije, kao sposobnosti reagiranja, snalaženja i djelovanja, ali bez razuma. Afektivna sila obuhvaća predsvjesne procese biološkog tijela kao osjetilna opažanja u njegovoj unutrašnjosti i površini. Vanjska i unutrašnja područja ljudskog tijela, otvorena za doživljaj djelujuće sile, obuhvaćaju kožu, unutrašnje organe, njihove popratne sustave i tjelesno mišljenje kao nesemantiziran oblik mišljenja.

Izraženo očitavanje afektivne sile koja nastaje međudjelovanjem entiteta povezujem s intenzitetima. Intenzitet je kvaliteta afektivne sile koja ima određenu veličinu odnosno jačinu. Zato držim da je ono što se doživljava kao djelovanje afekta ustvari izražena snaga odnosno jačina intenziteta. Intenzitete u značenju kvaliteta afekta razumijem kao mnoštvo nedefiniranih impulsa-naboja koji pobuđuju tijelo. Njihova kvaliteta je veličina afektivne sile. Veličina može biti

jača ili slabija, brža ili sporija, ujednačena i neujednačena, dužeg ili kraćeg trajanja. Ukratko, afekt je sila, a intenzitet je impuls-naboj te sile. Budući da se bavim čulnom pojavnošću i promatram specifične medijske, tjelesne i tehnološke konstrukte koji oblikuju situaciju stvaranja određene čulno-tjelesne situacije i recepcije, za mene se intenzitet i nosilac intenziteta izjednačavaju.²⁶ Impuls-naboje moguće je doživjeti samo posredovano njihovim utjelovljenim učincima, onime što Šuvaković (2020) naziva impakti (76). Učinci znače dužinu odvijanja efekata impulsa-naboja. Oni se pri tijelu doživljavaju poput nejasne vrste poremećaja, tenzija i uznemirenosti kao oblika mikropolitike pokrenutosti tijela. Pokrenutosti nisu vođene predumišljajem i svjesnim odlukama. Afektivna iskustva tijela mogu se predočiti kao slijed afektivna sila > intenzitetski impulsi-naboji > učinci impulsa-naboja > poremećaji > pokrenutost tijela. Moje područje interesa su kvalitete odnosno svojstva i učinci intenziteta afekata.

Učinak afektivnog intenziteta u EERE umjetničkim praksama rezultat je međuodnosa promatrača i umjetničkog djela. Očituje se na fizičkom tijelu promatrača, a ne u spoznaji. Afektivni intenzitet zato dalje operativno definiram kao interaktivni impuls-naboj određene jačine kojim tjelesnost iskušava EERE umjetnička djela. Intenzitet je kvaliteta afekta bez određenog semantičkog i semiološkog sadržaja (Massumi 2002a, 24) čija se jačina doživljava izvan svjesnog i racionalnog, a stvara snažne nedefinirane senzacije. Mark Hansen se nadovezuje govoreći o aktivnoj afekciji: “Aktivna naklonost ili afektivnost je upravo ... sposobnost doživljavanja vlastitog intenziteta, vlastitog ruba neodređenosti; afektivnost sadrži tjelesnu silu koja se ne može asimilirati s asocijativnom logikom koja je stvar navike, a koja upravlja percepcijom” (Hansena 2004a, 7–8). Afektivni

26 U primarnom iskustvenom smislu intenzitet označava veličinu nekog djelovanja, neke sile, a nije nositelj ili izvršitelj tog djelovanja. Sila se kao pojava odvija različitim intenzitetima. Intenzitet i nositelj intenziteta, kojeg se intenzitetom mjeri, razlikuju se. Pri konceptualizaciji odnosa afekta i intenziteta u istraživanju posredovanih receptivnih umjetničkih situacija na spekulativnoj razini djelomično slijedim taj iskustveno-fizikalni princip. No, pri predočavanju samog koncepta intenziteta kao impulsa-naboja može se napraviti okvima aproksimacija i izjednačiti intenzitet i nositelj intenziteta za svaki singularni slučaj.

intenzitet izaziva neartikulirane predsvjesne tjelesne reakcije i ispostavlja se kao važan doprinos za istraživanje odnosa tijela s drugim entitetima jer omogućava govorenje o negovorljivom, hotimičnom, o snažnim drhtajima tjelesnosti koji neprestano obuzimaju tijela stvarajući prilike za odnose, djelovanje, promjenu i opažanje životnosti.

4.2.2. Akcija, visceralnost

Impuls-naboj i tjelesnost suodnose se u djelovanju. Bez konkretnog djelovanja, akcije, koju Deleuze (2010), analizirajući filmsku sliku, naziva slika-akcija, “snaga ili čin” (282), postoje jedino apstraktni afekti odijeljeni od konkretne situacije, “stanja stvari” koje se treba odviti. Točno određena situacija nastaje samo kao rezultat **akcije**. Akcija “razotkriva situaciju koja nije dana. Situacija je dakle zaključena iz akcije...” (212). Apstraktni afekti o kojima Deleuze govori su slike-afekcije, “moći ili svojstva” (130), koje se konkretiziraju slikama-akcijama. Slike-akcije su svojstva-moći “aktualiziran[a] u individuirano stanje stvari i u *odgovarajuće stvarne veze*” (138).

“Slika-afekcija, to su moć ili svojstvo promatrani, kao i izraženi, sami po sebi. Sigurno je da moći i svojstva mogu postojati još i na posve drugačiji način: kao aktualizirane, inkarnirane u stanje stvari. Neko stanje stvari sadrži određen prostor-vrijeme, prostorne-vremenske koordinate, predmete i osobe, stvarne veze između svih tih podataka. U stanju stvari koje ih aktualiziraju, svojstvo postaje *quale* predmeta, moć postaje radnja ili trpnja, afekt postaje senzacija, osjećaj, emocija ili čak impuls u nekoj osobi... No više nismo u području slike-afekcije, nego smo ušli u područje slike-akcije. Slika-afekcija je apstrahirana iz prostorno-vremenskih koordinata koje bi je prenijele na stanje stvari...” (Deleuze 2010, 131)

Putem Deleuzeove ideje situiranog ali ne pasivnog afekta kao načina aktualiziranja situacije akcijom, u EERE umjetničkim praksama govorim o intenzitetu-akciji. Intenzitet-akcija je proces odvijanja učinaka afekta. Nije riječ o intenzivnom posjetitelju ili intenzivnom umjetničkom djelu već o intenzitetskoj akciji, intenzitetu-akciji. To znači da je intenzitet moguć samo kao akcija usmjerena na konkretnu lokalnu situaciju, u slučaju ovog teorijskog rada, situaciju EERE umjetničko djelo-publika. Intenzitet je biološko-tjelesna akcija tijela. Zbog intenziteta-akcija nastaju senzacije i impulsi u tijelu. Zato Deleuze i Guattari mogu tvrditi da je “umjetničko djelo ... *blok senzacija, odnosno smjesa percepata i afekata*. Percepti više nisu percepcije: oni su neovisni o stanju onih koji ih doživljavaju. Afekti više nisu osjećaji ili afekcije: oni nadilaze snagu onih koji su im podvrgnuti” (Deleuze, Guattari 2017, 126).

Afektivni intenzitet-akcija je **visceralan**. U govornom jeziku visceralno je osjetilno opažanje koje se doživljava kao da dolazi iz utrobe, u prenesenom smislu, duboke neizrecive emocije, a također ono nevezano uz razum, što se ne razmatra misaono, što je instinktivno, intuitivno, grube i sirove emocije, ali se i doslovno odnosi na unutrašnje organe, *visceru*, poput definiranog fizičkog osjećaja u utrobi tijela (“*viscera*”, Merriam-Webster 2021, pristupljeno: 8. rujna 2021.). Fiziološka razmatranja visceralnosti istražuju se unutar polja psihologije, medicine i neuroznanosti vezano uz visceralnu percepciju – autonomne signale unutrašnjih organa, krvožilnog, probavnog sustava, dišnog i endokrinog sustava.²⁷ Anatomsko-fiziološki pristup unutrašnjim tjelesnim senzacijama nadovezuje se na razmatranja tjelesne otvorenosti za doživljaje afektivnih intenziteta u EERE

²⁷ Uz visceropercepciju, percepcija unutrašnjeg stanja ljudskog tijela čiji procesi se odvijaju na autonomnoj razini uključuje i propriocepciju. Obje se nazivaju interocepcija, a uključuje osjećaj hladnoće, sitosti, unutrašnje boli, položaja tijela, smirenosti itd. Interocepcija se definira kao “proces načina na koji mozak očitava i integrira signale koji potječu iz unutrašnjosti tijela, pružajući uzastopno mapiranje unutarnjeg krajolika tijela ... [što] dovodi do poriva, osjećaja, nagona i emocionalnih iskustava ...” (Khalsa i Lapidus 2016, 2), te “iskustvo koje je u konačnici proizvod središnjeg živčanog sustava (SŽS), bez obzira na to koje informacije mozak koristi, a koje ne koristi za konstruiranje ovog iskustva” (Ceunen, Vlaeyen, i Van Diest 2016, 1).

umjetničkim praksama, no samo djelomično. Naime, ako se govori o oblastima tijela u koje se smještaju osjetilni doživljaji intenziteta, one su povezane upravo uz visceralnu i dodatno, propriocepciju – signale kože i mišićno-skeletnog sustava (Herbert, Pollatos 2012, 693; Herbert, Pollatos, Klusmann 2020, 127). Važnost toga je u detektiranju fizičkog izvora nesemiotičkih intenziteta. Međutim, nije namjera da se afektivni intenzitet ograničava na percepciju nesvjesnih organskih tjelesnih mehanizama jer afektivni intenzitet nije anatomske smještene pojam. On je koncept koji uz somatsku podlogu, koja pokreće tijela pri sudjelovanju u EERE umjetničkim praksama, posjeduje osobine koje se ne mogu objasniti preko autonomnog funkcioniranja tijela. Tijelo u doživljaju EERE umjetnosti nije pokrenuto samo zbog toga što osjetilno opaža jake vibracije koje ga čine nezadovoljnim ili jer je izloženo agresivnim mirisima zbog kojih doživljava iritaciju i nervozu. Ono je pokrenuto zbog složenog sustava afektivnog intenziteta koji aktivira i visceru i mišiće i kožu, ali i čitavu *historiografiju* tjelesnih navika, tjelesne memorije i ostalih oblika izvanlingvističkog *tjelesnog znanja* – tjelesno mišljenje.

U mojem tumačenju visceralnosti vezane uz EERE umjetničke prakse, visceralnost je osobina intenziteta koja izaziva potresne reakcije tijela, čime se obuhvaća i doslovno i preneseno značenje visceralnosti. Visceralnost označava tijelo publike u napetosti intenziteta. Intenziteti koji nastaju povezano s EERE umjetničkim praksama u neprestanoj su dinamičnoj oscilaciji frekventnosti njihovog pojavljivanja i jačine kojom pri tijelu stvaraju poremećaje. Intenzitet je nedefinirana kvaliteta afekta koju je moguće kvantificirati jer uključuje čitav raspon snage djelovanja od slabog do jakog. Jačina intenziteta je povod da razlučujem silovite *visceralne intenzitete* i blage *površinske intenzitete*. Blagi obuzimaju tijela, ali ne dovode do izraženijih *dubinski* doživljenih osjetilnih senzacija u tijelu ili fizičkih senzacija u tijelu uopće. Visceralni intenziteti su invazivni, *naoštreni* i neugodni za tijelo sa snažnim učinkom na sudionika umjetničkog djela. Divlji su i neobuzdani. Oni pobuđuju tijela u obliku naglašeno moćnih poremećaja koje nije moguće verbalno artikulirati. Treba naglasiti da dugotrajnost učinaka intenziteta ne

izjednačavam s dužinom izravne aktivnosti samih intenziteta. Kao impulsi-naboji njihova ekspresija je kratkotrajna. No njihov efekt može postati dugotrajniji ako se aktualizira unutar kognicije i emocija ili nekog trajnijeg tjelesnog stanja (npr. mučnina). Međutim tada više ne govorimo samo o intenzitetima. U ambijentu s povećanom koncentracijom kofeina neizvjesno je koliko će psihoaktivna tvar stimulirati pojedinog posjetitelja (Silvio Vujičić, *Sublimacija*, 2008.). Intenziteti traju svega nekoliko udisaja dok je tijelo u iščekivanju mogućih posljedica (ubrzani otkucaji srca, razdražljivost i sl.). Tek nakon toga slijedi svjesna razina promišljanja o umjetničkom djelu čije je trajanje najčešće ograničeno interesima i voljom pojedinca.

Uslijed visceralnih intenziteta nastaju osjetilni opažaji koji preplavljaju tijela. Zbog toga su visceralni intenziteti razlog izraženog, visceralnog doživljaja EERE umjetničkih praksi. Umjetnički projekti Ryojija Ikeđe primjer su uspostavljanja umjetničke matrice koja vodi tijela od ushićenja i anksioznosti (*testni uzorak [100-metarska verzija] / test pattern [100m version]*, 2013.). Tijela se u potpunosti prepuste dinamici njegovih vizuala i zvukova krećući se u skladu s ritmovima ili ih samo upijaju u potpunosti opčinjeni. Publika stoji, no češće *predaje* tijela umjetničkom djelu sjedeći ili ležeći. Umjetničko djelo Zorana Todorovića spravljeno od umjetnikovog masnog tkiva je “moćan afektivni ulog” u kojem sudionici ponekad izražavaju krajnje naglašene i dramatične oblike dirnutosti koji idu čak do suza i nesvjestice, no isto tako gađenja (*Agalma*, 2003. – 2009.) (Ostoić 2017, 90 i 93). Tjelesni doživljaj visceralnog intenziteta u tom je umjetničkom djelu toliko izražen da proizvodi uznemirenosti koje poprimaju različite emotivne predznake u trenutku kada se afektivni intenzitet prebaci u područje svjesnoga. No, reakcije publike umjetničkog djela čine vidljivima djelovanja visceralnih intenziteta. Registar djelovanja koje umjetničko djelo prouzrokuje odvija se u području povišene uzbuđenosti koja uključuje nelagodu, mučninu, ganutost, radost. Afektivni intenziteti se izvana očituju u nehotičnim izrazima lica i očiju, pokretima glave i ruku, držanju tijela, načinu kretanja i hodu, tonu i jačini glasa. To su izričaji afekta, Deleuzeove slike-afekcije “izražene radi sebe samih, izvan prostorno-

vremenskih koordinata, sa svojim vlastitim idealnim posebnostima i svojim *virtualnim spojevima*. ... To je lice ili ekvivalent, koje skuplja i izražava afekt kao složen entitet, i osigurava virtualne spojeve između posebnih točaka tog entiteta (sjaj, rez, užas, raznježenost...)” (Deleuze 2010, 138).

Sudionici EERE umjetničkih praksi ne mogu ostati neutralni i nezainteresirani promatrači jer visceralni intenziteti *udaraju* njihova tijela neovisno o osobnim preferencijama, željama i namjerama. Besadržajne sile koje preplavljaju tijela publike očituju se prije ulazanja u strukturu značenja kao čudesne, oduševljavajuće i fascinantne, ali i grčevite, neugodne i naporne. U tome smislu intenziteti djeluju kao izravne ali semantički nekodirane poveznice koje sežu duboko do nesvjesnog, od straha spram smrtnosti do radosti životnosti. Visceralni intenziteti pobuđuju cijelo tijelo, krećući se velikim rasponom značenja koje obuhvaća engleski termin *excited*: uzbuđen, raspaljen, napaljen. Kada uđu u strukturu značenja, ti žestoki naboji postaju emocionalna stanja radosti, ushita, zanosa, straha, ljutnje, žalosti, gađenja, srama. Očituju se također različita stanja tijela: slabost, mučnina, umor, uгода, razdraganost. Inspirirana visceralnom percepcijom i Massumijevim konceptom intenziteta, no različita od doslovnog značenja u znanosti, ideja visceralnog intenziteta označava snažni i duboko doživljen intenzitet. Poetično bi se to moglo iskazati da prodire *dublje od dubokog*. To je intenzitet kao neartikulirano udarno i dramatično somatsko uznemiravanje.

4.2.3. Udarlost, jednokratnost, analognost

Prema Massumiju (2015c) “u afektu je posrijedi šok, no to ne treba biti dramatično”. Šok u Massumijevom kontekstu nije stanje pojedinca kojega zatiče iznenadni i veliki strah. Šok tu označava nehotimična djelovanja ljudskog tijela potaknuta vanjskim poticajima koji ga usmjeravaju da iz nekog nejasnog razloga okrene glavu ili propusti tramvaj. To su mikrošokovi koji su konstantno prisutni u ljudskom životu (107). Visceralni intenziteti u EERE umjetničkim praksama su

mnogo moćniji od mikrošokova. Visceralne intenzitete smatram kao konstantno šokiranje koje upravo jest dramatično, a potaknuto je umjetničkim strategijama pretjerivanjima. Rečeno u dramatičnom duhu, to su **udari** na tijelo. Udar na tijelo koji odjednom zadesi tijela publike precizno ilustrira reakcija Franka B. na performans Borisa Šinceka *Pucanje* (2002.). Držeći kameru u ruci da bi snimio performans, u trenutku ispaljivanja hica prema umjetniku, tijelo Franka B. je toliko odskočilo da kamera nije snimila glavnu akciju u performansu. To je bio udar intenziteta u čistoj formi. Kod Zorana Todorovića to se dešava kad se hladetina od ljudskog tkiva stavlja u usta (*Asimilacija*, 1997. – 2010.). Mirisi, okusi i prelaženje tabua kanibalizma “raspaljuju” po tijelu. Intenzitet je doživljajan i fizički. Nije posrijedi samo “vibrirajuća pokrenutost” (Massumi 2002a, 86), niti “grčevita pasivnost” (61). Napeta neizvjesnost doista odgovara mikrošokovima, no ne i dramatičnosti visceralnih intenziteta. Držim da grčevitost tijela u EERE umjetničkim praksama izlazi kao sila koja udara. EERE umjetničke prakse su one u kojima intenzitet nije samo poremećaj u obliku mikrošoka kao poticaja za promjenu stanja, u njima intenzitet obuzima, kao napetost ili iznenađenje prije nego što ih se osvijesti. U tom smislu su intenziteti u EERE umjetničkim praksama pojačani. To je bujanje snažnih udara u kojima se tjelesnost nalazi u vlastitoj drami kroz suodnos s umjetničkim djelom. Suodnos stvara snažnu potresenost tjelesnosti jer visceralni intenzitet instantno i udarno obuzima subjekt. Kontrola koju robotički entiteti provode nad tijelima sudionika u performansu Louis-Philippea Demersa i Billa Vorna, u naletima poništava autonomnost kretanja ljudskih bića (*Pakao / Inferno*, 2015.). Ne samo da mašine u umjetničkom djelu koriste silu kako bi natezale i zatezale pokrete publike čija se tijela zatiču u dinamičnoj situaciji otpora i prepuštanja, već se to također odvija na razini intenziteta. Mašine proizvode fizičku silu, ali i silu visceralnih intenziteta po površini i unutrašnjosti tijela koji u vlastitoj dinamici udaraju na tijela sudionika performansa. Uzbudljivu dramatičnost u području prava na protestiranje i međunarodnog tajnog nadzora proizveo je umjetnički projekt Christopha Wachtera i Mathiasa Juda. Oko petnaest tisuća ljudi koristilo je privremenu bežičnu komunikacijsku mrežu kojom se u političkom središtu Berlina moglo anonimno komunicirati s britanskim ili

američkim obavještajnim agencijama (*Čuješ li me? / Can You Hear Me?*, 2014.). Tajne frekvencije postale su otvorene širokoj javnosti da komunicira i time ometa one koji špijuniraju njemačku vladu. Uz to, umjetnički sustav služio je kao mjesto digitalnog protesta u području Berlina, gdje su upravo fizički protesti zabranjeni. Zaobilaženje dvostruke zabrane, one protestiranja i one da se izravno komunicira sa špijunima, proizvelo je uzbudljivo intenzitetsko doživljavanje mikropolitike moći građana aktiviranjem u nedostupnim i skrivenim domenama političkog sustava. Natuknuta udarnost u umjetničkom djelu *Asimilacija* Zorana Todorovića posljedica je izvođenja strategije pretjerivanja koja se temelji na višku i prelasku granice tijela i tjelesnosti. I to prijestupu koji ⁶istražuje načine na koje se društveni mehanizmi, ideološki obrasci i odnosi moći upisuju u tijelo subjekta, izvodeći djelo kao niz performativnih situacija u kojima se tematski premrežuju ideje tjelesne ljepote i kanibalizma. U Todorovićevom djelu pretjerivanje je u domeni *preobilja tjelesnog*. *Asimilacija* se sastoji od jela načinjenog od ostataka estetskih operacija koje zauzima središnji dio izložbenog prostora i ponuđeno je posjetiteljima na kušanje, te foto i video dokumentacije, primjerice liposukcije, operacije zatezanja lica i sl., kojom se pojašnjava porijeklo hrane. Osim vizualnog materijala, jelovnik na stolu otkriva točne sastojke obroka.

Plastičnim operacijama u estetske svrhe se iz tijela najčešće otklanjaju viškovi ili upotpunjuju manjkovi – potonji su primjerice povećanje grudi ili usnica. Todorović se orijentirao na viškove koji se otklanjaju i koje on sakuplja da bi ih pretvorio u slasni zalogaj. Gadjlivi masni i krvavi viškovi vade se kako bi se tijelo normativiziralo unutar idealiziranih društvenih kanona lijepog, a time i privlačnog i poželjnog. Predočavanjem tjelesnosti koja se podvrgava bolnim i potencijalno opasnim operacijama ne zbog medicinskog, već zbog estetskog razloga, prva je razina na kojoj počinju udarati visceralni intenziteti. Umjetnička gesta pretjerivanja a posljedično i žestokih intenzitetskih udarnosti je višestruka. Pretjerivanje se početno očituje u dokumentarističkom prikazivanju procesa operacija. No, zašto bi realistički prikaz operacije bio pretjerivanje? Upravo jer su to procedure inače sakrivene unutar kontroliranih i zaštićenih operacijskih sala u kojima je društveno

dozvoljeno otvaranje i ulaženje u tijelo te provođenje brutalnih procesa nad njime. Tijelo u jednom obliku uđe u medicinsku ustanovu a u drugom izađe – poput neke magije. Todorović toj magiji oduzima čaroliju i svodi je na ono što operacija doista i jest – surovo rezanje i probijanje tijela koju prate curenje krvi i ozljeđivanje. Umjetnik stoga pretjeruje jer javno prikazuje kakvu traumu tijelo treba podnijeti kako bi se preobrazilo. Primjerice, video liposukcije je vrlo mučno gledati jer instrument kojim se razbijaju masne naslage brzo i nemilosrdno ulazi i izlazi u unutrašnjost tijela kao da se radi o kakvom mrtvom komadu mesa kojeg je potrebno iznutra izdubiti. Intenziteti se tu rasplamsavaju.

Todorović s pretjerivanjem i udarnošću ide dalje. Upravo od ostataka koji se izlučuju na prikazanim operacijama i uobičajeno bacaju kao otpad, a sastoje se od ženske kože, sala te u nekim verzijama i dijelova mišića i rebara, dodajući mrkvu, peršin, bijeli luk, sol i papar, priprema vizualno vrlo privlačno oblikovanu i posluženu hladetinu. Tu otvara novi obzor pretjerivanja. Ne samo da je ostatke ljudskog tkiva pretvorio u obrok već ga i nudi za probu posjetiteljima čineći mogućima dva obrata. Jedan je da se ponovo konzumira upravo ono što se izbacilo iz tijela, da se višak koji se nakuplja upravo uživanjem u hrani ponovo unese u tijelo istim tim putem. Odbačeni dio jedne osobne, druga osoba može prihvatiti kao svoj obrok. Naredni obrat je izlazak u potencijalno kanibalističku situaciju u kojoj se otvara pitanje tabua jedenja vlastite vrste. Todorović postavlja izazov za znatiželjne, za sklone eksperimentiranju i egzotičnoj hrani pa neki od posjetitelja ne odolijevaju intrigantnosti i jedinstvenosti situacije te su voljni isprobati ljudsko meso i salo probijajući granice društvenog poretka.

Todorovićev pervertirani restoran, u kojem je evidentno što se nudi i odakle dolaze sastojci jela, iskonstruirani višak tijela pretvara u drugi višak – višak užitka u ekscentričnom jelu. Višak masnoće i kože na taj način postaju svoj vlastiti prijestup. Todorović u *Asimilaciji* otvara vrlo složen model viška koji nema jednoznačno usmjerenje. Bol, ljepota, kanibalizam, svi su okupljeni oko jela koje predstavlja ultimativni prijestupnički objekt koji nosi višak značenja i prelazi svaku

moću granicu društvene prihvatljivosti. Primjer *Asimilacije* Zorana Todorovića pokazuje da se samo pretjerivanjem može nadići postojeći kontekst, jer ono vodi i kognitivno i nekognitivno u nepoznato i nemoguće, iznad njih samih otvarajući svijet k novoj misli, novom iskustvu i novoj mogućnosti konceptualizacije. Analiza u kojim sve aspektima tjelesnosti i društva Todorović otvara višak je učinjena, no i bez analize višak se u umjetničkom djelu doživljava. Kada ga se “obuhvati odjednom”, bez promišljanja, dožive se stanja koja su odmah uznemirujuća ili privlačna jer vode u nemoguće kroz kršenje zabrani. Kod Todorovića su prijedene sve granice tjelesnosti – tijela se izvlače na vidjelo iz zaštićenih mjesta, umjesto gotove transformacije prikazuje se proces, otvara se provokativna mogućnost da jedno ljudsko tijelo uđe u drugo i da se stope proizvodeći zgražajuće efekte. *Asimilacija* nosi u sebi prelaženje ograničenja, ali i nasilni oblik viška koji izaziva stanje neravnoteže pa je vrlo uznemirujući i kontroverzan. Višak je ovdje u prijestupu sama sebe, što je transformacija koja materijalni višak kao otpad pretvara u višak značenja probijajući stvarnu zbilju vezano za neke inače nepostojeće objekte – ljudsku hladetinu. Višak postaje područje u kojem misao posustaje zbog sudara s društvenim stavovima i normama i zbog nevjerice da je umjetnik sve to doista učinio, kao i toga da je hrana spravljena od ljudskih ostataka. Višak uvodi novu dimenziju u umjetničko djelo, dimenziju doživljaja nečega gotovo nezamislivog. “Možda samo preko pretjerivanja, kroz svoje premašivanje, svoju nesvodivu neodgovornost može mišljenje biti više od ponavljanja nečega već poznatog ili, uostalom, više od potvrđivanja dogmatskih ili ideoloških sadržaja. Mora se prepustiti nasilju razaranja koje se može odmjeriti u pojednostavljenju, u barbarskom, nedijalektičkom trenutku” (García Düttmann 2007, 53–54). Upravo je to i moguća uputa za odnos spram Todorovićevog rada kao *obilja tjelesnosti* koje upravo vrvi “napadima” intenziteta. Učinci *Asimilacije* obiluju raznovrsnim, slojevitim i obilnim doživljajnostima intenziteta. O tom umjetničkom djelu je bilo potrebno detaljnije ispričati kako bi se uvidjelo da su u EERE umjetničkim praksama doista posrijedi udarnosti visceralnih intenziteta, a ne samo lagana nejasna uznemirenost tjelesnosti.

Intenzitet se u EERE umjetnosti odvija naglo, a ne postepeno. U tome smislu on nije kao puce za fino pojačavanje zvuka na pojačalu, već poput stroboskopskih brzih bljeskova svjetlosti izmjenjive dinamike koji udaraju na percepciju, ali i tjelesnost. Intenzitet ima određeno trajanje. Sama udarnost djeluje **jednokratno**, ne u smislu da je posrijedi jedan udarac, jer oni su mnogobrojni, već dužine trajanja napetosti i neizvjesnosti umjetničkog djela. To također znači da intenzitet u svojoj visceralnoj punini djeluje jedino pri prvom susretu s umjetničkim djelom. Doživljaji su tada mentalno neprerađeni, sirovi, pa utjelovljuju najviši stupanj udarnosti visceralnih intenziteta. Potom, snaga intenziteta opada, raspada se u kogniciji i emocijama te gubi snagu gole visceralnosti. Intenzitet ne nestaje u potpunosti, ali rapidno opada, bez obzira na to što primjerice fizičke, emotivne ili spoznajne posljedice umjetničkog djela na tijelo promatrača ostaju djelotvorne (osjećaj gađenja, pozitivna uzbuđenost, mentalna zaintrigiranost itd.). Naime, nakon prvog susreta nastaje privikavanje. Afektivni intenzitet ima proces prilagodbe i trajanje intenziteta ovisi upravo o toj prilagodbi. U prvom susretu s EERE umjetničkim djelom sudionik je otvoren za udare visceralnih intenziteta jer nije pripremljen za njihovo djelovanje. Spremnost za intenzitete nije u potpunosti niti moguća jer oni stvaraju, već spomenute, jedinstvene i u tome smislu posebne afektivne situacije. Jedinstvenost učinaka visceralnih intenziteta-akcija u EERE umjetničkim praksama je izraženo dramatična. Može se kazati da visceralni intenziteti-akcije rezultiraju jedinstvenim dramatičnim iznenađenjima. Kod Demersa i Vorna robotičke mašine pri svakoj izvedbi jednako nasrtljivo upravljaju tijelom, no samo je prvi puta to izrazito neugodno. Svaki sljedeći puta nedostaje iščekivanja i iznenađenja, čime se poništavaju najmoćnija djelovanja intenziteta. Samoobnovljivi živi ekosustav sustav bakterija, algi, rakova i protozoa u kojem se iz otpadnih voda proizvodi električna energija, samo pri prvom promatranju zapanjuje vrstom simbioze i složenošću sustava (Gilberto Esparza, *Autofotosintetske biljke / Plantas Autofotosintéticas*, 2015.). Iznimka od jednokratnosti koju bih izvodila je umjetnički performans *Pucanje* Borisa Šinceka. Iako sam autor performans nije izvodio višekratno, odvila se njegova ponovna izvedba za koju bih kao jedna od kustosica tog umjetničkog djela, a

ujedno i publika, rekla da su kao i pri prvoj izvedbi bili prisutni udarni visceralni intenziteti.²⁸ Tome je tako zbog nepredvidljivosti ishoda umjetničkog djela za onoga u koga se puca kao i za publiku. Opasnost da netko bude lakše, teže ili smrtonosno ozlijeđen, bilo zbog izravnog hica ili rikošeta, suspendira mogućnost opadanja intenziteta unatoč tome što je dramaturgija odvijanja oba puta bila istovjetna.²⁹

Udarnost i jednokratnost otvaraju mogućnost interpretacije visceralnog intenziteta kao **analogne kvalitete sile** (Miško Šuvaković, privatna komunikacija, 6. kolovoza 2021.). Intenzitet je analogan jer posjeduje fizičku snagu koja se očituju u otporu materije/tijela prema sili s kojom se tijela sudaraju. To je usporedivo s električnim otporom koji se pojačava što se više električne struje odnosno električnog naboja provodi vodičem. U EERE umjetničkim praksama fizička tijela pružaju otpor u smislu protivljenja udarnim intenzitetskim impulsima-nabojima. Otpor je mjerljiv po tjelesnim reakcijama publike, od izraza lica do vidljivih fizičkih pokreta cijelog tijela. Ako se kroz umjetničko djelo *pušta* veći intenzitetski naboj, odnosno ako prolaze visceralni intenziteti, tijela pružaju veći otpor. Analogna sila se mijenja kako umjetničko djelo potiče stvaranje više ili manje visceralnih intenziteta, odnosno kako su tijela ispunjenija ili siromašnija visceralnim intenzitetima. Analognost visceralnih intenziteta određuje i vremenski otklon u kojemu se odvija njegovo djelovanje (Šuvaković 2020, 316). Djelovanje jest trenutačno i naglo, ali se može podešavati, što znači da nije digitalno. Analognost znači da je intenzitet zasnovan na mijeni intenziteta koji se percipiraju fizički, a ne uključuju se i isključuju momentalno. Djelovanje je moguće povećati i smanjiti kao što se zavrtanjem potencijometra pomjera povećanje i smanjenje otpora. To *zavrtanje* se u EERE umjetničkim praksama postiže fizičkim sredstvima (susretom s analognim – drugim ljudskim i ne-ljudskim fizičkim entitetima) ili posredovanim simboličkim

²⁸ Vidi *Narančasti pas i druge priče* <http://www.kontejner.org/projekti/k-032-narancasti-pas-i-druge-price-jos-bolje-od-stvarnosti/performansi-7/boris-sincek-hr-pucanje/> (pristupljeno 5. ožujka 2021.)

²⁹ Određene razine ozljeđivanja tijela u umjetničkim djelima zadržavaju razinu intenziteta mnogo duže, no ovdje se neću posebno baviti njihovom analizom.

susretom (digitalni prikaz). Da preoblikujem, promjenjivost intenziteta se postiže stvarnim (analognim) i simboličkim (digitalnim) zavrtajima. Analogni zavrtaji, kojima se bavim u ovoj doktorskoj disertaciji, pokazuju se u umjetničkom performansu Stahla Stenslieja *Odjeća za samoubojstvo* (*Suicide Fashion II*, 2005.) u kojem se zavrtanje intenziteta očituje kao slijed dinamike početnog promatranja nagih živih ljudskih tijela do pojačavanja intenziteta uočavanjem da su na tijela aplicirane estetizirane ali funkcionalne naprave za samoubojstvo. U ambijentu *Kišna soba* (*Rain Room*, 2012.) umjetničke skupine Random International, kiša pada svugdje osim tamo gdje se kreće publika. Zavrtanje se odvija u težnji, čuđenju, radosti i nemogućnosti da se pokisne u sobi u kojoj neprestano pada kiša.

4.2.4. Rasklimanost, napetost, produženost

Zavrtanje intenziteta koje čine EERE umjetničke prakse ima ćudljiv karakter kojega nazivam rasklimanost intenziteta. Rasklimanost se ovdje razumije kao suprotnost ugođenom i skladnom, u domeni je gliča i ekscentričnosti kao odstupanja od centriranja. Intenzitetska pobuđenost tijela je visoka i nestalna. Intenziteti se ubrzavaju i usporavaju, a ritam njihovog udara na tijelo nije pravilan. Udari su snažni, ali su isto tako neujednačene snažnosti. Ne pojavljuju se ni u neprekinutom kontinuitetu već su rastrzani i isprekidani. Javljaju se zastoji, ubrzanja, pa se intenziteti ne odvijaju kao ujednačen i tečan niz udara. Udari se međusobno neusklađeno sudaraju radeći smetnje i antagonizme, kao sudare oprečnosti. Takva rastrzana dinamika djelovanja intenziteta na tjelesnost publike umjetničkog djela usporediva je s ćudljivosti (*crankiness*) koja se pripisuje djelovanju intenziteta unutar afektivnog sklopa. Afektivni sklop se ovdje odnosi na teorijski koncept odvijanja afektivnih međuodnosa u društvenim skupinama koje sačinjava više različitih živih i neživih agenata (Slaby, Mühlhoff, Wüschner 2017, 1–2). Dinamika afektivnog sklopa emitira složenost grupne dinamike, funkcije zbog koje se grupa formirala i fizičkog mjesta u kojoj se dinamika odvija. Rasklimanost intenziteta emitira pak složenost dinamike odnosa pojedinačnog

tijela i EERE umjetničkog djela. Visceralni intenzitet EERE umjetničkih praksi ne usklađuje se s tijelom subjekta u kojemu se očituje. U rasklimanosti intenzitet je nepredvidljiv i podložan slučajnosti jer nije očigledno u kojem će smjeru intenzitet djelovati i razviti se kod posjetitelja. Što će u nelinearnom rastrzanom odnosu sadašnjosti, prošlosti i budućnosti početi rezonirati s tijelom osobe, a što će pak otvoriti procjepe u tijelu. To vrijedi i za predviđanje hoće li tijelo početi ispoljavati odvijanje drame intenziteta lagodnim ili nelagodnim iznenađenjem. Rasklimanosti, kao nepredvidljive teškoće koje nastaju u odnosu tijelo-umjetničko djelo, potenciraju dramatičnost. Upućuju istodobno na neočekivano i mogućnost iznenađenja kao rezultata djelovanja rasklimanosti intenziteta. Njegova rasklimanost je vidljiva u mnogostrukim tjelesnim manifestacijama. U umjetničkom djelu *Parfem* (2006.) Silvio Vujičić izrađuje parfeme od ljudskih izlučevina publike. Tjelesne, a poglavito facijalne ekspresije publike koja je upoznata s procesom izvođenja djela kao i one koja nije, ne transformiraju se samo zbog pomisli da parfem, kao nešto njuhu ugodno, može nastati od krvi, urina ili fekalija. Transformiraju se zbog vrlo neugodnih mirisa koji se mogu isprobati. A neki od mirisa su moguće nastali i iz njihovih vlastitih izlučevina. Rasklimanost intenziteta pojavljuje se kao gomila sudara između upisanih asocijacija na parfem i idealizacije čistosti tijela i onoga što čulo njuha percipira, ostavljajući za sobom nejasnost i nesigurnost. Rasklimanost se očituje u istovremenom povjerenju i nevjerici u osjetilo njuha, povjerenju i nevjerici u parfem kao kulturalno garantirani ugodan miris, za razliku od neugodnog koji dopire iz umjetničkog laboratorija. Odvija se udaranje intenziteta spoticanjem i nesigurnošću u ono što se onjušilo. Miris se javlja i nestaje, zbunjujući svojom nestabilnošću jer ne omogućava kontinuirano privikavanje na svoje nesvakidašnje porijeklo kao i svoj nezgodan vonj. Pred hladetinom načinjenom od ostataka estetskih operacija rasklimanost i dramatičnost su na visokom stupnju (Zoran Todorović, *Asimilacija*, 1997. – 2010.). Budu tolike da može nastati muk i nepomičnost dok se intenziteti sukobljavaju. Dramatična pauza dok udari intenziteta navaljuju.

Rasklimanost uzrokuje promjenjivost u rastrzanosti, nemogućnost jednoznačnog definiranja, nepredvidljivost i antagonizme koji pogoduju stvaranju **napetosti**. Ta napetost je poput napetosti žice ili luka upisane u latinskoj riječi *intendo*. Napetost intenziteta je izvanlingvističko stanje koje proizlazi iz primjene strategije pretjerivanja prije no što se artikulira kao osviješten osjećaj napetosti. Kada se primjerice pretjera s upotrebom biološkog života na način da on bude doveden do granice, rastegnut i razdijeljen biotehnološkim protokolima, visceralni intenziteti dovode do napetosti. Može se javiti napetost povezana s neizdrživosti transformacije života koja ide do ruba norme spola kao u ženskoj spermi Charlotte Jarvis (*In Posse*, 2019. – danas), ili do ruba čovječnosti u neuronskom sintesajzeru Guya Ben-Arya (*CellF*, 2015.) i stanici čovjeka i psa Maje Smrekar (*ARTE_mis*, 2017.). Napetost je u umjetničkom djelu Maje Smrekar vrlo visoka. *ARTE_mis* jedno je od njezina četiri umjetnička djela, uz instalaciju *Ecce Canis* (2014.) te performanse *Ja lovim prirodu a kultura lovi mene* (*I Hunt Nature And Culture Hunts Me*, 2014.) i *Hibridna obitelj* (2016.), koja objedinjena u projekt pod nazivom *K-9_topolgija* (*K-9_topology*) istražuje kemijske, genetičke, emotivne i političko-kulturalne odnose čovjeka, vuka i psa. *ARTE_mis* nastavlja autoričin radikalan pristup tim tema korištenjem biotehnoloških potencijala za stvaranje ekscesnog umjetničkog objekta – živuće hibridne stanice čovjek-pas kao središnjeg dijela instalacije. Projekt je razvijan u medicinskoj ustanovi u kojoj je umjetnica pripremila svoje jajne stanice za oplodnju, dok je hibridna stanica sklopljena u ljubljanskom laboratoriju specifično namijenjenom za umjetničko istraživanje živih sustava pod nazivom BioTehna. Proces nastajanja hibridne stanice uključivao je upotrebu specifičnih biotehnoloških postupaka i procesa koji se koriste pri *in vitro* oplodnji, ali uz specifične preinake. Ljudsko-pseća stanica nastala je *in vitro* spajanjem membrane enukleirane jajne stanice umjetnice iz koje je izvađen DNK, s jezgrom somatske stanice psa koja je ekstrahirana iz pseće slinje. Tim procesom pas je kloniran u stanici umjetnice, a novonastala stanica je hibrid u kojem ne dolazi do međusobnog miješanja ljudskog i psećeg DNK. Da stanica ne bi postala embrio, njezin je razvoj zaustavljen zamrzavanjem u tekućem dušiku. U *ARTE_mis* umjetnica pred publiku stavlja samo jednu zamrznutu ljudsko-pseću stanicu

kojom pokreće bujicu intenzitetskih napetosti. To jest samo jedna stanica, no ona predstavlja biološki uzorak još nepostojeće, vrste ali koja je sada tu. Napravljen je. Stanice su pomiješane i potencijal se otvara u područje materijaliziranog ali još uvelike nepoznatog kimeričnog stvorenja. Bez obzira na nemiješanje genetičkog materijala dviju vrsta i zamrzavanje stanice kako bi ne bi došlo razvoja embrija, radikalnost stvaranja hibridne stanice različitih sisavaca, ljudskog i psećeg, kod Smrekar nije umanjena. Dapače, *ARTE_mis* potiče radikalno uznemirujuće intenzitete jer oni operiraju u području zabrane koja se odnosi na “potencijal za stvaranje ljudsko-psećeg hibrida, [koji] pojačava strah od moguće opskurne transformacije ljudske vrste kroz nova srodstva s drugim, ne-ljudskim živim bićima” (Majcen Linn i Ostoić 2019, 83). Kimere i različiti oblici približavanja ljudske vrste stvarnoj mogućnosti ekstremnog međuvrsnog spajanja mogu proizvesti i oduševljenje i uzbuđenje spram neke nove budućnosti međuvrsnih tijela i odnosa, no ipak kod prosječnih promatrača mogu prevladati intenziteti nelagode, straha i strave jer se križanjem različitih vrsti lome granice identiteta, subjektiviteta, kulture, znanosti, etike i zakona.³⁰ Granice se pokazuju kao porozne. Radikalno se prekoračuju biološke granice ljudske vrste, a to pomicanje i rušenje bioloških imperativa je izvor civilizacijske nelagode kimeričnih bioloških intenziteta u kojoj genetička i društvena budućnost djeluje distopijski neizvjesno. Zato se potencijal jedne hibridne stanice usijeca duboko u povijest vrste, čiji rasap u nešto drugo od postojećeg uzrokuje visoki stupanj uznemirujućih intenziteta. Isto vrijedi i za živu materiju i procese kojima je podvrgnuta u prethodno navedenim umjetničkim projektima od Spačal i L’Art Orienté Objet. Oni isto tako stvaraju različita kimerična bića koja nisu ni spekulacija ni fikcija na razini bioloških materijala i biotehnoloških protokola koje koriste i novih entiteta koje stvaraju. Stanica napravljena od dvije različite vrste sisavaca je stvarna i korak je bliže nastanku ljudsko-psećeg embrija, kao i biljka koja je izložena utjecaju ljudskih steroida pod čijim se utjecajem morfološki mijenja ili ljudsko biće čiji krvotok ne odbacuje

30 Osobno podržavam takva “lomljenja” te ne smatram ne-normalnim svako stvorenje koje potencijalno ima postljudske osobine. Postoje teorijski, iskustveni i praktični pristup koji ih vide monstruoznima, no ja upravo smatram da je monstruozno korištenje tog termina za neke drugačije i nove entitete.

konjske imunoglobuline čime se bliži mogućnosti kentauričnosti. Ta su bića u potenciji ili u procesu transgresije čiste ljudskosti, biljnosti i životinjskosti kroz opipljive trans-vrsne transformacije. Ta umjetnička djela nisu su puko vizualno prezentiranje zamisli o međuvrsnim hibridima, kimeričnim ljudsko-psećim, ljudsko-biljnim (oljuđeno biljnim) i ljudsko-konjskim (okonjenim ljudskim) entitetima, no ipak jesu samo modeli entiteta. Navedenena umjetnička djela doslovno materijalno probijaju granice prodiranjem u tijela da bi se jedna vrsta pomiješala s drugom stvarajući bića čije postojanje izgleda sve realnije ostvarivo ili je već ostvareno. Ta su konkretna umjetnička bića konceptualno prodrli u biološki tijek ljudskosti čiji evolucijski tijek postaje područje napete neizvjesnosti.

Tijela se stoga pri su-djelovanju u EERE umjetničkim praksama nalaze u visokoj napetosti visceralnih intenziteta. Tu su također prisutni antagonizmi koji nastaju zbog zavrtanja i odvrtnja intenziteta u kojima je čovjeko-pas čas očuđujuće poželjna iako još utopijska jedinka koja budi optimizam prihvatanja i suživota s ne-ljudskim drugima, a čas je pak neprihvatljiva i zastrašujuća. Tome treba pridodati činjenicu da u tim umjetničkim djelima uvođenje biološkog života u umjetnost unosi i dimenziju mokrog, krvavog, nepredvidljivog, prolaznog realiteta procesa i estetike života koji pridonose buktanju visceralnih intenziteta. Titranje između otvorenosti prema novome i zatvorenosti strahovima doprinosi napetostima intenziteta. No, moguće je da osobna i kulturalna povijest sudionika umjetničkog djela bude usmjerena i samo na jednu od opcija. Samo na konzervativne stavove ili samo na progresivna opredjeljenja. Napetost u tim slučajevima svedeno nastaje jer intenzitet udara.

Intenzitetske napetosti u umjetničkim djelima koja koriste živa bića različitih vrsta ili spekulaciju o mogućoj novoj vrsti života, kao što to čini Smrekar, posljedica su i trostruke stvarnosti koju gledatelj dotiče u sudaru s takvim umjetničkim djelima, kao i narativa koje umjetnička djela otvaraju. Prva stvarnost se veže uz činjenicu da se u umjetničkom djelu nalaze stvarna živa bića, a druga, da dolazi do spajanja genetičkog materijala dviju različitih vrsti. Treća razina određenosti je

pozicija svakog umjetničkog djela, a veže se uz njegovo utemeljenje i legitimaciju unutar stvarnosti institucionalno zaštićenog prostora. Potrebno je istaknuti opći normiran stav da je umjetnost od realnosti odvojen i fikcionalan događaj. No, s obzirom na to da u bioumjetnosti živa bića zaista postoje kao modeli, postavlja se pitanje jesu li ona samo umjetnički fikcionalni i uz stvarnost nevezani artefakti. U bioumjetnosti kimera je živo biće koje ima životni ciklus nastajanja i umiranja i nije ništa manje stvarna no bilo koje drugo živo biće. Slijedom, razlika umjetničkog i ne-umjetničkog bića nije u njemu samome, jer ono je ontološki utemeljeno kao i svako drugo biće, već u njegovom fenomenološko-epistemološkom okviru koji ga određuje kao umjetničko djelo sa specifičnim mjestom u društvenom sustavu.

Napetost je prisutna i u **produženosti** i nemogućnosti da se afekti razriješe, kao što je to pokazao Robert Mitchell (2010) pri analizi učinaka biološke otvorenosti, kako imenuje osjećaj povezanosti koji nastaje kao posljedica susreta s oblicima života drugih bioloških entiteta u bioumjetnosti (72). Mitchell ističe da biološka otvorenost izaziva raznoliki spektar snažnih doživljaja i osjećaja: uznemirenosti, opasnosti, subverzivnosti, očaranosti, čudnovate, transgresivne i zarazne životnosti i događajnosti, uzbuđenja, naboja te istodobne udaljenosti i pretjerane bliskosti, kao i istodobne aktivnosti i pasivnosti (12, 13, 70, 71, 73). Oni su posljedica afektivnih djelovanja koja se u ovoj disertaciji, povezano s EERE umjetničkim praksama, nazivaju visceralni intenziteti. Prema uvidima Mitchella, sudionik je u bioumjetnosti izložen djelovanju intenziteta koji nastaju, produžavaju se i održavaju jer prisutnost biološkog života ne dozvoljava da se njihovo doživljavanje prijede i razriješi u jasne opažaje, osjećaje, emocije i spoznaju (77). Ustvrdila bih da su u EERE umjetničkim praksama visceralni intenziteti u relaciji s otvorenosti koja nastaje ne samo u neposrednom susretu spram biološkog, već svakako i društvenog i tehnološkog izvođenja procesa života. Mitchell govori o doživljaju prisutnosti, povezanosti sa životom, pojačane stvarnosti i životnosti. Oni su u EERE umjetničkim praksama posljedica umjetničkih strategija pretjerivanja i u području su neizvjesnog, nedefiniranog i nejasnog koje produženo održava visoku razinu koncentracije visceralnih intenziteta-akcija čije se djelovanje isto

tako produžava. Time napetost raste jer nema potpunog razrješenja u emocijama i diskursu, a impulsi-naboji intenziteta su hiperaktivni. Hladetinu od ljudskog tkiva nije moguće jednostavno razriješiti. Intenziteti u tom djelu prelaze čitavim nizom zabrana, kanibalizma do užitka, umnažajući se i istovremeno napinjući tijela posjetitelja. Funkciju pojačavanja intenziteta u tom umjetničkom djelu imaju i videosnimke samih estetskih operacija iz čijeg je materijala jelo napravljeno. Intenziteti isto tako bombastično osciliraju, produžavaju se i nerazrješuju u *online* performansu *Nije zabavno (No Fun, 2010.)* umjetničke grupe 0100101110101101.org. Umjetnici su na mrežnoj stranici koja omogućuje ćaskanje nasumičnih osoba putem videa simulirali samoubojstvo i snimali reakcije gledatelja. Tisuće ljudi su gledale obješenog čovjeka dvojeći je li čin stvaran ili lažan. U voajerističkoj situaciji svaki naizgledni pomak tijela koje visi obješeno, svaki komentar i gesta promatrača zavrću i napinju intenzitete. Intenziteti se otvaraju isto tako pri svakom zarezu skalpela na koži nagog tijela umjetnice Kire O'Reilly koja dostojanstveno i smireno sjedi dok joj asistent na otvorenu ranu stavlja staklene kupice u koje se izlijeva njezina krv (*Mokra kupica / Wet Cup, 2003.*).

4.2.5. Životnost, ekstatičnost, zahtjevnost

Sustav intenziteta-akcije koji uključuje visceralnost, zavrtanje, rasklimanost i napetost djeluje i kao poticanje **životnosti**. Intenzitet-akcija je iznenađujući udarni poticaj koji otvara tijelo za doživljaj životnosti i upućuje da je sudionik u potencijalu za doživljavanje otvorenosti za promjenu. Massumi govori o njegovoj pokretačkoj snazi, vitalnosti: "Događaj neuobičajenog intenziteta proizvodi višak vrijednosti života: snažan poticaj vitalnosti koji se prenosi afinitetom i tendencijski se širi, potvrđujući se u moći zaraze i kao moć zaraze. U intenzitetu kakav djeluje u EERE umjetničkim praksama životnost odnosno motiviranje života da proživljava, pozicioniram u domenu **ekstatične**, zanesene životnosti, koja je svakako izvan značenja vezanog uz nadnaravno, religijsko ili psihopatološko stanje. To je materijalna ekstatičnost tjelesnosti. Živost i pokretljivost tijela aktivirane su

visceralnim intenzitetima kao udarnim impulsima-nabojima. Ne kao puka reaktivnost tjelesnosti već kao su-aktivnost u intenzitetima-akcijama. Riječ je o stvaranju snažnog porasta energije za odvijanje života, poleta, a ne samo nehotično pokretanje tijela. Ekstatičnost uključuje uzbuđenje životom u smislu buđenja uznemirenosti potencija života. Pobuđena životnost je pobuđenost iskustelja EERE umjetničkih praksi koji putem utjelovljenog iskustva postaju aktivno povezani s umjetničkim djelom i vlastitom životnošću: "U umjetnosti vidimo životnu dinamiku 'sa' stvarnom formom i 'kroz' nju. Bolje rečeno, na taj način uvijek vidimo odnosno i procesno, ali umjetnost nas tjera da to tako vidimo. To je tehnika kojom se stvara afekt vitalnosti. ... Umjetnost je tehnika življenja *u* – potpunijeg doživljavanja njegove virtualnosti. Njegova potpunijeg življenja" (Massumi 2011, 45). Zbog svoje dramatične silovitosti EERE umjetnička djela pobuđuju izraženo pojačano življenje života. Drastičnim odvijanjem životnosti njihovi sudionici postaju *intenzivni subjekti* koji *prenose* životnost. Intenzitet naime omogućuje širenje životnosti na druge osobe.

Utjecaj EERE umjetničkog djela na sudionika je zbog aktiviranja i poticanja životnosti **zahtjevan**. Pobuđenost kao aktivnost iziskuje napor jer tjelesnost stavlja u pokret čitav subjekt koji, preplavljen visceralnim afektivnim intenzitetima, postaje uvučen u umjetničko djelo. Intenzitet stavlja subjekt u pokret namećući nedefiniranu ali silovitu sadržajnost umjetničkog djela. EERE umjetnost nije meditativna i opuštajuća pa učinci koje umjetnici EERE umjetničkih praksi izvede ne ostavljaju sudionike neutralnim, one provociraju njihovu uključenost u svoju umjetničku agendu. To nije pozicija u kojoj svaki nužno želi sudjelovati jer uključuje čitav afektivno-kognitivni aparat publike.

Valja svakako razdvojiti aktivaciju gledatelja intenzitetima u EERE umjetničkim praksama od koncepta relacijske, participativne i interaktivne umjetnosti u teoriji umjetnosti. Participativna umjetnost je generalni pojam za taktike izvođenja djela i odnosi se na svaku umjetnost koja zahtijeva da publika svojim fizičkim djelovanjem ili oblikom ponašanja sudjeluje u realizaciji umjetničkog djela.

Posjetitelj može u izvođenju umjetničkog djela sudjelovati na način da se izravno uključi u odnos s autoricom, kao u performansu Marine Abramović *Umjetnica je prisutna* (*The Artist is Present*, 2010.) ili da pokreće bicikl koji ga uvodi u virtualni prostor interaktivne instalacije Jeffreya Shawa *Čitljivi grad* (*The Legible City*, 1989.).³¹ Nadalje može sudjelovati u procesu zgotavljanja umjetničkog djela kao u seriji Félixá González-Torresa *Bez naslova* (*Portret Rossa u L.A. -u*) (*Untitled* (*Portrait of Ross in L.A.*), 1991.), koji poziva publiku da s hrpe bombona uzmu pokoji. Hrpa bombona ima kilograma koliko je imao i umjetnikov partner kada je preminuo od AIDS-a, pa je uzimanje bombona metafora njegova tjelesnog kopnjenja i miranja. Aktivizam toga rada stavlja ga također u područje relacijske umjetnosti koja se ne odnosi samo na formu fizičkog sudjelovanja publike u oblikovanju umjetničkog djela već i oblik izvođenja društvenog sadržaja. Prema francuskom kustosu i teoretičaru Nicolasu Bourriaudu, koji je koncipirao ideju relacijske estetike, umjetnici se bave društvenim prostorima stvaranjem alternativnih intrasubjektivnih odnosa “između ljudi i svijeta” (Šuvaković 2005, 543) koji su “bit umjetničke prakse” (Bourriaud 2013, 29). Relacijska umjetnost je “više sfera međuljudskih interakcija i njihov društveni kontekst, nego afirmacija autonomnog i privatnog simboličkog prostora” (19) pa “cilj umjetničkih djela više nije oblikovanje imaginarnih ili utopijskih stvarnosti, već stvaranje načina postojanja ili modela djelovanja u postojećoj stvarnosti” (18). Interaktivnost nije pojam koji može zamijeniti ideju relacijske ili participativne umjetnosti. Pod

31 *Čitljivi grad* je pionirska interaktivna instalacija u kojoj posjetitelji voze statični bicikl kroz 3D simulaciju urbanog prostora grada. Grad je sazdan od računalno generiranih 3D slova koja čine riječi i rečenice uzduž gradskih ulica, trgova, parkova, kanala i sl. Shaw je koristio planove stvarnih gradova: Manhattana, Amsterdama i Karlsruhea čija je arhitektura zgrada zamijenjena novom arhitekturom teksta. Posjetitelj putuje gradom od riječi, čitajući ga. Odabirom smjera kretanja tekst se rekombinira, uslijed čega se formiraju razna značenja otkrivajući identitet grada. Fizički napor voženja bicikla u stvarnom svijetu je izravno povezan s virtualnim okruženjem stvarajući kinestetičku sponu aktivnog tijela u virtualnom svijetu. Guverner i pedale bicikla kao korisničkog sučelja omogućuju posjetitelju interaktivnu kontrolu nad smjerom i brzinom putovanja. Biciklist se može slobodno kretati gdje god želi unutar, kako Shaw kaže, “trodimenzionalne baze podataka” i to ne samo uzduž ulica već i između i kroz zgrade od slova. Na velikoj projekciji u koju sudionik gleda prikazuje se računalno generirana slika dok se na malom ekranu bicikla vidi plan grada i pozicija biciklista u njemu.

utjecajem računalnih tehnologija i komunikacije računala i korisnika, interaktivnost se aktualno u govornom jeziku koristi za svekolike oblike međudjelovanja ljudi i njihove okoline. No, u suvremenoj umjetnosti, interaktivna umjetnost je ona koja za medij koristi računalnu digitalnu tehnologiju, a obilježava je postojanje povratne veze između računalnog sustava i publike.

Aktiviranje sudionika u EERE umjetničkim praksama djeluje u drugačijem registru od sva tri navedena koncepta jer ono samo nije forma ili sadržaj umjetničkog djela već je utjelovljeni doživljaj svakog pojedinog tijela sudionika umjetničkog djela. Doživljaj nastaje uslijed pobuđivanja utjelovljenog iskustva publike visceralnim intenzitetima. U EERE umjetničkim praksama suoblikovanje se odvija putem tjelesnosti publike, a ne promatra se fizička aktivnost publike prema umjetničkom djelu ili njezino sudjelovanje kao izvođenje ili dovršavanje umjetničkog djela. Nije posrijedi strategija, taktika ili izravno izvođenje društvenosti. Radi se o dubokom izvanlingvističkom neartikulirljivom tjelesnom proživljavanju s umjetničkim djelom. Relacijska, participativna i interaktivna umjetnost razmatraju izvođenje umjetnosti kao komunikacijsko zajedništvo dvoga: umjetničkog djela i učesnika. Oni su odvojene jedinice u odnosu, a rezultat njihove suradnje promatra se kao oblikovanje društveno-tehnoloških odnosa. U govoru o intenzitetima fokus je na vrlo ograničenim trenucima silovitog prodiranja neracionaliziranog značenja umjetničkog djela kroz tjelesnost i transformaciju te tjelesnosti.

Intenzitet zahvaća tijela publike bez obzira na volju promatrača i otvara ga poziciji da i on sam bude podložan promjeni. Sva svojstva i učinci visceralnih intenziteta potencija su za promjenu koja prvo vodi do promjena vrsti predsvjesnih raspoloženja i tjelesnih pomicanja koje se očituju na i kroz tijela. Afektivni intenzitet je “sposobnost tijela da sebe doživi kao ‘više od sebe’ i tako razvije svoju senzomotoričku snagu za stvaranje nepredvidivog, eksperimentalnog, novog” (Hansen 2004, 7). Potom, intenzitetski tjelesni doživljaji zbog povezanosti s navikama, prethodnim znanjima i sadašnjim relacijama stvaraju mogućnost otvaranja spram svijeta koje može rezultirati promjenom stava ili odnosa prema svijetu.

Tablica osobina i djelovanja intenziteta u EERE umjetničkim praksama:

osobina	djelovanje
intenzitet-akcija	akcija usmjerena na konkretnu lokalnu situaciju
visceralnost	potresne reakcije tjelesnosti izvan lingvističkih procedura
udarnost	nagli dramatični poremećaji
jednokratnost	najsilovitije djelovanje pri prvom susretu
analognost	smanjenje ili povećanje tjelesnog otpora
rasklimanost	rastrzanost antagonizmima
napetost	titranje između otvorenosti prema novome i zatvorenosti strahovima
produženost	nemogućnost razrješenja intenziteta
životnost	aktiviranje vitalnosti
ekstatičnost	snažni porast energije za odvijanje života
zahtjevnost	uključenost u silovitu sadržajnost umjetničkog djela

4.2.6. Zaključna definicija

Afektivni intenzitet je osjetilni doživljaj bez sadržaja koji ima fizičku jačinu i pri tome ne slijedi lingvističke protokole i strukture. On može postati lingvistički predočiv ako uđe u područje značenjskog prepoznavanja odnosno imenovanja ili

osjećanja. No, dok se ne definira u emociji ili jeziku, on je kvaliteta čiste fizičke sile koja izvodi poticanje, usmjeravanje i održavanje doživljavanja. Intenziteti su raznovrsni složeni singulariteti koji stvaraju jedinstvene afektivne situacije. Afektivni intenziteti kao beskrajne singularnosti izazivaju biološko-tjelesne akcije koje razaraju diskurzivnu apstrakciju i metadiskurs u ime vitalnosti izvodljivosti procesa života. Visceralni intenzitet je temeljni afektivni oblik utjelovljenog doživljaja EERE umjetnosti. U EERE umjetničkim praksama visceralni afektivni intenzitet je drastičan i dramatičan impuls-naboj koji udara na tijela u prostoru i vremenu. On je moćna dramatična kvaliteta sile. Analogna, rasklimana i ekstatična kvaliteta koja snažno oscilira proizvodeći kratkotrajne, bombastične i napete utjelovljene učinke. Tjelesno-šokirajući a nedefiniran i nestabilan, intenzitet EERE umjetničkih praksi postoji samo kao aktivnost. Afektivnog intenziteta nema bez umjetničkog djela ili umjetničkog čina, ali on nije neko određeno svojstvo već proizlazi iz intenziteta-akcije jer "afekt ne postoji neovisno od nečega što ga izražava, iako se od toga sasvim razlikuje" (Deleuze 2010, 130). Intenziteti u EERE umjetničkim praksama su pojačani i produženi afektivni intenziteti koji obuzimaju i prožimaju tijela. Afektivni intenzitet EERE umjetničkih praksi izvodi prožimajuće dramatično stanje tjelesne pobuđenosti publike koja doživljava nejasne, lingvistički nedefinirane senzacije. On provocira tjelesnost. Tjelesnost koja se aktivira u odnošenju s umjetničkim djelom ispunjena je životnošću. Tijelo u visceralnom intenzitetu protreseno je gomilom istodobnih mogućnosti, mogućih osjetilnih doživljaja, mogućih osjećaja, mogućih emocija. Zato intenziteti djeluju na način da rastežu tijela u opcijama od kojih se samo neke realiziraju. EERE umjetnička djela tako pospješuju *guranje* tijela u intenzitetu od doživljavanja životnosti pa do misli i emocija. Visceralni intenziteti djeluju potaknuti umjetničkim strategijama pretjerivanja da bi u svakom pojedincu izveli svoju jedinstvenost i nekontrolirano se pojačali ovisno o osobnim povijestima i društvenom kontekstu. U slučaju da umjetničko djelo ne dovede do izvođenja visceralnih, dramatičnih, rasklimanih, životnih intenziteta i posebnih afektivnih situacija, nije posrijedi umjetničko djelo koje bih ja svrstala u EERE umjetničke prakse.

5. Iznimne iznimke EERE umjetničkih praksi

Predmet analize ovog poglavlja je treći odabrani modalitet suvremenih umjetničkih EERE umjetničkih praksi – iznimka. Koncept EERE umjetničkih praksi kao iznimke ima za cilj razmotriti zašto su, na koji način i u kojem kontekstu one iznimka i koja su obilježja, funkcija i značaj EERE umjetničkih praksi kao iznimke. Iznimka se promatra s dva aspekta. Prvi je iznimka kao teorijski konstrukt iznimnog događaja u svijetu umjetnosti, a druga je pozicija iznimke kao izuzetnog umjetničkog djela po sebi. Rasprava započinje izlaganjem razloga zbog kojih se iznimka postavlja kao značajna u okviru teorije EERE umjetničkih praksi. Polazište tog dijela je njeno vrednovanje u teoriji umjetnosti i njezina institucionalno-društvena pozicija. Nastavlja se s analizom iznimke kao nečeg izuzetnog i osobina te izuzetnosti. Iznimka se završno definira kao pozicija isključenosti koja ima značajnu vrijednost iznenađujuće nekonvencionalnosti.

5.1. Zašto iznimka

Iznimkom kao modalitetom EERE umjetničkih praksi bavim se jer je ona izravno vezana uz pitanje o priznavanju umjetničkog djela. Jedna razina toga je estetička, koju nije moguće zaobići pri bavljenju EERE umjetničkim praksama, a odnosi se na normativizaciju unutar teorijskog vrednovanja svijeta umjetnosti. Druga razina pitanja o priznavanju umjetničkog djela je susret sa zabranama institucija umjetnosti i društva koje iznimke isključuju, čime im dodjeljuju status, ali u izdvojenosti. Zbog svojeg kritičkog usmjerenja i bavljenjem društveno zabranjenim, osporavanim ili neugodnim temama, EERE umjetničke prakse se s takvim pozicioniranjem neprestano susreću. Za ovaj su mi teorijski rad relevantna tumačenja i opservacije koje je iznijela Majcen Linn u doktorskoj disertaciji o subverzivnoj umjetnosti (2021). Autorica subverzivnu umjetnost definira kao onu koja koristi rušilačke i destruktivne taktike usmjerene na dominantne društvene, kulturalne, političke i socijalne vrijednosne sustave koje žele potkopati (25–36, 206–208). Majcen Linn mi je važna referenca s obzirom na to da ja subverzivnu umjetnost smatram jednim od oblika umjetničkog djelovanja unutar šireg pojma EERE umjetničkih praksi.³² Ona u svom radu obrađuje i status EERE umjetničkih praksi koji ima izvorište u mreži etabliranih institucija suvremene vizualne umjetnosti. Vezano uz institucionalni okvir subverzivnih umjetnosti doslovno sprovodim njezino rješenje u ovom slučaju. Također polazim od pojedinih rješenja koje je autorica postavila o osobinama subverzija i dajem svoj prilog njihovom razumijevanju i primjeni kada je riječ o osobinama izuzetnosti. U razradi koncepta izuzimanja djelomično se oslanjam na Agambenove koncepte iz filozofije politike.

32 Umjetničke subverzije kao zaseban fenomen nisu predmet ove doktorske disertacije, jer ja koristim potpuno drugačiji teorijski pristup. One bi se u svojim subverzivnim posebnostima mogle iščitati u pojedinim osobinama strategija pretjerivanja, no to ovdje nije od interesa.

5.1.1. Estetičko normativiziranje

Kada *Doručak na travi* Édouarda Maneta nije prihvaćen za izlaganje na Salonu u Parizu 1863. godine, pa do umjetničkog djela Zorana Srdića Janežića koji je u tijeku razvijanja robota s funkcionalnim biološkim mišićima (*Biobot: Laboratorijska situacija / Biobot: Laboratory Situation*, 2019. – danas), javlja se raskorak između umjetničke produkcije i teorije koja je objašnjava. Odnosno, od impresionizma preko avangardi i postavangardi, konceptualne i postkonceptualne umjetnosti 20. stoljeća do aktualne bioumjetnosti u kojima umjetnost koristi ne-umjetničke materijale, postupke i procese, teorija više ne posjeduje vokabular ni konceptualni aparat da prati umjetničke aktualnosti. Ta kriza estetike nastaje kada se teorija umjetnosti temelji na normativnom pristupu i pitanju “Što je umjetnost?”. Od Arthura Dantoa (vidi 1964) i Georgea Dickieja (vidi 2000) u 60-ima, teorija umjetnosti bavila se kontekstualnim (Danto) i institucionalnim (Dicke) okvirom koji umjetničkom djelu dodjeljuje i osigurava njegovu umjetničku poziciju unutar dominantnog aparata svijeta umjetnosti. Institucionalna teorija umjetnosti samo je jedna od teorija koja se pita o prirodi umjetnosti s namjerom da pronađe univerzalni normativni okvir pod koji bi se svrstale raznorodne umjetničke pojave. Ona je između ostalog bila reakcija na, za svrhu ovog teorijskog rada potentniju, teoriju umjetnosti kao otvorenog sustava Morrisa Weitza.

Baveći se pitanjem definicije umjetnosti Weitz u znamenitom tekstu iz 1956. “Uloga teorije u estetici” (*The Role of Theory in Aesthetics*) polazi od krize estetike koja ne uspijeva pronaći jedinstvenu definiciju umjetnosti, što po njemu ostaje nepromijenjeno još od doba Platona (27), a svakako i do 21. stoljeća. Weitz ukazuje na to da sve teorije umjetnosti od formalizma do intuicionizma polaze od pitanja prirode umjetnosti i njenih osobina, što smatra pogrešnim pristupom jer umjetnost ne posjeduje “skup nužnih i dovoljnih uvjeta” koji definiraju sva umjetnička djela već svaka pojedina teorija izostavlja dio ključan za neku drugu teoriju (28 i 30). Zastupnici reprezentacijske teorije umjetnosti orijentiraju se na sadržaj, formalistička teorija na značajnu formu, ekspresivistička teorija na umjetnost

kao izražavanje emocija itd. Takav normativan pristup umjetnosti razlog je zbog kojega estetičari isključuju umjetničke prakse u nastajanju i ne prihvaćaju one umjetničke prakse koje nemaju nužne uvjete da bi se smatrale umjetnošću. Drugim riječima, zašto ne prihvaćaju ne-umjetnosti. Weitz prezentira rješenje. Pitajući se “Kakva je umjetnost vrsta koncepta?”, a ne postavljajući ono uobičajeno: “Što je umjetnost?”, Weitz se poziva na Ludwiga Wittgensteina i njegove zatvorene i otvorene koncepte. Zatvoreni koncepti, oni koji imaju čvrsto definirane osobine, jesu koncepti matematike i logike. U umjetnosti je posrijedi otvoreni koncept, koncept koji se može širiti i čija se pravila mogu mijenjati uključujući u sebe stalno novonastajuće umjetničke forme, tendencije i pokrete (30–32). Umjesto traženja nužnih i dovoljnih uvjeta, u umjetnosti se može primijeniti princip Wittgensteinove ideje “obiteljske sličnosti” (*Familienähnlichkeit*). Zajedničku sličnost Wittgenstein objašnjava na primjeru igre. Postoje vrlo različite vrste igara, kartaške, društvene, igre s loptom i sl. One nemaju nešto što je zajedničko svima već im je zajedničko da posjeduju sličnosti koje se međusobno preklapaju pa se za igre može kazati da nemaju zajedničkih osobina, ali da imaju obiteljsku sličnost (Weitz 1956, 31). Ideja otvorenog koncepta umjetnosti dozvoljava da estetika ne normativizira razlog zbog kojeg bi nešto bilo umjetnost a nešto ne, već da normativizira upravo nove izuzetke, što su u slučaju ove doktorske disertacije EERE umjetničke prakse. U suprotnome, pojavom svake nove umjetničke tendencije, postavljena norma, kao uvjet da se nešto proglasi umjetnošću, otvara put novim izuzecima i novoj teorijskoj krizi. Primjer je institucionalna teorija koja konceptom “svijeta umjetnosti” daje teorijsko opravdanje etabliranim institucijama umjetnosti da u praksi u svoj sustav uključuju ili isključuju pojedine umjetničke prakse i time istovremeno reflektiraju društvene norme. Drugačije usmjerenje i izlazak iz “svijeta umjetnosti” postavlja Pamela M. Lee ustanovljujući da je svijet umjetnosti u doba globalizma izgubio svoju jedinstvenost i ekskluzivitet. Umjesto dominacije svijeta umjetnosti govori o primatu “djela umjetničkog svijeta” (*the work of art's world*) koja postaju subjekti i objekti globalizacijskih procesa (Lee 2012, 8), spajajući službeni svijet umjetnosti i globalnu zbilju. Pozicija EERE umjetničkih djela se u takvoj konstelaciji također u bitnome ne mijenja. Ona i dalje

ostaju nenormativizirana u globalizacijskim procesima realne zbilje i institucijama umjetnosti reflektirajući mnogolike trendove.

5.1.2. Institucionalno normativiziranje

Funkcija institucija je prema Majcen Linn (2021) u službi konstituiranja područja znanja, ustrojavanja okvira na temelju kojih se procjenjuje vrijednost umjetnosti, oblikovanja i ujednačavanja profesionalnog djelovanja umjetnika, kustosa, povjesničara umjetnosti itd. (123). Ukratko one stvaraju i postavljaju umjetnost u kontekst svijeta umjetnosti koji izgrađuju, te kontroliraju strukturu koja ima mandat za određivanje što pripada u umjetnost a što ne. Nadovezat ću se i usmjereno svrhovito definirati institucije suvremene umjetnosti iz pozicije njihove statusne uloge koja je od mog interesa pri razmatranju koncepta iznimke. Institucije suvremene umjetnosti su amalgam 1) stručnih i znanstvenih pojedinaca – umjetnika, kustosa, kritičara, teoretičara umjetnosti; 2) stručnih i znanstvenih civilnih ili javnih entiteta – muzeja, galerija, festivala, umjetničkih akademija, instituta za suvremenu umjetnost, međunarodnih muzejskih, galerijskih i kritičarskih udruženja; i 3) financijskih sklopova – lokalnih, državnih i transnacionalnih donatora i fondacija, privatnih kolekcionara i donatora, korporacijskih sponzora; 4) umjetničkog tržišta – prodajnih galerija i umjetničkih sajмова. Svi oni posjeduju simbolički i ekonomski autoritet dodjeljivanja ili oduzimanja *etabliranog statusa* određenom umjetničkom djelu ili umjetničkoj tendenciji.

Raspravljajući o odnosu dominantnih umjetničkih institucija spram onoga što naziva subverzivna umjetnost, Majcen Linn (2021) daje primjer muzeja, koji zadobivaju povjerenje i široke publike i financijera jer posjeduju autoritet i legitimitet da ono što reprezentiraju ima značaj i vrijednost (126). Nisu sve muzejske institucije i kustosi otvoreni prezentiranju i produkciji EERE umjetničkih praksi. Naprotiv, unutar mreže znanja, financija i društvenog položaja, establišment

institucije najčešće ignoriraju EERE umjetničke prakse. Razlog za to nije samo estetski već etički, nadalje kapaciteti institucija koji se odnose na sam proces prezentiranja umjetničkog djela, kao i oni proizvodnje novih oblika znanja. Majcen Linn detektira tri razloga zašto vladajuća institucionalna “linija obrane” ne uključuje subverzivnu umjetnost, koja za mene pripada pod sveobuhvatnije polje EERE umjetničkih praksi: 1) ne uviđaju trenutni značaj subverzivnog umjetničkog djela; 2) nisu spremni na rizik, etičku i zakonsku odgovornost koje umjetničko djelo sadrži te neizvjesnost njegovog ishoda; 3) nemaju produkcijskih kapaciteta za realizaciju složenog umjetničkog djela (130). Upućuje također da neki od subverzivnih umjetnika ne žele biti institucionalizirani, poput Aleksandera Brenera koji oštro odbija postati dio sustava, za što je spreman platiti novčanu kaznu i provesti deset mjeseci u zatvoru (141–143).

Postoji blaga tendencija da se EERE umjetničke prakse sporadično uključe u tijekove dominantne suvremene umjetnosti, no tu zna doći do velikih nesporazuma. Bioumjetnost je dobar primjer za to jer su to umjetnička djela koja bi trebalo izložiti živa i jedino kao takva izražavaju svoju punu autentičnost. No, u muzejima su često predstavljena kao mrtvi artefakti. Umjetnici **Oron Catts i Ionat Zurr** (**Tissue Culture & Art Project**) tijekom svoje dugogodišnje karijere naišli su na mnogolike bizarne situacije vezano uz izlaganje u etabliranim institucijama. Na poziv za izlaganje u Pompidou Centru u Parizu (2019) predložili su umjetničko djelo koje sadrži žive stanice, što je medij imanentan njihovim umjetničkim djelima bilo da je životinjskog ili ljudskog podrijetla. Kustos je na njihov koncept reagirao rečenicom: “Bojim se da bi kao dio izložbe *Oblikovanje živoga* [*La Fabrique du vivant*] bilo teško realizirati živu umjetničku instalaciju” (Hauser 2022, 78; Oron Catts i Ionat Zurr, privatna komunikacija, 9. travnja 2022.). Na tu paradoksalnu izjavu kustosa izložbe koja se, da apsurd bude veći, bavila životom, umjetnici su reagirali tako da su ironično prilagodili umjetničku instalaciju i načinili živo umjetničko djelo koje tijekom trajanja izložbe umre. Podrugljivo su ga nazvali (*jer umjetnost je poput živog organizma*)... *Bolje mrtva nego da umire* (*for art is like a living organism*)... *Better Dead than Dying*, 2014.). Navodim još jedan

primjer iz umjetničke prakse Catts i Zurr vezan uz izlaganje njihovog umjetničkog projekta u MoMA-i u New Yorku (2008.). U toj su instituciji izlagali jedno od njihovih seminalnih umjetničkih djela, *Koža bez žrtve* (*Victimless Leather*, 2004.), u kojoj stanice miša i čovjeka poprimaju oblik minijature kože jakne koja raste unutar bioreaktora. Projekt otvara pitanja uzgajanja kože u laboratoriju kao alternative procesu korištenja one s ubijenih životinja kao i općenito potencijala korištenja tkivnog inženjeringa za predmete masovne proizvodnje.³³ *Koža bez žrtve* se pokazala problematičnom za izlaganje u MoMA-i i to na raznovrsnim razinama. Realizacija izlaganja projekta se uobičajeno odvija suradnjom izlagačke i znanstvene institucije. Dio projekta poput inkubatora i drugih ne-živih komponenti unaprijed se šalje u muzejsku instituciju dok je dio projekta sa živim stanicama potrebno realizirati u biološkom laboratoriju. Po dolasku u MoMA-u Catts u Zurr su namjeravali dio opreme odvesti u suradnički laboratorij, međutim to im nije bilo dozvoljeno jer u ugovoru s muzejom piše da se ništa ne smije iznositi iz muzeja do završetka izložbe i da to nije dozvoljeno nikome, pa čak ni samim autorima. Problem je nastao unatoč tome što je kustosica muzeja bila upoznata s cijelom procedurom realizacije projekta. Umjetnici su preko odvjetnika uspjeli promijeniti ugovor kako bi dio predmeta mogli na par sati iznijeti iz muzeja. Opremu su naposljetku dopremili u laboratorij, no kad su umjetničko djelo sa živim stanicama htjeli iznijeti iz laboratorija da ga odnesu natrag u muzej, na izlazu iz laboratorija im nije bilo dozvoljeno da ga iznesu bez posebne dozvole. Na kraju su uspjeli i to prebroditi te uspješno otvoriti izložbu (Oron Catts i Ionat

33 *Koža bez žrtve* je dio serije umjetničkih djela *Utopija bez žrtve* (*Victimless Utopia*) nastalih između 2003. i 2006. godine u kojima umjetnici provociraju etička pitanja odnosa ljudske vrste prema životu kao i teorijska o tome što to život uopće jest. Stvaranjem novih, ne-ljudskih entiteta predložuju dvolični odnosi ljudske vrste prema njima, kontrolom njihovog života i smrti služeći se apsurdom i ironijom. Kao medij i tehniku u projektima koriste tkivni inženjering za stvaranje novih živućih umjetničkih tvorevina koje nazivaju polu-žive skulpture (*semi-living sculptures*). One se sastoje od živih stanica životinjskog podrijetla koje tvore tkivo, oblikujući se prema biopolimerima koji ujedno služe kao izvor hrane. Uz *Kožu bez žrtve*, seriji pripadaju umjetnički projekt *Bestjelesna kuhinja* (*Disembodied Cuisine*, 2003.) i *Uradi sam komplet za deviktimizaciju, verzija 1* (*DIY De-Victimizer Kit, Mark 1*, 2006).

Zurr, privatna komunikacija, 9. travnja 2022.). Međutim, nakon nešto više od mjesec dana trajanja izložbe desila se nova neočekivana situacija jer je tkivo počelo rasti brže od očekivanoga. Život je postao izvan kontrole. Za umjetnike to samo po sebi nije problematična situacija jer znaju da održavanje života može krenuti u nepredvidljivom smjeru, te da isto tako treba snositi odgovornost spram života kojim se manipulira.³⁴ No kustosica izložbe je isključila sustav koji hrani umjetničko djelo i okončala njegov rast. *Koža bez žrtve* je tako sama postala žrtvom straha pred nepredviđenim bujanjem života.

Oba primjera govore o stavu dominantne institucije koja ne posjeduje konceptualne kapacitete za predstavljanje živih umjetničkih djela, pod čime podrazumijevam znanja i senzibilitet za odnos spram EERE umjetničkih praksi kao ni odgovornost da se pribave potrebne dozvole da unošenje i iznošenje umjetničkih djela koji nastaju u suradnji sa znanstvenim institucijama. Stoji da je bioumjetnost posebno izazovno područje za prezentaciju muzejima jer zbog svoje nestabilnosti, promjenjivosti, viralnosti i smrtnosti život zahtijeva posebne uvjete transporta, izlaganja (određena temperatura, vlažnost zraka, hranjenje, svjetlost, itd.) i načina zbrinjavanja nakon završetka izložbe. Nadalje, institucija treba imati jasan uvid u zakonske okvire vezane uz izlaganje živih umjetničkih djela, i način suočavanja s etičkim problemima koje bioumjetnička djela otvaraju, te paziti na sigurnost publike i zaposlenika (Majcen Linn i Ostoić 2022, 96–97; vidi Hauser 2022; Catts i Zurr 2020b; Levy 2011; Zurr i Catts 2014, 2004; Kallergi 2008). Catts i Zurr svjedoče da institucije imaju “strah od ‘mokroga’ i da se teško nose s idejom neuspjeha, kontaminacije i umiranja, što su sve integralni dijelovi

³⁴ Izlaganje njihovih umjetničkih djela uvriježeno uključuje dva važna rituala: hranjenje i ubijanje.

Hranjenjem se demistificira proces održavanja polu-živućih skulptura na životu i ovisnosti stvorenog bića kojem je potrebna hrana i briga (Catts i Zurr 2007, 237). Ritual ubijanja se pak dešava iz dva razloga. Praktični se tiču prijenosa živih stanica preko državnih granica koji je često složen a nekad i nemoguć, te nepostojanja zainteresiranih za posvajanje i održavanje tih bića na životu. Konceptualni razlozi leže u naglašavanju prolaznosti umjetnosti koja koristi živu materiju i odgovornosti onih koji su ih stvorili za način na koji će ih tretirati po završetku izložbe. Bića se stoga ubijaju ukidanjem sterilnih uvjeta u kojima žive izlaganjem bakterijama i gljivicama u zraku i na rukama publike (239).

biotehnoških umjetničkih djela” (u Majcen Linn i Ostoić 2022, 97). Jens Hauser, kao jedan od ključnih kustosa bioumjetnosti, oštro osuđuje institucionalne manjkove i nemogućnost njihove prilagodbe novim okolnostima koje zahtijeva izlaganje života i životnih procesa kao umjetnosti: “Poteškoće u pogledu postavljanja, čuvanja i transporta ne bi se, međutim, trebale tretirati kao izravna mreža praktičnih problema koje treba riješiti kako bi se muzejima omogućilo postavljanje novih ‘živih slika’. Konceptualni izazovi su filozofski najinspirativniji i ukazuju na duboke promjene u suvremenim umjetničkim praksama baš kao i na nesposobnost institucija da se prilagode i razvijaju u skladu s time. Fenomeni koji su nekoć poprimili oblik umjetničkih slika fragmentiraju se u niz primjera ‘biomedijalnosti’... koje treba smatrati sastavnim dijelom estetskog idioma – uključujući izazove, namjerne ili ne, koji će često dovesti u pitanje i poremetiti muzejsku rutinu” (Hauser 2022, 81).

Za razliku od muzeja, velike umjetničke festivale poput Venecijanskog bijenala i Documente, koji imaju za cilj popularizirati suvremenu umjetnost, Majcen Linn (2021) navodi kao one koji su skloni izložiti subverzivna djela. Oslanjajući se na razmatranja Carlosa Basualda, ukazuje da utopljena unutar takvih masovnih predstavljanja subverzivna umjetnička djela imaju nešto veću vidljivost od ostalih, ali da svejedno ostaju nezamjetna (128). Navedeni festivali su hibridni u pogledu uključivanja vrsti umjetničkih izričaja, pa su zastupljena i djela iz područja dominantnih tijekova suvremene umjetničke prakse kao i djela na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela kojima pripada i novomedijska umjetnost. Ovo ističem jer je s institucionalnim statusom EERE umjetničkih praksi unutar svijeta umjetnosti povezana i nomenklatura. EERE umjetničke prakse se u nomenklaturi razlikuju od prevladavajućih umjetničkih trendova. Ono što ja nazivam EERE umjetničke prakse ne imenuje se unutar povijesti umjetnosti i teorije umjetnosti samo “suvremena umjetnost”, već pripada području “umjetnosti, znanosti i tehnologije”, “novomedijske umjetnosti” i “umjetnosti performansa” kojima se, u nedostatku drugog određenja za njihove krajnje nekonvencionalne oblike, dodaju

određeni pridjevi: “alternativna”, ”avangardna”, “radikalna” umjetnost.³⁵ Time se u njih upire kao na nenormirane i neukroćene, nejasne, gotovo upitne u svom umjetničkom statusu i iznimka već na razini pukog nazivlja.

Potrebno se osvrnuti na status novomedijske umjetnosti, a time i odnos EERE umjetničkih praksi prema dominantnim umjetničkim institucijama i umjetnosti koju zastupaju. Claire Bishop (2012) se orijentira na umjetnike i ukazuje da autori koji djeluju u području dominantne vizualne suvremene umjetnosti ne reagiraju niti u svoja djela uključuju temeljne aspekte digitalnog doba (rekontekstualizacija, reformatiranje, selektiranje postojećeg itd.). Iako i sami ovise o digitalnoj revoluciji, ne promišljaju stvarnost putem digitalnog već putem anakronih tehnologija i koncepta poput originalnosti i autorstva (436–441). Oni digitalno koriste kao alat, a ne kao medij svojih umjetničkih djela. Edward Shanken (2016) pak analizira odnos i značajnu statusnu razliku i podijeljenost između područja novomedijske umjetnosti (koju označuje kraticom NMA – *new media art*) i dominantne suvremene umjetnosti (*MCA – mainstream contemporary art*). Detektira ih kao usporedne umjetničke sustave koji se međusobno nedovoljno cijene, ne uvažavaju specifičnosti, nisu uskladili terminologiju i rijetko surađuju. Dominantna suvremena i novomedijska umjetnost se tako recipročno odbacuju i međusobno izuzimaju kako u praktičnom tako i u teorijskom pristupu i vode usporedne “živote”. Shanken precizno sumira tu dvojnost sustava suvremene umjetnosti:

“U drugoj polovici 90-ih godina prošlog stoljeća novomedijska umjetnost (*new media art*, NMA) postala je važna sila ekonomskog i kulturalnog razvoja u međunarodnim okvirima, uspostavljajući vlastite velike institucije. Suradivačka, transdisciplinarna istraživanja na sjecištima umjetnosti, znanosti i tehnologije stekla su ugled i institucionalnu podršku, a interdisciplinarni doktorski programi množe se širom svijeta. U istom je razdoblju suvremena umjetnost glavne

³⁵ Najčešći oblik određivanja u literaturi je pojam “radikalno”: radikalna umjetnost, radikalna estetika.

struje (*mainstream contemporary art*, MCA) doživjela dramatičan porast tržišta i popularnosti kao rezultat ekonomskog prosperiteta i sve brojnijih međunarodnih muzeja, umjetničkih sajмова i bijenálnih izložbi. To je dinamično okruženje potaknulo golemu kreativnost i inventivnost kod umjetnika, kustosa, teoretičara i obrazovnih radnika koji djeluju na obama područjima. Ipak, svijet umjetnosti glavne struje rijetko se spoji s novomedijskim svijetom umjetnosti. Uslijed toga njihovi se diskursi sve više razilaze.” (Shanken 2016, 463)

Nameće se pitanje postoje li institucije koje na zadovoljavajućoj profesionalnoj razini podupiru umjetnost o kojoj govori Majcen Linn odnosno EERE umjetničke prakse koje uključuju u sebe i subverzivne umjetnosti. Festivali posvećeni umjetnosti performansa poput The National Review of Live Art, Glasgow³⁶, ili novomedijskoj umjetnosti poput Ars Electronice iz Linza i Transmediale iz Berlina i druge pokazuju više senzibiliteta spram EERE umjetničkim praksama te donose primjere i dobre i loše institucionalne prakse kada je u pitanju njihovo prezentiranje. *Face to Facebook* (2011.), umjetničko djelo Paola Ciria i Alessandra Ludovica, premijerno je izloženo na Transmediale festivalu gdje je izazvalo vrlo burne reakcije. U njihovoj *online* umjetničkoj intervenciji mogućnost digitalne tehnologije da izuzme ljudska bića iz odlučivanja o vlastitoj privatnosti pokazuje se u brutalnoj formi. Autori su izradili mrežnu stranicu za upoznavanje i susretanje potencijalnih partnera s dvjesto pedeset tisuća Facebook profila, od ukupno jedan milijun koliko su ih otuđili (Cirió n.d.). Agresivno ukazivanje na golemu moć digitalnog okruženja za potencijalno manipuliranje i eksploatiranje osobnih podataka eksplozivno je odjeknulo kod osoba koje su se bez privole zatekle u neočekivanom kontekstu, zatim u medijima (uključujući CNN), ali i u samoj korporaciji koja je prijetila tužbom ako se umjetnički projekt ne okonča. Transmediale festival i njegov tadašnji umjetnički direktor Stephen Kovats na tom su primjeru pokazali kako institucija može biti velika potpora kontroverznom umjetničkom djelu (Alessandro Ludovico, privatna komunikacija, 21. srpnja

36 Festival se odvijao od 1979. do 2010. godine.

2022.). Kao što Majcen Linn navodi, unutar tih festivala također se nalaze primjeri loše prakse i administrativno-institucionalne represije koja nekim EERE umjetničkim djelima onemogućava da opće budu izloženi (138).

Majcen Linn (2021) u istraživanju odnosa institucionalnih okvira i subverzivne umjetnosti zaključuje da ih najviše podupiru nezavisne kulturne i umjetničke organizacije (133) izdvojivši Galeriju Kapelica iz Ljubljane kao primjer profesionalne i predane suradnje institucije i umjetnika. Ističe smjelost i odlučnost samih umjetničkih djela koja se u galeriji izlažu, posebice u pristupanju etičkim temama koje izazivaju, a koje umjetnici pomno kontekstualiziraju. Umjetnici također razvijaju nove načine izvedbe i prezentacija djela. Što se tiče same galerije, uz odvažnost da javnosti prezentiraju subverzivna umjetnička djela, kao egzemplaran navodi organizacijski aspekt galerije kao i način rada s umjetnicima. To uključuje partnersku podršku i dijeljenje odgovornosti kao i etičkih, društvenih i zakonskih posljedica u svakoj fazi procesa nastajanja i predstavljanja umjetničkog djela (Majcen Linn 2021, 146). Uz Galeriju Kapelica, na listu valja dodati Symbiotiku iz Perth, Ectopiju iz Lisabona, Live Art Development Agency iz Londona, FACT iz Liverpoola, Device Art iz Japana, KONTEJNER iz Zagreba itd. Te institucije ne samo da podupiru izlaganje i produkciju subverzivnih kao i EERE umjetničkih djela općenito, već imaju misiju omogućiti im legitimni i pravni status unutar suvremene umjetnosti.

Unatoč ekspanziji novih estetika, tema i kritičkom pristupu prema novim tehnologijama i znanstvenim dostignućima, kao i razvoju akademskih edukacijskih programa i institucija, nadalje festivalima i nezavisnim organizacijama, ono što Shanken (2016) ustanovljuje za novomedijsku umjetnost, da nije uspjela postići “tržište i legitimitet” kakav ima etablirana suvremena umjetnost (464), svakako se može pripisati EERE umjetničkim praksama kao najekstremnijim oblicima umjetnosti na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela. Uz tržište i legitimitet, suvremenoj umjetnosti na raskrižju znanosti, tehnologije i tijela nedostaje ono što Majcen Linn i ja (2022) tvrdimo da je problematično u polju bioumjetnosti: sveobuhvatna sistematizacija i diseminacija znanja te značajnija proaktivna uloga

njezinih aktera u stvaranju suradničkih odnosa s dominantnim institucijama (110). To dodatno onemogućuje globalno pozicioniranje bilo koje vrste umjetnosti na sjecištu tehnologije, znanosti i tijela uključujući i njihove radikalne oblike pa one ostaju globalno izolirane u minoriziranoj poziciji iako su jedne od najprogresivnijih umjetničkih praksi koje danas postoje. One imaju dodatno i potencijala da postanu dio službene povijesti umjetnosti, ali ako ostanu u trenutnom statusu neće se ni tamo uspješno integrirati. Uzmimo za primjer Stelarca, umjetnika bez kojeg ne bi trebao biti ni jedan sveobuhvatan pregled povijesti umjetnosti druge polovice 20. i prve polovice 21. stoljeća, s obzirom na njegova umjetnička djela koja su otvorila nove smjerove u umjetnosti povezanoj s tijelom, robotikom, digitalnim tehnologijama i biotehnologijom. Bez obzira na njihovu radikalnost ta su umjetnička djela konstruktivno probijala nove mogućnosti i diskurse umjetnosti. No ni on još nije dosegao status da bude normativiziran unatoč izlaganju diljem svijeta i monografijama koje su objavili etablirani nakladnici poput MIT Pressa. Sijaset je umjetnika koje bi se tu moglo spomenuti, no iz regije je neizostavan Zoran Todorović.

Majcen Linn (2021) je stava da su muzeji i druge umjetnosti pripadajuće nacionalne ustanove ukorijenjene u vladajućem sustavu, pa su zagovaratelj i odraz njegovih normi, čime zadobivaju ulogu statusnih simbola (127). U tome smislu u slučaju ove doktorske disertacije tretiram i društveno normiranje, a ne preko medijskog građenja statusa prema umjetničkim djelima ili recepcije EERE umjetničkih praksi kod šire javnosti koja se očituje preko društvenih mreža ili odbijanja pohadanja takvih događaja. Vezano uz subverzivnu umjetnost Majcen Linn je stava da su one logički nespojive s institucijama jer subverzivna djela i institucije imaju dispartne pozicije. S obzirom na svoju ulogu institucija bi uklapanjem u svoj normativni sustav anulira subverzivnost umjetničkog djela. Da bi imala subverzivni potencijal, subverzivna djela moraju biti i ostati izvan institucija (144). Stoga postoji umjetnost koja ne posjeduje intenciju da u aktualnosti bude normativizirana na institucionalnoj razini jer je njezina agenda borbeno suprotstavljanje prevladavajućim strukturama moći i kolektivnim

uvjerenjima (40). Budući da su EERE umjetničke prakse sveobuhvatniji pojam i uključuju umjetnička djela koja djeluju izvan rušilačkih subverzija, njezin zaključak nije moguće u cijelosti primijeniti i na EERE umjetničke prakse općenito, već vrijedi za dio koji ona obrađuje. Znatno dio EERE umjetničke produkcije ne bi izgubio na svojoj važnosti ni djelotvornosti izlaganjem u dominantnim institucijama. No, pozicioniranje aktualnih EERE umjetničkih praksi koje se ne odnose destruktivno spram dominantnog društveno-umjetničkog sustava ipak se ne odvija na naročito značajan način. Iako ne radim kvantitativno istraživanje kojim bi se mogli utvrditi postoci zastupljenosti EERE umjetničkih praksi unutar umjetničkog sustava i njegovih institucija, primjeri iz vlastite prakse kao i svjedočanstva umjetnika govore u prilog podzastupljenosti. Tu se treba sjetiti Shankenove analize odnosa dominantne suvremene umjetnosti i novomedijske umjetnosti, kao i brojnih primjera autora iz područja bioumjetnosti poput Orona Cattsa, Ionat Zurr i drugih čije umjetničko djelovanje pratim. Oni su referentne točke koje potvrđuju da EERE umjetničke prakse nisu baš u potpunosti isključene iz prevladavajućeg umjetničkog sustava, ali da unutar produkcije znanja, standarda i prezentiranja glavnih umjetničkih tokova nemaju posebno važan status. Više su isključene nego uključene.

Ako se institucionalna normativizacija suvremene umjetnosti odražava preko nacionalnih institucija koje su u međuočnosu s općim društvenim normativima, većinsko nepriznavanje EERE umjetničkih praksi neminovno znači suočenje s društvenim zabranama i tabuima koji iznimke isključuju. U tom pogledu uključujem u raspravu Agambenovu političku teoriju, u kojoj konceptom iznimke i isključenja *homo sacra* u izvanrednom stanju putem zakona, autor uvodi polje represije društva. Razlog za referiranje na Agambena nalazim u činjenici da on isključenje, kao nevidljivi negativni proces, postavlja kao utemeljujuće za političnost Zapada. Ako se povuče analogija i generalizirajući kaže da je ono isključeno ono utemeljujuće, to ima značaj za EERE umjetničke prakse jer su one često u poziciji isključenog pa se doima da nemaju umjetničku i društvenu relevantnost, iako smatram da tome nije tako. Agambenovu teoriju stoga

primjenjujem na agambenovski nevjerodostojan način s namjerom da ukažem na polje zabrane i ne-zabrane u kontekstu paradoksalne aktualnosti neoliberalnog društva. To društvo, koje Šuvaković (2020) naziva “nesigurnim društvom”, jer je obilježeno krizama na svim nivoima, od ekonomske do ekološke (21–22), društvo je izuzimanja, a ne uključivanja. Ne izuzimaju se samo kao u prošlosti logoraši, život podvrgnut laboratorijskim ispitivanjima ili izbjeglice. U današnje doba pandemije izuzimaju se i bolesnici, potencijalni bolesnici, cijeli gradovi se zatvaranjem izuzimaju, kao i cijele nacije. Cijeli je planet u izvanrednom stanju i svatko je potencijalna iznimka. Svatko je moguća iznimka, ali ne samo zbog zaštite ugroženih života, već i zbog zaštite ugroženog sustava proizvodnje profita. U slučaju EERE umjetničkih praksi nije posrijedi samo njihova financijska neisplativost već prvenstveno njihov nenormativizirajući karakter.

Kod Agambena je izuzetak ono što društvo isključuje na drastičan i brutalan način nasiljem – to je primjerice Židov kojeg isključuje njemačko društvo. U establišmentu suvremene umjetnosti izuzetak je sve ono što nije normativizirano i kao takvo uvedeno u diskurs i institucije, ali bez agambenovskog tipa agresije. Ono što se može aplicirati iz Agambenove političke teorije kao princip je isključujuće uključivanje koje u biopolitičkom društvu provodi suveren proglašavajući izvanredno stanje. U umjetničkom svijetu to čine dominantne institucije koje su preuzele ili suoblikuju društvene kodove normativizacije. Princip isključujućeg uključenja omogućuje precizno smještanje EERE unutar sustava kako kulture tako i društva. Isključujuće uključenje dozvoljava pomak u razmišljanju od koncepta margine i marginalnog otvarajući dodatnu perspektivu. Ona dozvoljava da EERE umjetničke prakse mislimo ne kao marginalne unutar suvremene umjetnosti općenito već da ih stavimo na njihovo pravo mjesto. One nisu nevažne niti u području nevažnog i rubnog. One su poput izbjeglica koje se nominalno tretira kao nevidljive i nevažne no koje predstavljaju gorući problem suvremenosti i otkrivaju paradigme demokratskih poredaka kao što to čini Agamben s *homo sacerom*. Pozicija obojih je isključujuće uključenosti. Iznimka nije područje nestanka već napuštenosti, još jednog koncepta koji koristi Agamben. Ona je stavljena na posebno mjesto *između*. Granično, nesigurno mjesto koje u pogledu

institucionalnog određivanja što umjetnost jest a što nije može prevagnuti u etabliranu suvremenu umjetnost ili ostati u pretjerujućim EERE praksama.

EERE se doživljavaju i promatraju kao nešto izolirano, kao iznimka a ne integralni dio suvremene umjetnosti. Budući da su isključene, EERE umjetničke prakse neprestano trebaju dokazivati da su legitiman dio svijeta umjetnosti, zbog čega se o njima u stručnim krugovima dominantnih umjetničkih praksi, medijima i širokoj javnosti neprestano iznova javljaju senzacionalistički i moralizirajući upiti o njihovoj relevantnosti, etičkoj i estetičkoj prihvatljivosti. Izvanredni status nenormativiziranosti EERE postavlja se kao razdvajajuća kvaliteta, što ukazuje i na to da se vrijednosne pozicije EERE umjetničkih praksi drastično razlikuju od onih establišmenta. Međutim, izdvajanje EERE umjetničkih praksi je poput izdvajanja bilo koje druge pojave čija su estetika, etika, institucije ili oblik ponašanja nekonvencionalni. To je samo način da ih se izolira kao fenomen, što ne govori o njihovoj vrijednosti.

5.1.3. Vrednovanje

EERE umjetničke prakse postavljam u kontekstu teorije otvorenog koncepta, ali osim teorijskog normiranja u umjetničkom i institucionalnom kontekstu one imaju vrijednosnu poziciju. Teorija otvorenog koncepta postavlja teorijske osnove za uključivanje izuzetaka u neka nova normiranja. Međutim, niti institucionalna teorija, niti ijedna druga koja se pita što je umjetnost ili kakav je umjetnost koncept ne govore o vrijednosti umjetnosti koja se poklapa s vrijednosnim sustavom određenog aktualnog svijeta (Lah i Šuvaković 2017, 8). Zato je teoretiziranje statusa i vrijednost nužno razdvojiti. Njihove putanje se djelomično preklapaju, ali i razlikuju. Naime, društvena i umjetnička vrijednost EERE umjetničkih praksi nije umanjena time što su one onkraj dominantnih strujanja. One samo nisu adekvatno vrednovane zbog toga što se ne uklapaju u postavljene kanone ili institucije. Biti izuzetak unutar institucionalnog umjetničkog okvira nije imanentno samo suvremenim EERE umjetničkim praksama. To je slučaj i s povijesnim umjetničkim

pokretima koji su bili avangardni u odnosu na konvencionalnu umjetnost određene aktualnosti, a koji nadilaze općevažeće umjetničke i društvene okvire.

Zato se ponovo vraćam aksiologiji umjetnosti, o kojoj sam raspravljala u dijelu doktorske disertacije koji tematizira pretjerivanje. Ovdje je uvodim u službi razmatranja iznimke i pitanja kriterija dodjeljivanja vrijednosti umjetničkom djelu. EERE umjetničke prakse kao i bilo koja druga umjetnička praksa u bilo kojoj drugoj epohi nemaju same po sebi nikakvu vrijednost, već se svaka vrijednost upisuje u kôd određenog uspostavljenog sustava vrednovanja. Ustanovljeno je da se kriteriji vrednovanja umjetničkih djela tijekom povijesti mijenjaju. Nataša Lah (2017) navodi kako je vrednovanje u velikim europskim povijesnim epohama do kraja 18. stoljeća odnosno pojave romantizma podržavalo dominantni svjetonazor (175). To znači da su umjetnička djela koja imaju vrijednost ona koja predstavljaju tipične vrijednosti (174). Nakon druge polovice 20. stoljeća vrijednost se odvaja od dominantnog standarda i nastupa period relativizacije kada se ona upisuje putem subjektivnih interpretacija (Roman Ingarden) ili je imenuje institucija umjetnosti (George Dickie) (183–184): “norme vrednovanja zamijenjene su teorijama preferencija, zadana i zakonita svojstva vrijednosti smijenili su ostenzivni dijelovi široke i rastuće strukture značenja, kodifikacijski [*sic*] su se postupci ograničili na klasifikacijske, a poželjni ili stvarni izbori vrijednosno su se neutralizirali podizanjem na sveobuhvatnu razinu mogućih” (186–187). Prema Lah, u 21. stoljeću vrednovanje se poistovjećuje s pronalaženjem osobina, stvaraju se preferencije, a u procjeni jednako relevantan postaje i doživljaj: “Vrijednost umjetnosti u svemu tome, predstavlja se kao dugotrajni efekt sementičke [*sic*] strukture i kao ideastezijski balansirano čuvstvo istovremeno. Vrijednost utoliko, ostaje sasvim relaciona i relativna...” (189). U tome pravcu i ja gradim ovaj teorijski rad, dajući naglasak na vrijednost EERE umjetničkih praksi usmjeravanjem na njihova svojstva.

Norma uspostavlja polje onoga što se smatra da umjetnost jest i onoga što ona nije. Normu definira umjetnički establišment, uključujući i estetičare koji isključuju

svaku novu aktualnu praksu i ne prihvaćaju ne-umjetnosti. Wietz je otvorio teorijski prostor da se i iznimka može normativizirati, što je vrlo liberalni kontekst u kojem nema agambenovske vrste nasilja već onaj koji se bavi teorijom umjetnosti može redefinirati pravila i konvencije konteksta na osnovu kojega se priznaje da je nešto umjetnost. Može redefinirati koncept umjetnosti, a time i njegov normativ. To meni omogućuje da postavim pretpostavku da je iznimka događaj izvan norme, pravila i propisa, a da su EERE umjetničke prakse iznimka unutar područja suvremene umjetnosti jer su izvan općih normi teorije i institucija suvremene umjetnosti i normi društva u kojem operiraju, no da su bez obzira na to vrijedne umjetničke prakse.

Moje kustosko djelovanje unutar udruge KONTEJNER radilo je upravo na legitimaciji statusa EERE umjetničkih praksi normativizacijom izuzetaka. Istodobno katalogizirajući i zbornicima koji su izlazili povodom KONTEJNEROVIH programa, kao i ostalim stručnim i znanstvenim člancima, postavljalo se teorijsko kontekstualno polje za njihovo vrednovanje. Drugim riječima, kustoskom i teorijskom praksom odvijao se proces normativizacije izuzetka u odnosu na tradiciju likovnih i vizualnih umjetnosti. Nenormativiziranost statusa EERE umjetničkih praksi ključan je razlog zbog kojega je nužno baviti se iznimkom. Stoga je i namjera ovog teorijskog rada dodjeljivanje vrijednosnog statusa EERE umjetničkim praksama, ali ne iz pozicije dominantne institucije, dominantne umjetničke teorije ili vrijednosti društva već kao pojavama koje propituju te normirane statuse i njihove vrijednosne pozicije. Činjenica da se s njima ne poklapaju ne oduzima im društvenu niti umjetničku vrijednost. Postavljanjem teorijskog okvira, ovaj doktorat teži uspostavi njihovog vrednovanja kako bi se oblikovao diskurs da se o njima uopće može raspravljati kao o relevantnim fenomenima izvan dominantnih tendencija. Bez obzira na to što su institucijska i društvena iznimka, EERE se vrednuju po osobinama koje čine te prakse djelujuće u spektru koji je inovacijski i neortodoksan, ali nije razaralački. On se upire u vitalnost i svjetotvornost umjetničkih strategija pretjerivanja i njihove intenzitetske učinke stvarajući iznimna umjetnička djela.

5.2. Definicija i obilježja iznimke

5.2.1. Polazište i radna definicija

U ovome teorijskom radu pri definiranju iznimke polazim od njezina dva lingvistička značenja koja primjenjujem na EERE umjetničke prakse. Iznimka je 1) ono što je izuzeto iz nečega; 2) ono posebno, osobito, neobično, netipično, izvanserijsko u nekom mnoštvu.

Kada je riječ o institucionalno-javnoj poziciji koristim termin *iznimka*, a o statusu koji ima po sebi, *izuzetnost* ili *iznimnost*. Prvo značenje je proces ili odluka koje provodi nadstruktura (umjetnička, pravna ili neka druga institucija autoriteta). Takav umjetničko-kulturalni položaj je položaj EERE umjetničkih praksi u odnosu na dominantne institucionalizirane umjetničke i društvene tendencije. Status umjetničkih praksi u profesionalnom i javnom sustavu ekstrinzično je svojstvo iznimke, ³¹ o čemu je bilo govora u prethodnom dijelu. Drugo značenje iznimke, koje ovdje detaljno analiziram, izvire iz samog umjetničkog djela pa je njezino intrinzično svojstvo. Pod intrinzična svojstva uvrštavam nekonvencionalnu novinu, nepredvidljivost, neočekivanost, mogućnost iznenađenja, neobičnost, provokativnost i strasnost. Unutar teorije o EERE umjetničkim praksama iznimku preliminarno definiram kao umjetnička djela izolirana od općih tokova umjetnosti jer su događaji koji su nositelji nesvakidašnjih nenormativizirajućih iznimnih karakteristika. U ovoj raspravi ne radim povijesno-kontekstualnu niti značenjsku analizu koncepta iznimnosti već ga obrađujem s pozicije koja mi dozvoljava da pojasnim njegovu strukturu i osobine strogo vezane uz EERE umjetničke prakse. U razradi iznimnosti uvodim koncept događaja, ali ne izvodim njegovu komparativnu analizu s ostalim teoretičarima koji su se njime bavili, poput Alfreda Northa Whiteheada, Gillesa Deleuza, Claudea Romana i drugih. Govoreći o prirodi događaja pozivam se na ideje Badiouve ontologije, ali ih koristim u arbitrarnom i za njih nedosljednom smislu.

Uvođenje koncepta događaja u raspravi o EERE umjetničkim praksama potaknuto je filozofijom Alaina Badioua i njegovom dijalektikom između bića i događaja kojoj pristupam bez dosljednog slijeđenja logike njegove ontologije i u simplificiranom nefilozofskom obliku. Za potrebe rasprave o EERE umjetničkim praksama događaj definiram kao osobito odvijanje izraženih značenjskih osjetilno-spoznajnih promjena u kontekstu aktualnosti svijeta. Događaj je omeđen kao materijalna fenomenološka pojava koja ima oblik odnosa, objekta ili pojave. Zadani sustav u kojem se promatra je svijet umjetnosti i društveno normiranih zakonitosti svijeta. Događaj kao zbivanje u materijalnom svijetu značajno se odvaja od slijeda svijeta na način odstupanja od uobičajenog normativiziranog odvijanja logike tog svijeta. Događaj ne određujem kvantitativno već kvalitativno kao mikropromjene unutar paradigme svijeta.³⁷

Događaj nije nešto što se naprosto odvija na uobičajen način u nekom vremenskom periodu. On se ne može postići repeticijom iste radnje ili istoga modela djelovanja već stvaranjem različitoga kao jedinstvenog i posebnog. Jutarnje buđenje nije događaj, šetnja po šumi nije događaj, ali zaljubiti se jest događaj, sudjelovati u javnom protestu jest događaj, EERE umjetničke prakse jesu događaj. Događaj je značajan oblik odvijanja svijeta. I u tome smislu Badiou događaj naziva novim unutar postojeće strukture svijeta. Da bi bio iznimka, on otvara tkivo svijeta i čini ono što Badiou naziva "lom". Struktura svijeta je ponavljajuća. Ona perpetuiira iste postojeće procese i obrasce. Događaj pak vrši lom u tom standardnom nastajanju svijeta. On se pojavljuje lokalno i nije ga moguće predvidjeti iz načina odvijanja i konstrukcije svijeta u koji upada (Badiou 2016, 64). Badiou nastavlja da događaj kao prekid utemeljuje iznimku u svijetu. Za Badioua "istina je iznimka od zakona svijeta" dok su umjetnost, znanost, politika i ljubav procedure istine (92). Razdvajanje i razlikovanje događaja u EERE praksama od uobičajenog odvijanja svijeta većem uz njegov status iznimke kao iznimnog. EERE umjetničke prakse su markirane kao nešto što izlazi iz tijeka svijeta umjetnosti, institucionalnih

37 Ne smatram da je zadatak umjetnosti da mijenja opći politički, ekonomski, socijalni ili bilo koji drugi generalni poredak u svijetu.

i društvenih normi. EERE umjetničko djelo kao iznimka jest prekid koji ima potencijal stvoriti novi poredak u svijetu umjetnosti i unutrašnjem svijetu promatrača jer se iznimka ne može svesti na zakone svijeta, ona nije nešto obično. Zato je Badiouovo postavljanje iznimke kao konstitutivne za stvaranje novih mogućnosti svijeta značajno u kontekstu EERE umjetničkih praksi. No, u ovom teorijskom radu ne nastavljam analizirati Badiouvu teoriju umjetnosti već se usredotočujem na specifične umjetničke prakse za koje smatram da su izuzetne.

Izuzetno za početak pozicioniram kao ono što po nekom svojstvu odskake od normativa. Ako se izjavi da je viđeno nešto izuzetno, što se time tvrdi? Je li to osobni doživljaj koji proizlazi iz kontekstualnog učitavanja onoga povrh prosjeka odnosno subjektivno pozicioniranje osobe, objekta ili pojave? Postavljam tvrdnju da to jest osobna procjena, ali da se temelji na univerzalnosti očitovanja iznimke. “Vidjela sam nešto iznimno” ne odnosi se na neku osobinu koja se izražava za najobimniju mjeru kao što bi bilo iznimno čisto ili iznimno ružno u značenju jako čisto ili jako ružno, niti sam vidjela nešto što se dešava rijetko. “Vidjela sam iznimno umjetničko djelo” kaže da sam vidjela djelo koje iz nekog razloga stvara intuitivni dojam, emocionalnu reakciju ili racionalni zaključak po kojem se to djelo po nečemu razlikuje od ostalih umjetničkih djela koje sam vidjela. Da je samo to posrijedi, kazala bi da sam vidjela drukčije umjetničko djelo. No, različitosti nedostaje neka dodatna specijalnost koja uključuje posebnost. Ako se različito ne eksplicira, ono je neutralno, ono ne izaziva aktivaciju poistovjećivanja, odbijanja, čuđenja ili bilo što drugo u aspektu izražene reakcije. “Ja sam različita od računala. Moja boja kose se razlikuje od boje kose osobe koje sjedi pored mene u autobusu.” To su samorazumljive, uobičajene razlikovnosti. One nemaju nikakvu izraženost po kojoj bi se odvojile od mnoštva drugih razlikovnosti unutar svijeta. One ne ističu nikakvu posebnu osobinu niti izazivaju angažiranost promišljanja ili proživljavanja te različitosti. “Vidjela sam umjetničko djelo koje je prosječno” također je izjava koja je bez posebnog usmjerenja. No izjava “vidjela sam umjetničko djelo koje se razlikuje od svih drugih koje sam vidjela ili vidjela sam iznimno umjetničko djelo” donosi već čitav niz izazovnih racionalizacija

i doživljaja. Organolika tehnobarkodna instalacija Yunchula Kima *Chroma V* (2022.) jest iznimno, natprosječno kinetičko-audiovizualno umjetničko djelo. Djeluje poput kakvog imponantnog futurističkog živog bića koje je u sebe uvilo svoje valjkasto *tehnološko tijelo* od pedeset metara formirajući petlju. Instalacija je obložena sa sedamsto šezdeset četiri mala LED ekrana koji se pomiču, a čije se boje i jačina osvjetljenja kontinuirano mijenjaju prelijevajući se poput opala. Uzrok svih promjena na instalaciji su signali koje zaprima od drugog umjetničkog djela pod nazivom *Argos – Nabrekla sunca* (*Argos – The Swollen Suns*, 2022.). *Argos* detektira signal subatomske čestice miona. Isto je tako izuzetno umjetničko djelo Silvija Vujičića *Hortenzija* (2012.), koje se temelji na napetosti stvorenoj spajanjem estetike grafičkog tiska i nevidljive opasnosti dobivene iz cvijeta. Cvijeće se uobičajeno smatra divnim, nježnim i bezopasnim. Taj se stereotip raspada pri pomisli na mnoštvo otrova koji se iz njih mogu ekstrahirati. Vujičić je to učinio sa zamamnim cvijetom hortenzije koji sadrži cijanovodik, otrov koji je u neaktiviranom obliku otisnuo sitotiskom na grafiku. Ako se na grafiku djeluje kiselinom, oslobađa se cijanovodik i djelo postaje otrovno za promatrače u prostoru. Na otvorenju izložbe to je bila realna mogućnost, jer se umjetničko djelo, kao što to obično bude na otvaranjima, razgledavalo s čašom vina (kiselinom) u ruci. Ta se bezazlena navada u ovom slučaju mogla pokazati pogubnom za posjetitelje s obzirom na to da je djelo bilo izloženo bez zaštitnog stakla. Oba umjetnička djela bi se nadalje moglo analizirati s formalnog, sadržajno-značenjskog aspekta, kvalitete izrade umjetničkog djela, kulturalne pozicije i sl. Iz pozicije ovoga teorijskog rada, ta dva umjetnička djela su izuzetna. Metoda klasične analize umjetničkog djela ovdje nema veliki značaj za utvrđivanje toga, već je potrebno pronaći osobine izuzetnosti koje se mogu pripisati tim umjetničkim djelima kako bi se moglo utvrditi da su ona izuzetna, a ne prosječna. U nastavku teksta razrađujem osobine EERE umjetničkih praksi kao izuzetnosti.

5.2.2. Nekonvencionalna novina

Svaka objavljena knjiga je nova knjiga, svaka netom rođena vjeverica je nova vjeverica, a svako novoproducirano i neupotrebljavano računalo je novo. Ti novi objekti i bića su novi jer su tek nastali ili tek izrađeni. Nova ravnateljica muzeja je ona koja slijedi nakon prethodne pa označava smjenu osobe, te da je na poziciji tek kratko vrijeme. Kvantno računarstvo je nova tehnologija jer se koristi tek kratko vrijeme. Otići u novi grad znači posjetiti nepoznato mjesto. Nova sorta rajčice je ona koja se razlikuje od prijašnjih rajčica. Novi vijek je novi jer je uslijedio nakon srednjeg vijeka. U konzumerističkom žargonu novo je uzbudljivi novi trend. Udaljujući se od logike novog nastajanja, nepoznatoga, smjene, slijeda ili konzumerističke logike, **novo** kako ga ja upotrebljavam označava nekonvencionalno novo specifično u okviru EERE umjetničkih praksi.

Objašnjavajući subverzivne umjetničke prakse Majcen Linn (2021) višekratno se poziva na novo (npr. 82 i 207), povezujući ga prvenstveno s doživljajem umjetničkog djela. Novo doživljavamo kao takvo jer ono ulazi u relacijski odnos procjene u odnosu na širi osobni i umjetnički kontekst, kao i kontekst povijest umjetnosti. Na taj način novo kao imanentnost EERE umjetničkog djela uzrokuje, uz nelingvističke procese, odvijanje diskurzivnih procesa procjene osobne, stručne i šire javnosti. Iz tog razloga me zanima razložiti što točno označava termin “novo” u EERE umjetničkim praksama.

U svrhu ove rasprave razlaganje pitanja o značenju “novog” u kontekstu EERE umjetničkih praksi, započinje se izjavom da je novo različito od postojećeg. Da bi umjetničko djelo ušlo u značenje novoga kao različitog od postojećega, ono treba u aktualnost umjetničkog svijeta donijeti neku novinu. Na primjer, umjetničko djelo X je novonačinjeno, ali je tradicionalno u osjetilnoj pojavnosti ili temi kojom se bavi. Ni zbog toga što je tek izrađeno nije, a niti po formi i sadržaju ono ne bi bilo izuzetno, jer iznimno nije samo područje stvaranja onoga čega u svijetu nije bilo. Pretpostavimo da umjetničko djelo X inovativno koristi najnovije mogućnosti

edge computinga ili tkivnog inženjeringa kao alate za izradu umjetničkog djela, ali se u osjetilnoj pojavnosti ne razlikuje od mnogih drugih umjetničkih djela. U tom slučaju se može reći da je napredno u tehničkom aspektu, ali niti po tome ne bi bilo izuzetno kao umjetnička cjelina niti pripadalo EERE umjetničkim djelima. Biti različito od drugih ili originalno nije samo po sebi dovoljan razlog da umjetničko djelo bude izuzetno. Novo samo po sebi nije iznimno jer može s vremenom postati uobičajeno, dogmatično ili kanon, pa je novo samo jedan od parametara za izuzetak. Po novome iznimno je iznimno ako se ne normira. EERE umjetničke prakse bitno se razlikuju od dosadašnjih i u tome smislu su nove i inovativne. Govoreći o novosti događaja Badiou kaže: “Snaga je događaja u činjenici da on otkriva nešto u svijetu što je bilo skriveno ili nevidljivo jer je bilo zamaskirano zakonima ovog svijeta. Događaj je otkriće dijela svijeta koji prije nije postojao...” (65) a “zahvaljujući snazi događaja, mnogi ljudi će otkriti da se realno svijeta smješta u nešto što je naprosto nemoguće iz dominantne perspektive tog svijeta” (68). Iz perspektive zapadnjačkog svijeta nije zamislivo da uobičajeno konzumiramo ljudsko meso, da rajčica ima okus piletine, da postanemo kimere čovjeka i konja niti da postoje monumentalne instalacije poput Ikedinih.

U slučaju da umjetničko djelo u svakom svom bitnom aspektu uključuje progresivnu novinu ja ga imenujem iznimnim. Progresivna novina bi bila ona koja je nekonvencionalna u osjetilnoj pojavnosti, tematskom okviru, korištenim tehnologijama i nekompatibilna s vrijednostima aktualnog lokalnog ili globalnog umjetničkog konteksta. Novo u EERE umjetničkim praksama je ono što prije nije postojalo kao nekonvencionalni entitet. To je novo koje se ne može smjestiti unutar tog svijeta i njegovih konvencija. U tome slučaju EERE umjetničko djelo je iznimno, izvanserijsko i jedinstveno. Ono je u području novine kao umjetničke inovacije koja se ne poklapa s trendom poduzetničkog-profiterskog napretka temeljenog na tehnološkim ili znanstvenim inovacijama u aktualnom dobu. Umjetničku inovaciju o kojoj govorim ne vezujem uz taj koncept jer ona nije

pomodna ni uvjetovana principom liberalnog tržišta. Kao što postoje otkrića u znanosti i tehnologiji, ja umjetničku inovaciju imenujem umjetničkim otkrićem kao otkrivanje novih aspekata umjetnosti u umjetničkom svijetu i svijetu općenito. Umjetničke inovacije nisu utilitarne, a često ni opipljive. One su intrinzične za spoznajno-doživljajnu sferu. Na takvo novo misli Majcen Linn (2021) kada kaže da umjetnici ostvaruju inovativne koncepte koji proizlaze iz nepostojećeg, onoga čega još nema (82, 168, 207).

Umjetnička inovacija u EERE umjetničkim praksama je neortodoksno umjetničko otkriće, kao otkrovenje novoga koje ima zamjetan upečatljiv učinak i značaj. To je kada Tomo Savić-Gecan materiju iz amsterdamske galerije (zrak) pretvara u antimateriju u akceleratoru čestica u CERN-u, Europskom laboratoriju za fiziku čestica u Ženevi (*Bez naziva*, 2020.). Ili kada umjetnička skupina !Mediengruppe Bitnik napravi inovativan koncept koji se bavi tematiziranjem ilegalnih digitalnih prostora *dark weba* prepuštajući se slučajnosti tog mutnog tržišta koje je umjetnike dovelo do sudskog procesa (*Nasumični kupac na Darknetu / Random Darknet Shopper*, 2014. – 2016.). S budžetom od sto američkih dolara tjedno u kriptovaluti, automatizirani program (tzv. *bot*) je na *dark webu* nasumično kupovao predmete i slao ih na adresu galerije gdje su bili izloženi. U osvrtu na umjetničko djelo u *Guardianu* Mike Power se zapitao može li algoritam odnosno robot završiti u zatvoru jer je počinio kriminalno djelo, te koji je doseg krivnje ako se isprogramira kriminalni računalni kôd (2014). Praksa je dala odgovor o mogućim posljedicama kada je *bot* kupio deset tableta ekstazija za vrijeme izložbe u Kunst Halle u Sankt Gallenu. Po zatvaranju izložbe tamošnje su vlasti zaplijenile umjetničko djelo. Tri mjeseca kasnije tužba je povučena, a *Nasumični kupac na Darknetu* je “pušten”. Umjetnički projekt je sa svim kupljenim proizvodima vraćen autorima izuzevši ekstazija koji je testiranjem pokazao da sadrži psihoaktivnu supstancu MDMA pa je uništen od strane vlasti. No, zanimljiva je izjava javnog tužitelja koji je zaključio da je posjedovanje ekstazija doista bio “razuman razlog za poticanje javne debate o pitanjima koje izložba otvara” (!Mediengruppe Bitnik 2015). Nekonvencionalno novo je u srži koncepta i izvedbe tog umjetničkog djela. Naredni primjer je

umjetničko djelo Agnes Meyer-Brandis *Osobna karta jednog drveta – Kako postati stablo za drugo stablo* (*One Tree ID – How to Become a Tree for Another Tree*, 2019.) u kojem se umjetnica, potpomognuta znanostima, bavi odnosom biljaka i ljudi. Danas inteligencija biljaka, njihova sposobnost pamćenja, učenja, komunikacije, izgradnja složenih društvenih odnosa, posjedovanje osjećaja, ne djeluje više kao romantiziranje prirode, već je područje intenzivnog znanstvenog istraživanja. Ustanovljeno je da biljke komuniciraju, dijele informacije kemijskim signalom, i to međusobno i sa životinjama. Bazirajući se na tim saznanjima, umjetnica je izradila parfem koji se temelji na hlapljivim organskim spojevima specifičnim za svako pojedino drvo. Ispuštajući ih u atmosferu, drveće tim spojevima biokemijski komunicira sa svojom okolinom. Pomoću parfema iz drveta u izložbenom prostoru se između tog drveta i publike odvija komunikacija. Nije moguće ustanoviti prepoznaje li drvo vlastiti biokemijski trag apliciran na ljudsko tijelo, no može se pretpostaviti da se odvija neka vrsta detektiranja informacija. U tome da upotrebljava stvarni komunikacijski sustav drveća iz kojega radi parfem, te da komunikaciju odmiče od antropomorfizma ljudskih verbalnih i neverbalnih iskaza, to umjetničko djelo je nekonvencionalno.

5.2.3. Neobičnost

Neobičnost nije isto kao i oneobičavanje. Oneobičavanje je u kontekstu ove doktorske disertacije povezano s umjetničkim strategijama pretjerivanja dok je neobičnost osobina iznimnog umjetničkog djela. Govoreći o realnosti kao empirijsko-osjetilnoj kategoriji Majcen Linn (2021) kaže da ona vezano uz subverzivnu umjetnost zalazi u područje onoga čudesnog i fantastičnog (82). Iznimno kao nekonvencionalno novo može biti čudesno i fantastično. Ovim pojmovima pristupam s oprezom jer prizivaju diskurse infantilnog oduševljenja, bajkovitosti, nestvarnosti, nadnaravnog, romantizacije i svjetove znanstvene fantastike koji nisu pogodni niti su u obzoru ove teorijske rasprave. Fantastično i čudesno mogu biti opravdani načini u pristupu razumijevanja i doživljaja EERE umjetničkog djela no nije nužno da se pojave. Prema EERE umjetničkim praksama

može se biti i ravnodušan, može ih se smatrati razočaravajućima, ispunjenima hororom i previše zbiljskima, lošom fikcijom. Iz tog razloga čudesno i fantastično pripisujem EERE umjetničkim praksama, ali u osobitom značenju kao onih koji su toliko neobični da mogu djelovati kao da izlaze iz zbilje. Oni ipak ne izlaze iz zbilje, stvarni su a ne izmišljeni, ali stvaraju potencijal za vrlo čudne spekulacije o scenarijima budućnosti, kao i grozama i divotama sadašnjosti. U tome smislu oni mogu biti čudesni i fantastični jer su nesvakidašnji, kao *Edunija* (Edunia, 2009.) Eduarda Kaca koji je genetičkim inženjeringom oblikovao novi oblik života, hibrid između samog sebe i cvijeta petunije. Za nastanak te “biljkoživotinje”, umjetnik tvrdi da je uzeo gen iz svoje krvi i stavio ga u DNK biljke. Transgenično umjetničko djelo ima roze latice i crvene žilice koje nalikuju ljudskom krvotoku. Od 80-ih godina 20. stoljeća Stelarc je bio najčudesniji kimerični kiborgoidni umjetnik povezujući i umećući u svoje tijelo tehno-proteze kako bi ga ekstenzijama prilagodio potrebama i mogućnostima novog tehnološkog doba. Kiborzi u umjetnosti mogu biti još nevjerovatniji i čudniji, poput spomenutog uvrnutog “mokrog-analognog” ljudsko-mašinskog kiborga *CellF* (2015.) umjetnika Guya Ben-Arya. Odmaknut od paradigme ljudskosti na stranu autonomnih ne-ljudskih entiteta, a prema samostalnom mozgu izvan tijela autora, *CellF* je tehno-biološki entitet koji zadire u područje futurologije. Neobičnost je obilježja i umjetničkog djela Antonija Kutleše *Mesni cvijet* (*Meat Flower*, 2020.) u kojem je prirodni okus rajčica zamijenjen okusom pilettine dok izgledom i unutarnjom teksturom biljka i plod ostaju isti. U audiovizualnom umjetničkom djelu (*kruženja / révolutions*, 2015.) Céleste Boursier-Mougenot je na Venecijanskom bijenalu “pustio” golemo živo drveće s korijenjem da šeta u i oko neoklasicističkog francuskog paviljona u Vrtovima Bijenala (*Giardini della Biennale*). Uronjenost u prikaz velikih borova koji su oslobođeni svoje uobičajene statične pozicije u zemlji te polako prolaze pokraj posjetitelja neobično je iskustvo u svojoj nadrealnosti i magičnosti. Uz vizualnu poetičnost, drveće ispušta zvukove koji doprinose neobičnosti jer nisu uzeti iz prirode već se čuje zujanje niskonaponske struje. Inspirirano manirističkim talijanskim vrtovima, djelo gledatelja u svojoj neobičnosti lirski vodi i u promišljanja suvremenih teorija o inteligenciji biljaka.

5.2.3. Nepredvidljivost

Nepredvidljivost proizlazi iz oneobičavanja, prijestupa, obilja, disbalansa, opasnosti, agresije, imerzivnosti, zbilje i katarze koje obilježavaju umjetničke strategije pretjerivanja. U ovom teorijskom radu to su svojstva pretjerivanja, dok bi se općenito u svijetu umjetničkog stvaralaštva ta svojstva mogla svesti na jedno od značenja pojma *eksperimentalnost*. Eksperimentalnost u umjetnosti označava plansko istraživanje projektne teme, tehnologije ili metodologije koje može biti teorijsko ili praktično, interdisciplinarno ili transdisciplinarno, a odvija se u laboratoriju (kemijskom, biologijskom, robotičkom, informatičkom i sl.) ili izvan njega. Istraživanje koje provode umjetnici usmjereno je na oblikovanje točno određene umjetničke situacije bez cilja da se usmjeri prema nekom univerzalnom znanju, tvrdi Zoran Todorović (u Majcen Linn 2021, 223). Majcen Linn (2021) koristi sintagme “istraživačke umjetničke prakse”, “istraživačke i inovativne umjetničke prakse” i “eksperimentalne, istraživačke umjetničke prakse” i ističe da je eksperimentalnost jedan od nositelja subverzivnosti umjetničkih praksi (8). One naime ne nastaju prema nekoj zadanoj uputi ili koncepciji, već su djelotvorne u skladu s aktualnošću samo kao kreativna novina pa je njihova suština da budu eksperimentalne i inovativne (15). Proizlazi da kreativnost, novost, promjena taktika i fokusa u skladu s vremenom spadaju u “bitnom smislu” pod eksperimentalnost. Majcen Linn eksperimentalnost ne koristi u značenju istraživanja koje prethodi umjetničkom djelu već za strategije izvođenja umjetničkog djela. Ja slijedim taj značenjski obuhvat, ali me zanima koja je to bitnost eksperimentalnosti da bi je se kao takvu moglo pripisati ne samo subverzivnoj umjetnosti već slijedom i EERE umjetnosti. Eksperimentalni pristup u tome smislu obilježava mnoge umjetničke prakse u području umjetnosti na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela, od bioumjetnosti, umjetnosti koja uključuje proučavanje geologije, astronomije do umjetnosti koja se bavi fizikalnim fenomenima i sl. No, ne pripadaju sve umjetničke prakse koje uključuju eksperimentalne pristupe u EERE umjetnosti, niti su sve eksperimentalne u smislu u kojem ja koristim taj pojam. Ja pod eksperimentalnošću razumijem

neuobičajene strategije izvođenja umjetnosti i po baš toj neuobičajenosti ona pripada EERE umjetničkim praksama. Iz tih neuobičajenih strategija pretjerivanja proizlazi svojstvo nepredvidljivosti. Ta je nepredvidljivost dio iznimnosti EERE umjetničkog djela, i ovdje je meni od interesa. Nepredvidljiva je komunikacija koju u međuvrtnom povezivanju omogućuje Saša Spačal s koautorima dr. Mirjanom Švageljom i Anilom Podgornikom u umjetničkom djelu *Myconnect* (2013.).³⁸ Unutar bijele kapsule odvija se bliski odnos između micelija gljiva i čovjeka. Veza između te dvije u potpunosti udaljene vrste uspostavlja se preko ljudskog srca čiji otkucaji putem senzora vode do micelija i povratno od micelija do tijela sudionika umjetničkog djela koji ležeći prima vibracije, svjetlosne i zvučne senzacije. Nepredvidljivo je kakve će signale poslati ljudsko biće a kakve micelij, a još je manje predvidljivo kako će ih svatko od njih doživjeti i interpretirati. Nepredvidljivost na razini odnosa koji nastaju između umjetnika i kustosica te kustosica i publike prisutna je u *Agalmi* (2003–2009.) Zorana Todorovića. Posrijedi je umjetnička situacija koja se odvija oko sapuna napravljenih od kože i tjelesnih masnoća samog umjetnika. Sa sapunom, kao posredničkim fetišističkim objektom, kustosice prvo kupaju jedna drugu, a potom i zainteresirane gledatelje, bilo da im u izložbenom prostoru asistiraju pri pranju ruku ili peru cijela naga tijela u privatnom prostoru. Kao što zapažam pišući o tom umjetničkom djelu (Ostoić 2017), pri pranju cijelog tijela sudionika umjetničkog djela očevitna je nježnost i privrženost prema kustosicama i umjetniku, ali situacija dodirivanja tijela isto tako dovodi do izražavanja erotičnosti i seksualnih afiniteta. Cijeli je proces praćen izmjenom ugodnih i neugodnih afekata i osjećaja, napetosti i opuštanja zbog izloženosti i intimnosti koju izvođenje umjetničkog djela sprovodi. Treba dodati da je odvijanje u najvećoj mjeri nepredvidljivo. Kustosicama je u početku neugodno kao i iskusiteljima koje peru, i to zbog tog vrlo neobičnog susreta stranaca koji se nagi prepuštaju pranju. No neki i uživaju. Kad se pranje završi, a napetosti se ublaže, nastaje sljedeće područje nepredvidljivosti u okviru

38 Naziv umjetničkog djela *Myconnect* je kovanica koja uzima za svoj početak prvi slog engleske riječi *mycelium* – micelij, ali i *my* u značenju *moje* te na to nadodaje riječ *connect* – povezivanje. Deskriptivno bi to u svojoj višeznačnosti bilo međupovezanost sudionika umjetničkog djela i micelija.

novonastale bliskosti koja se produžuje u višesatnim konverzacijama (96). Ti razgovori doista idu u nepredvidljivim smjerovima. No, nisu nepredvidljive samo reakcije publike koja sudjeluje u intimnom činu pranja, već i gledatelja koji samo promatraju javno pranje ruku, a koje na zidu prati fotografska dokumentacija procesa nastajanja *Agalme*. Nepredvidljivost ide od zanosa do užasa. Cjelokupno to Todorovićevo umjetničko djelo predstavlja nesvakidašnji način koncipiranja i izvedbe koju obilježava neprekinuti niz nepredvidljivosti. Nepredvidljivost se tako u EERE umjetničkim praksama odnosi na svojstvo da se tijekom odvijanja umjetničkog djela ili suodnos s publikom ne stavlja u potpunosti u kontrolirane uvjete. Nepredvidljivost je otvorenost umjetničkog djela za provedbu prevrtljivosti, nesigurnosti i neusmjerene dinamičnosti, kao i kvaliteta da se kreiraju odnosi koji su izvan uobičajenih obrazaca. U tome je smislu nepredvidljivost put u iznenađenje.

5.2.4. Zaprepaštenje neočekivanim i provokativnost

Uz iznimnost izravno vezujem iznenađenje **neočekivanim**. Dijelim stajalište s Majcen Linn (2021) koja u doživljajnu recepciju subverzivne umjetnosti uključuje iznenađenje nazivajući takve prakse “prakse iznenađenja” (41, tablica; 133), i proširujem to na EERE umjetničke prakse uopće. Izvan bilo kakve idealizacije da postoji opća naklonost prema EERE umjetničkim praksama, iznenađenje može biti pozitivno ili negativno, snažno i manje snažno. Može se biti ugodno ili neugodno iznenađen, a preduvjet za bilo što od toga je da se publika umjetničkog djela upusti u relaciju s umjetničkim djelom bilo u izravnom odnosu ili posredovano medijima. Neočekivano umjetničko djelo je iznenađujuće, što znači da se nalazi izvan područja onoga što publika uobičajeno zamišlja da će susresti. Neočekivano umjetničko djelo nije isto što i novo umjetničko djelo. Psihologijsko objašnjenje tvrdi da neočekivani događaj osporava očekivanja i uvjerenja, a novi događaj ne postoji na mentalnom obzoru ni kao mogućnost; no kaže i da novo nužno ne izaziva iznenađenje, kao što poznato može izazvati iznenađenje ako se odvija

suprotno očekivanom vremenu ili načinu (Reisenzein, Horstmann, Schützwohl 2017, 58–59).

Iznenadujuće umjetničko djelo treba biti ekscentrično novo jer samo takvo otvara raspor između zbilje umjetničkog djela i očekivanog, pretpostavljenog osjetilnog koda, te prelazi viđene i proživljene reprezentacijske sklopove umjetnosti. Kada zbilja umjetničkog djela općenito pokaže diskrepanciju u osjetilnoj pojavnosti kakva je standardizirana, otvara se polje iznenađenja. No, u EERE umjetničkim praksama, čak i ako publika očekuje iznenađenje, u susretu s umjetničkim djelom ono se rijetko umanjuje. Pri susretu sa svakim novim umjetničkim djelom Zorana Todorovića, ja očekujem da ću doživjeti podjednaku snagu iznenađenja, što se u posljednjih dvadeset godina pokazalo istinito. EERE umjetnička djela su po sebi neočekivana i kao takva izazivaju neočekivane reakcije i stanja u kojima se sudionici nalaze zatečeni nekonvencionalnim novinom. Iznenađenje može postati vrlo snažno, i toliko kulminirati da pređe u zaprepaštenje. U naoko primamljivim čokoladnim bombonijerama Stephena J. Shanabrooka (*Mrtvačka čokolada / Morgue Chocolate*, 1993. – 2006.), pomnim promatranjem se uočavaju dijelovi ljudskog tijela, uho, prst, oko, ožiljci, dijelovi mozga, a svi deformirani. S vremenom postaje bjelodano da su to odljevi oštećenih dijelova tijela žrtava smrtonosnih nesreća, koje je umjetnik izlio u mrtvačnici i pretvorio u čokoladne poslastice. U performansu *Nedostaješ mi (I Miss You)*, 1999. – 2005.) Franko B nagog bijelog tijela korača po dugačkoj bijeloj pisti dok mu iz vena na rukama curi krv. Kako se umjetnik približava poziciji na kojoj stoji pojedini gledatelj, djelo sve više zaprepašćuje svojom poetičnošću i strahotom. Još jedno neočekivano umjetničko djelo je *Sterilno (Sterile)*, 2014.) Revitala Cohena i Tuura Van Balena. Autori su u suradnji sa znanstvenikom proizveli više od četrdeset albino zlatnih ribica kojima nedostaju organi za razmnožavanje. U gestacijskom periodu im je ubrizgan morfolin koji onemogućuje razvoj gena odgovornih za stvaranje gonada (Jens 2020a, 397). Ribe time prestaju biti životinje koje se mogu prirodno razmnožavati, čime više nisu u mogućnosti sudjelovati u prirodnom ciklusu ostavljanja potomaka, ali postaju objekti koji se mogu proizvoditi (Cohen i

Van Balen n.p.). Životinje kao roba, “žive mokre mašine” (Jens 2020a, 397), neočekivani su prikaz brutalnog mehaničkog pristup pretvaranja životinjskih subjekata u objekte i manipulacije reprodukcijom kroz biotehnološku kastraciju. *Sterilno* pokazuje mogućnost potpune kontrole i proizvodnje vrste kroz tehnologizaciju i standardizaciju života. Iznenadenje se odvija i na vizualnoj razini jer albino ribice izazivaju neočekivano sažaljenje gledatelja nad njihovom okrutnom sudbinom, što je potencirano blijedom bojom tih bespomoćnih tijela. Prozirno roze, kao da su izbljedila, ugasla i oslabjela verzija “punokrvnih” zlatnih ribica. Život kao da je izmučen u manipulaciji i potencijalnom mehaničkom tretiranju. Iznenadenje neočekivanošću se odvija uviđanjem postojanja izražene moći nad životom, ulaska mehaničkog u život, komodifikacije i oslabljivanja životnosti do smrti. Humoristični aspekt iznenađenja predstavlja jedno drugo umjetničko djelo istih autora, *Zlatni golub* (*Pidgeon d'Or*, 2010.). Posrijedi je iznalaženje načina da intervenira u golubove s ciljem da umjesto izmeta proizvode sapun. Umjetnici su uz pomoć biokemičara dizajnirali bakteriju koja može promijeniti metabolizam golubova. Zakonski propisi onemogućavaju umjetnicima iznošenje bakterije iz laboratorija i testiranje na golubovima, no možda će jednom golubovi posredstvom primjene procesa sintetičke biologije postati urbani čistači.

Dakako, iznenađenje nije nužno vezano uz poistovjećivanje s tjelesnim. Uronjenost u titrave i bučne crno-bijele ambijente Ryujija Ikede senzoričko je iznenađenje zbog preobilja neuhvatljivih kontrastnih perceptivnih podražaja načinjenih s minimalnim brojem elemenata. Kao što je to slučaj u monumentalnom djelu *testni uzorak [100-metarska verzija]* (*test pattern [100m version]*, 2013.), koje fotografije, zvuk, tekst ili bilo koju drugu vrstu podataka prebacuje u uzorke binarnog koda i barkoda, silovita dramaturgija vizuala i zvuka je na granici mogućnosti percepcije. Umjetnički dvojac Dmitry Gelfand i Evelina Domnitch predstavili su neočekivano iznenađenje *Camerom Lucidom* (2003.), senzoričkim ambijentom koje zadire u područje kvantne fizike koja postaje vidljiva promatraču. Umjetnici zvučne valove elektronički pretvaraju u ultrazvučne valove koji unutar tekućine pokreću efekt sonoluminiscencije. Odnosno, iznimno neobičan efekt da se zvuk vidi trodimenzionalno kao svjetlost.

Neočekivano neobično iznenađenje EERE ima i potencijal za **provokativnost**. Pojam *provokacija* može imati personalno ili političko-aktivističko značenje kao namjerno, čak neprijateljsko vladanje upućeno izravno prema osobi, određenoj grupaciji ili dominantnim javnim i privatnim strukturama moći. Ja provokativnost upotrebljavam u značenju izazivanja izraženih artikuliranih diskurzivnih i emocionalnih reakcija sudionika kao jedne od posljedica korištenja strategije pretjerivanja. Pojedina umjetnička djela unutar EERE umjetničkih praksi, poglavito ona aktivističkog i subverzivnog karaktera, mogu primjenom taktika pretjerivanja potaknuti doživljaj provokativnosti. Usmjeravajući se na znatiželju, stvaranje nedoumice i neizvjesnosti, grupa 0100101110101101.org, u spomenutom umjetničkom djelu *Nije zabavno* (*No Fun*, 2010.), provokativnost izražava već pri samoj realizaciji djela. To se odnosi na postavljanje prikaza lažnog samoubojstva koje na *online* platformi izaziva interes te snimanjem osoba koje ga promatraju i komentiraju. Sljedeća razina provokativnosti je u tome da taj audiovizualni materijal, kada je javno izložen, na kontroverzan način razotkriva voajerizam i izopačene oblike ponašanja unutar društvenih mreža na kojima korisnici imaju sigurnu poziciju distance od drugih. Umjetnički kolektiv *Ztohoven* napravio je dramatičnu subverzivnu akciju izravno u javnom programu Češke televizije ČT2 ubacivanjem snimke eksplozije atomske bombe u idiličnom češkom krajoliku (*Medijska stvarnost / Media Reality*, 2007.). Nakana je bila izravnom akcijom djelovati i izvršiti pritisak oko teme medijske manipulacije. Istodobno dok se zbog tog ilegalnog hakerskog poduhvata protiv njih vodio sudski proces, za to su umjetničko djelo nagrađeni od strane Nacionalne galerije. U smislu provokativnosti koji naznačujem u oba navedena primjera, Olga Majcen Linn (2021) usmjerava raspravu o subverzivnoj umjetnosti, koja izaziva etičke i druge norme, krši zakone i pravila odnosno “standardizirane odnose između oblika života, pri tom raskrinkavajući i artikulirajući normative te njihovu funkciju kao alata moći” (42 i 13). Nadovezujem se na autoricu, jer iznimka kao modalitet EERE umjetničkih praksi može biti provokativna u ovakvome aktivističkome smislu usmjerenom spram vrijednosti i normativa društva, kao i za pojedinca koji sudjeluje u djelu dovodeći u pitanje vrijednosni sustav njegovih uvjerenja i stavova. To su

oblici pretjerivanja koji su provokativni. Ta provokativna pretjerivanja EERE umjetničkih djela ujedno su i izuzetna jer djela nisu samo nekonvencionalna, već su toliko nekonvencionalna da postaju provokativna. Ona su u provokativnosti odvažna. Odvažna da uđu u politički prostor, ali i prostor osobne osjetilnosti. Osjetila izazivanja ja također smatram provokativnim, pa stoga provokativnost ne vežem samo za aktivistička djela. Primjer provokativnosti koja ulazi u oboje, prostor aktivizma, i osjetilnih senzacija, jest umjetničko djelo Betine Habjanič *Ljubavni čin: Pogrebni marš* (2019.). U višesatnom, fizički posebno zahtjevnom performansu, umjetnica se bavi etičkim temama zlostavljanja i zlouporabe drugih živih bića u svrhu ljudske prehrane. Šivajući raskomadane dijelove mrtve svinje u cjelinu kakva je jednom bila, umjetnica osjetilno provocira propitivanje društvenih mehanizama koji opravdavaju ubijanje životinja kako bi ljudi uživali u njihovim okusima i gradili svoja tijela njihovim hranjivim tvarima. To je tematska provokativnost, no dramaturgija performansa u kojoj se precizno i strpljivo svaki dio svinje ušiva da bi se ponovo sastavila životinja, osim visceralnih intenzitetskih udara, provocira uživljavanje u to ne-ljudsko živo biće. Bilo razvijanjem snažnog gađenja ili empatije. Provokativna je i zvučna instalacija umjetničkog tandema Cod.Act (André i Michel Décosterd) pod nazivom *Nyloïd* (2013.). To je golema zvučna skulptura s tri međusobno razdvojena kinetička šestmetarska kraka koji su na vrhu spojeni. Silina izvijajućih i uvijajućih pokreta te bazične mehaničke konstrukcije je dramatična, puna napetosti i težine. Sofisticirana mehanika i zvuk proizvode raznolik raspon pokreta, neobičnih i iznenađujućih. Od žustrine do napora, naglog ubrzanja do smirenja, *Nyloïd* se u svojoj sirovosti i jednostavnosti grči, napinje, vitla i opušta. Brutalnog ali i senzualnog dojma, umjetnička instalacija je prodorna provokacija osjetila i osjećaja publike. Nasumičnosti i promjene smjera kretanja daju tom krakastom entitetu osobitosti nekog životinjskog bića.

5.2.5. Strasnost

U provokativnosti je iznimnost EERE umjetničkog djela također nositelj strasnosti. Ta strasnost je dvostruko preklapajuće svojstvo koje obuhvaća odnos prema egzistencijalnoj zbilji i aktivnim sudionicima umjetničkog djela. Razmatrajući odnos norme i iznimke, Agamben u *Homo Saceru* (2006) navodi citat Carla Schmitta koji pak citira Sorena Kierkegaarda. Navodim taj citat u cijelosti jer je on bio inspiracija za promišljanje odnosa strasnosti i iznimnog: "Iznimka objašnjava ono što je opće i samu sebe. A ako hoćemo pravilno proučiti ono što je opće, trebamo samo potražiti kakvu zbiljsku iznimku. Ona sve objelodanjuje puno jasnije nego samo opće. Tijekom vremena zasitit ćemo se vječna brbljanja o općem; opstojе iznimke. Ako ih ne možemo objasniti, ne možemo objasniti ni ono što je opće. Ta se teškoća obično ne zamjećuje, budući da se opće ne misli sa strašću, nego s ugodnom površnošću. Iznimka, naprotiv, misli opće s energičnom strašću" (Kierkegaard u Agamben 2006, 19). Vraćam se dalje izvorniku da se pokaže koliko je za Kierkegaarda strasna dijalektika općeg i iznimke: "Na jednoj strani nalazimo izuzetak, na drugoj – opštost, i sam sukob je čudesan sukob između gneva i nestrpljenja opštosti zbog svog tog spektakla, koji izaziva izuzetak, i njegove ... posebne ljubavi za izuzetak, jer se opštost ipak konačno raduje ... izuzetku..." (Kierkegaard 1982, 102).

U Agambenovoj političkoj filozofiji koja se nadograđuje na Schmitta, iznimka se ispostavlja kao utemeljujuća za suverenost, kao što je za Kierkegaarda utemeljujuća za opće, jer se prema općem odnosi s nabijenom emotivnom žestinom. Logoraš kao iznimka nije ravnodušan spram suverene moći koja ga je svela na goli život. Štoviše, oni jedan drugog konstituiraju aktiviranjem dodijeljenih statusa. Na ovome mjestu vršim aproprijacijski manevar i utvrđujem da kierkegaardski dramatični odnos između univerzalnog promatran u strastvenosti nalikuje onom između EERE umjetničkih praksi i materijalne zbilje. Ako se o EERE umjetničkom djelu misli kao o iznimci, ta se iznimka prema izvanumjetničkom svijetu egzistencijalne zbilje odnosi kroz proces ispunjen strašću. Ona priziva silovit odnos s tom zbiljom.

Sada projiciram i pridodajem umjetničkom djelu osobinu da posjeduje neku strasnost kao poticaj da bude u čvrstom ali izazivačkom odnosu sa zbiljom, koja pak tendira normativizaciji. Iznimno umjetničko djelo se tome žestoko opire. Ta osobina ne pripada institucionalnom odnosu, već je upisujem samom umjetničkom djelu kao određenoj vrsti kvalitete u obliku žestine djelovanja. U tom smislu je za mene iznimka nositelj strasnosti i moći, bilo da umjetničko djelo oduševljava ili je doživljeno kao jezivo i odbojno. Ovu strasnost je važno spomenuti kako bi se naznačio kontekst djelovanja EERE umjetničkih praksi, no ona nije u mom fokusu pri promišljanju strasnosti.

Strasnost koja me zanima jest ona između umjetničkog djela i posjetitelja. U slučaju kad EERE umjetničke prakse izazovu izražene svjesne doživljaje i diskurzivne procese, oni su obuzimajući, kao što to nije slučaj ni s jednom drugom vrstom umjetničkog djela. U takvoj uključenosti ima psihičkog ushita, gotovo užitka u uviđanju kapaciteta moći djelovanja umjetničkog djela na publiku njegovim nekonvencionalnim neobičnostima. To, napominjem, nije moguće generalizirati na sve sudionike EERE umjetničkih djela nego samo na one koji postanu aktivni sudionici. Upotreba taktike pretjerivanja te pokretanje visceralnih afektivnih intenziteta vode takvom učinku. Ako sudionik umjetničkog djela ima namjeru, sposobnost ili je naprosto uhvaćen u relaciju s umjetničkim djelom, to djelo izražava strasnost kao dio strukture iznimke u EERE. Drugim riječima, umjetničko djelo kao iznimno posjeduje neku žestinu. To nije samo intenzitet djela kao dio njegovog izvanlingvističkog iskušavanja. Ovdje je riječ i o svjesnom sklopu publike koji je angažiran unutar strasnosti bivanja s umjetničkim djelom. Strasnost zato vidim kao krajnji oblik životnosti koja započinje u praznom udarnom intenzitetu, a završava kao moćni emocionalni odnos prema umjetničkom djelu, kao i vrsta spoznajne nužde da se umjetničko djelo smjesti u stavove. Drugim riječima, strasnost je sjecište neartikuliranih intenziteta, emocija i racionalnog promišljanja. U strasnosti je sve aktivirano u najizraženijem i “najprisnijem” obliku; ona je područje gorljive međusobne aktiviranosti sudionika i umjetničkog djela premreženih u izvođenjima vlastitih životnosti.

Primjer je strasnost povezana s malim krhkim deformiranim biljkama u

umjetničkoj instalaciji Špele Petrič *Suočavanje s biljnom drugošću: fitoteratologija* (*Confronting Vegetal Otherness: Phytoteratology*, 2016.) koja dotiče tabue međuvrsnog miješanja odnosom između ljudske i biljne vrste. Projekt utjelovljuje želju autorice da bude majka trans-biljci, da sjedini nježnog zelenog stranca sa svojom životinjskom ljudskošću rastapajući antropocentričnost. Petrič embrionskom biljnom tkivu stvara uvjete da raste u inkubatoru time što ga izlaže ljudskim hormonima (steroidima) koje je ekstrahirala iz svog urina. Posljedica izloženosti Špelinoj “brizi, sućuti i predanosti” hormonima je promjena epigenetskog uzorka biljaka i izražavanje jedinstvene morfologije. To znači da biljke počinju izgledati drugačije no što bi to bilo u prirodi. Hormonima, kao komunikacijskim sredstvom, Špela uspostavlja vezu između udaljenih vrsti, biljka i ljudskih životinja “jer ne postoji rez između životinje i biljke, samo udaljavanja i točke susreta, molekule koje lutaju našom zajedničkom semiosferom, u potrazi za novim značenjem” (Petrič n.d.). U tom umjetničkom djelu u međusobnoj su združenosti sudionik, koji se nalazi u procesu izvodljivosti svoje životnosti, i umjetničko djelo koje izvodi svoj proces životnosti. Ishod je da se s tim krhkim zelenim bićima odvija snažna aktivacija cjelokupnog intenzitetsko-emocionalno-spoznajnog aparata posjetitelja. Rafael Lozano-Hemmer napravio je interaktivnu umjetničku instalaciju u kojoj elektronička naprava prevodi ritam srca posjetitelja u svjetlosni signal (*Pulsirajući prostor / Pulse Room*, 2006.). Tristo žarulja nesinkronizirano pulsira u ritmu srdaca, što žestoko pokreće pulsiranje intenziteta tjelesnosti te nesvjesne, podsvjesne i svjesne procese sudionika. Posredovan strategijom pretjerivanja i visceralnim intenzitetima, u tom se neobično čudesnom djelu pokreće siloviti “osvijetljen” odnos strasnosti.

Tablica osobina iznimke u EERE umjetničkim praksama:

osobina	opis
novina	nekonvencionalno umjetničko otkriće
nepredvidljivost	otvorenost odvijanja umjetničkog djela
neobičnost	područje nesvakidašnjeg
neočekivanost	iznenađujuće ekscentrično novo
provokativnost	izazivanje izraženih artikuliranih reakcija
strasnost	gorljiva aktiviranost publike i umjetničkog djela

5.2.6. Zaključna definicija

Polazeći od normativne pozicije iznimku definiram kao posebno označenu poziciju EERE umjetničkih praksi koja nastaje uslijed odvijanja svakog pojedinog nesvakidašnjeg događaja umjetnosti unutar društveno-umjetničkog konteksta, a čija forma kao čulna pojavnost unosi izraziti oblik promjene u utvrđeni sustav standardnih vrijednosti i obrazaca pojedinaca, svijeta umjetnosti i društva u širem smislu. Iznimku postavljam u svijet kao specijalnu vrstu događaja koji se činom ili procesom isključujućeg uključivanja postavlja unutar norme, pravila, skupa ili cjeline. Nadalje, u području intelektualne analize i emotivnog očitovanja EERE umjetnička djela su izuzetna nekonvencionalna novina unutar polja aktualne umjetničke produkcije. Posebna i jedinstvena u izvedenoj formi, temi i konceptu, ona su umjetničke inovacije koje obilježava nepredvidljivost tijeka i oblika odvijanja te recepcije umjetničkog djela. Izuzetnost nadalje proizlazi

iz iznenađenja, čak zaprepaštenja, koje EERE umjetnička djela proizvode kod publike zbog svoje neočekivanosti i neobičnosti. EERE umjetnička djela su toliko neortodoksna da prelaze u provokativna, a i nositelji su strasnosti kao snažnog emocionalnog odnosa djela i publike. Toliko su posebna da je njihovo smještanje u osobne ili autoritativne normative i vrijednosne sustave zahtjevan proces za kako za institucije umjetnosti i teoriju umjetnosti tako i za prosječnu publiku. Pojavljivanje EERE umjetničkog djela u svijetu je izuzetno jer ima za posljedicu izazivanje privremene nestabilnosti sustava unutar kojeg doseže njihovo djelovanje. EERE umjetničke prakse izuzetnim estetičko-etičkim lomom probijaju prostore za mogući izlaz iz uspostavljene logike i osjetilnosti svijeta.

6. Studije slučaja

Metoda studije slučaja odabrana je kako bi se testirale postavljene teze vezane uz modalitete pretjerivanja, intenziteta i izuzetka-iznimnosti kao integralnim sastavnicama svakog EERE umjetničkog djela, odnosno kako bi se vidjela koja i kolika je njihova primjenjivost na konkretna umjetnička djela. Odabrana su tri umjetnička primjera koji dokazuju da su pretjerivanje, intenzitet i izuzetak-iznimnost neraskidivo povezani s EERE umjetničkim praksama. To su umjetnički performans Yanna Marussicha, *Plavi remiks (Blue Remix, 2007.)*, transdisciplinarni biotehnološki umjetnički projekt Charlotte Jarvis, *In Posse: "Ženska" sperma i drugi oblici otpora (In Posse: "Female" Semen and Other Acts of Resistance, 2019. – danas)*³⁹ i serija interaktivnih robotičkih performansa Billa Vorna, *Histerične mašine (Hysterical Machines, 2002. – 2010.)*. Studije slučaja odabrane su po kriteriju korištenja različitih medija i različitih taktičkih izvodljivosti procesa života: ljudskog tijela, biotehnološki manipuliranih ljudskih stanica i robotičkih objekata. Marussichevo umjetničko djelo je u domeni izvođenja *biosa* koji prelazi u *zoe*. Djelo Jarvis je biopolitičko izvođenje *zoe*, dok Vornovo umjetničko djelo zastupa odnos *biosa* i *to technētona* kao odnošenja ljudskih prema tehnološkim entitetima. Istraživački postupci koje koristim sastoje se od prikupljanja, analize i interpretiranja podataka sudioničkim promatranjem umjetničkih djela

³⁹ *In posse* na latinskom znači *u mogućnosti*.

te interpretiranja pisanih i video izvora kao što su izjave umjetnika, osvrti na umjetnička djela i teorijska razmatranja drugih istraživača.

6.1. Yann Marussich: *Plavi remiks / Blue Remix*

Yann Marussich (1966, Ženeva) u fokus svojih umjetničkih djela postavlja ljudsko tijelo u njegovim metaforičkim potencijalima te istančanim ali i fizičko-fiziološkim aspektima. Dio karijere koristio je vlastito tijelo kao medij u području suvremenog plesa dok je istodobno bio direktor Théâtre de l'Usine u Ženevi gdje se bavio programiranjem suvremenog plesa (1993. – 2000.). Godine 1993. osnovao je u Ženevi ADC-Studios u Maison des Arts du Grütli. Od 2000-ih usmjerio se na umjetnički performans i koreografiju kada je njegovo plesačko tijelo u potpunosti promijenilo vrstu i dinamiku vlastite pokretljivosti. Njegove brojne izvedbe po Europi, Kanadi, Rusiji, Kini, Južnoj Americi, Južnoj Koreji, uključuju festival Ars Electronica, Linz; FACT, Liverpool; National Review of Live Art, Glasgow; Lieu Unique, Nantes; {un}[split} festival, München; CLICK festival, Helsingør; Paradiso, Amsterdam; BIAN, Montreal. Godine 2019. je dobitnik Nagrade za plesnu rezidenciju Collide Geneva (*Collide Geneva Dance Residency Award*), a 2008. je osvojio počasno priznanje na Prix Ars Electronica (*Prix Ars Electronica Honorary Mention*) u kategoriji Hibridna umjetnost (*Hybrid art*).

Iskustvo suvremenog plesa i verziranost u koreografiji uvelike su se odrazili na njegove umjetničke performanse, scenski i dramaturški vješto postavljene. Performansi su mu neobična upečatljiva izvođenja tjelesnosti koja se temelje na poetici nepokretnosti tijela. Dugogodišnje istraživanje koncepta nepokretnosti ogleda se u performansima u kojima uranja i fiksira svoje tijelo unutar tvrdih materijala. Zalijevanje tijela unutar betonskog četverokuta, jedna je od izvedbenih serija u kojoj krhku toplu organičnost tjelesnosti sputava unutar krutog, čvrstog i hladnog medija. Tijelo čekićima oslobađa sam ili tu ulogu namjenjuje publici. Riječ je o dramatičnim i napetim performansima *Betonska gozba* (*Le Festin du béton*, 2017.), *Kocka* (*El Cubo*, 2019.), *Dodir* (*Le toucher*, 2020.). Paralelno izvodi niz performansa i videoperformansa pod nazivom *Čovjek-beton* (*L'Homme-Béton*) u

kojima tijelo ima puno više mogućnosti za kretanje, ali kockaste betonske cipele od šezdesetak kilograma čine to vrlo zahtjevnim. Umjetnik hoda po snijegu (*Betonski hod / Concrete Walk*, 2018.), hoda zatvorom vukući niz putničkih kofera (*Čovjek-beton hoda kroz zatvor / L'Homme-Béton traverse la prison*, 2018.), gazi do iznemoglosti po metalnim rešetkastim vratima (*Čovjek-beton gazi vrata svoje zatvorske ćelije / L'Homme-Béton piétine la porte de sa cellule prison*, 2019.), nalazimo ga na kršu pokraj stada ovaca (*Nepokretni pastir / Le berger immobile*, 2020.). Jedva se pomiče dok su drugi aktivni, kao na karnevalu (*Čovjek-beton na karnevalu u Montevideu / L'Homme-Béton au carnaval de Montevideo*, 2019.) ili protestu (*Čovjek-beton na maršu za ženska prava / L'Homme-Béton à la marche des femmes*, 2019.) itd. Istraživanja povezana s betonom metaforičke su izvedbe tjeskobe: “Beton izvršava oblik brutalne i morbidne opresije nad živima. Otuda, umjetnik zauzima poziciju potlačenog, ali cijeli njegov opus sastoji se od vlastitog odvajanja od slike. On više nije slika; on je unutar slike, unutar supstance. On je unutar supstance, a ne više u slici. On je taj koji živi ispod i s onu stranu slike. On je onaj koji preživljava, onaj koji nadilazi beton, koji mu bježi i oslobađa ga se. On je taj koji uspijeva živjeti” (Marussich n.d.).

Tijelo ekspresivno imobilizira i drugim načinima i materijalima. U rizičnom performansu *Prelaženje (Traversée)*, 2004.) publika ima mogućnost vući njegovo nepokretno tijelo dok mu je oko glave zavezana omča spojena na vitlo. Nadalje postavlja svoje nago tijelo stisnuto između pleksiglasa i zida poput slike velikog formata obješene na zid, postajući deformirano spljošteno meso (*Izvanjski-pritisk / Ex-expression*, 2009.). U potpunosti uranja tijelo u kadu ispunjenu s oko šesto kila komada razbijenog stakla oslobađajući se polako od oštih krhotina tijekom dva sata izvedbe (*Slomljena kupka / Bain brisé*, 2010.). U *Portretu u mravinjaku (Autoportrait dans une fourmilière)*, 2003.) s mravima na pet sati dijeli ostakljeni prostor u koji taman stane njegovo nepokretno tijelo. Pojedini Marussichevi performansi izazivaju klaustrofobiju, nemir, nelagodu, ali i zadivljenost osobitom profinjenošću u neprofinjenosti. Veliki raspon doživljaja u njegovim djelima pojačava zvuk i kontrastnost taktilnosti različitih materija.

Osim imobilizacija u kojima izvanjski materijali i živa bića dolaze u kontakt s njegovim tijelom, kao od njega separatnim entitetima, performans koji ovdje detaljno analiziram, *Plavi remiks (Blue Remix, 2007.)*, primjer je djela u kojem materija izvire iz samog tijela umjetnika, s njime sjedinjena. U performansu *Plavi remiks* Marussich je u polusjedećem položaju zatvoren unutar spremnika od pleksiglasa dok iz njegovih makro i mikro tjelesnih otvora navire i curi plava boja.⁴⁰ U većim i manjim kapljicama znoja, u većim i manjim mlazovima. Iz gomile kožnih pora rosi se plava tekućina, počevši od pazuha, čela, leđa, trbuha pa do nogu. Iz usta mu se po tijelu cijedi gusta plava slina, bale cure iz nosa, a po obrazima mu teku plave suze. Tijekom sat vremena trajanja performansa njegovo se nago tijelo transformira u plavu prikazu, gotovo nakazu, čija koža postaje u potpunosti okupana plavim kapljicama i mlazovima koji preko nje klize. Performans jasno uprizzoruje površinu tijela koja prikazuje fiziološka “kretanja”. Koža postaje mjesto mikroperformativnosti u vidu “kontrolirane biokemijske koreografije metilenskog modrila” koja je razvijajući trag skrivenih unutrašnjih tjelesnih procesa (Marussich 2022, n.d.).⁴¹ Pri odabiru boje koju će lučiti Marussich je pomno istraživao mogućnosti u konzultacijama s liječnicima i kemičarima da bi odabrao metilensko modrilo jer je najmanje opasno u smislu da je najmanje otrovno (Marussich u Demidoff 2015).

6.1.1. Pretjerivanje prisutnošću

Tijela su u umjetnosti 90-ih godina 20. stoljeća pretjerivala eksplicitnom agresijom prema tijelu otvaranjem rana, puštanjem krvi, suspenzijama tijela “ili drugim sveobuhvatnim trvenjima ili transgresivnom egzibicijom koji su skloni izvrtanju društvenog morala“. Marussichevo tijelo izmiče iz “demonstrativnog i simboličkog

⁴⁰ *Plavi remiks* je nastavak razvoja performansa *Plava privremenost (Blue Provisoire)* iz 2001. godine.

⁴¹ Termin *mikroperformativnost* u teoriju umjetnosti uvodi Jens Hauser (2020b) označavajući izvođenje živosti na mikroskopskoj razini karakterističnu za materiju kakva se upotrebljava u bioumjetničkim djelima (12).

izvođenja tijela” (Andrieu et al. 2020, 137). Ono ostaje cjelovito, ali postaje propusno. Tijelo kakvo on prezentira je tijelo koje primarno pretjeruje svojom prisutnošću. U performansu *Plavi remiks* umjetnička strategija pretjerivanja se odvija preobiljem prisutnosti tjelesnosti. Preobilje tjelesnosti je izraženo i zbog umirene izvanjske tjelesnosti koja je u kontrastu s unutrašnjom aktivnošću tijela, a koja pak otkriva svoju dinamičnost. Ta nepomičnost zajedno s introspekcijom, putem obilja lučenja boje učvršćuje doživljaj prisutnosti. “Ovdje radim uglavnom na prisutnosti. Na preobrazbi prisutnosti. Ova izvedba se može čitati na tisuće načina, ali jedna slika ostaje: tijelo slika samo sebe, u nepomičnosti” (Marussich 2013, 242). Dok je njegovo tijelo mirno, unutrašnji tjelesni procesi su aktivni, otkrivajući na površini tijela intimnu fiziološku dramu.

Unutar umjetničkih strategija pretjerivanja koje se koriste u EERE umjetničkim praksama razlikujem *kritičko-angažirane* i *osjetilno-tjelesne*. Marussich koristi potonju strategiju, a unutar nje interventnu taktiku koju imenujem *taktika pretjerujuće obuzetosti* kojom umjetnikovo djelo podliježe čulnim fenomenima publike, a ne usmjerava se na etičke normative dominantnog društvenog poretka. Marussich u performansu koristi oneobičavanje, prvo unošenjem u sebe plave boje koja izlazi van kroz čitavo tijelo, i paralelno, stavljanjem tijela u ekstremnu poziciju dugotrajnog mirovanja. Prijestup se u performansu odnosi na prijestup tabua biološke granice kože. Koža kao organ štiti našu unutrašnjost od vanjskog svijeta, ali štiti i druge od nas, od našeg mikrobioma, od naših bakterija, virusa i gledanja unutrašnjosti našeg tijela sa svim kostima, organima, mišićima, žlijezdama, žilama i njihovim procesima. U Marussichevom djelu koža prestaje biti granica između unutrašnjeg i vanjskog dijela tijela i postaje granično područje u kojemu se unutrašnjost i vanjština povezuju. Ona više nije sigurnosni nepropusni obroč nego porozni pokrov koji pušta unutrašnjost u vanjski svijet otvarajući mogućnost i za obrnuti tijek – izvana prema unutra.

Plavi remiks je potpuno novo odnošenje prema zbilji unutar čulnih fenomena. Činjenje vidljivim svih unutrašnjih tjelesnih lučenja odjednom, na živom nepomičnom tijelu ne dovodi do zanemarivanja prikaza koji umjetnik nudi, već

pojačava magnetski učinak. Tijelo je u tolikoj mjeri prisutno, vremenski, prostorno, fizički, fiziološki, da njegovo obilno znojenje i slinjenje postaje prikaz živog propusnog tijela kakvo ono uistinu jest. To je element zbilje – svi se ljudi znoje i ispuštaju druge izlučevine – koji je dan na uvid na neuobičajen način. Doslovni višak koji se inače izbacuje iz ljudskih tijela ovdje postaje višak u obliku previše njegovih nejasnih značenja, što publiku protresa toliko da se ne osjeća ugodno, ali ni u potpunosti neugodno. U Marussichevom performansu tekućine izlaze kao radikalna eksternalizacija internog putem propusne opne kože otkrivajući autonomni sustav tijela koji se uobičajeno zanemaruje i prikriva kao neprivlačan, nepoetičan, neuzbudljiv. Iz ljudske unutrašnjosti uobičajeno izlazi crvena boja krvi, žuta urina, smeđa u fekalija, prozirna slina, znoj i suza, mliječna ženskog i muškog ejakulata i vaginalnog iscjetka. Tjelesne tekućine koje skrivamo pokazuju ono što se inače taji. Znoj peremo, suze brišemo, slinu gutamo. No, iz tijela performer izlazi plava, koja donosi neke druge simboličke pozicije.

U Marussichevoj varijanti tjelesne tekućine postaju “strujanje snova” (Marussich 2020, 6:40). Na taj način fiziologija postaje mjesto oneobičavanja. Koristeći za oneobičavanje plavu boju, umjetnik uzrokuje osjetilno-tjelesno i perceptivno uživljavanje koje redefinira doživljavanje tijela. Tijelo se u potpunosti promijenilo, i “okapljeno” i okupano plavom postaje ne-baš-uobičajeno ljudsko tijelo. To mijenjanje izgleda tijela tijekom izvedbe je zbunjujuće. Destabilizirajuća je nevjerica da se tijelo može toliko promijeniti da postaje izraženo neobično. Bez i jednog pokreta mišića, potpuno umiren, umjetnik korištenjem površine tijela dramatično prelazi granicu tijela kakvoga se uobičajeno vidi. To tijelo dobiva novu pojavnost, pojavnost kakva inače ne postoji, kakvu svijet doslovno još nije vidio. To je tijelo u plavo obojene izvanjštene unutrašnjosti. I upravo u tome se odvija nastajanje novog odnosa spram tijela; tijelo pokazuje da može postati i ne-tijelo. To je njegova svjetotvornost, svjetotvornost tijela čija je membrana, razlijevanjem boje, probijena.

Plavi remiks je performans bez ikakve metaforičnosti. On je poput apstraktne slike koja predstavlja upravo to što vidimo: perceptivne preobrazbe površine tijela. To je još jedna neuobičajenost. On pokazuje čistu tjelesnost, ali ne kao bolno, izmučeno, ozlijeđeno tijelo. Nema osobe, nema patnje. Ali ima obilja čudesne tjelesnosti. Djelo je istančano fasciniranje obiljem novih slika koje neprestano nastaju, čak do gubitka pouzdanja u tijelo – u njegovu živost i ljudski identitet, u njegovu jednoznačnu odredivost. Ono naime pokazuje da se može značajno transformirati bez da se pomakne i jedan njegov mišić. Umjetnik pokazuje tijelo u obliku fine životnosti koja lagano titra u svom plavetnilu. To nije više tijelo koje obavlja koža. To je obris tijela koji svakom novom kapi plave sve jače vibrira, ostavljajući dojam da je “napušteno i oslobođeno” (Andrieu et al. 2020, 141).

“Predstavljanje tijela plesača kao živog monokroma, kao čiste vibracije, je važno. Kad bih htio biti još ekstremniji, mogao bih jednako lako pokazati beživotno tijelo, ali bi nedostajao ključni element: prisutnost. Prisutnost i kapljičaste pokretljivosti unutarnjeg tijela, koji su komplementarni slici nepomičnog tijela. Izvedba znači predstavu bez igranja prihvaćene uloge, općenito uloge nekog drugog. Umjetnik igra svoju ulogu. Umjetnost više nije *reprezentacija* nego kontinuirano unutarnje stanje *predočeno* pred trećim osobama.” (Marussich 2008, 128)

U performansu je snažno naglašena imerzivnost. Tekućine se rasprostiru na koži dok umjetnik tijekom čitavog performansa sjedi nepokretan, gleda ispred sebe i jedino što čini je povremeno treptanje. Kontrast između mirnog izvanjskog tijela i dinamičnog unutrašnjeg tijela vidljivog na površini, potom dinamika prodiranja i istjecanja boje kroz otvore koja postepeno ali u potpunosti mijenja izgled površine i samu boju umjetnikovog tijela, navode da se ta preobrazba pažljivo prati. Na taj način pretjerivanje koje Marussich izvodi prisutnošću u potpunosti zaokuplja pažnju. Nadnaravna je prisutnost koja je toliko moćna i strašna da je

pretjerujuća. To je prizor obilja tijela koje se preobražava obuzimajući, udubljujući i očaravajući pogled. A ono što se gleda je prisutnost nepomične vanjštine tijela koja se predočava biološkom introspekcijom. Tijelo je nepomično, ali nije mirno i opušteno. Napeto je, jer ta mirnoća iziskuje veliki napor. Ni njegova unutrašnjost nije mirna, a ni njegova površina nije mirna. “Stajati na mjestu je teško iskustvo, zadatak čija se težina ne može kvantificirati. Krv teče u šake i stopala, cirkulacija krvi je slaba, imate bockanje u rukama i nogama. Potrebna je najveća koncentracija kako biste ostali prisutni i ne izgubili se u tjelesnoj boli. Želim pokazati, ne patnju, već snagu koju možete izvući iz vlastite patnje” (Marussich 2008, 128).

U nepomičnom nemiru čija se površina mijenja, tijelo ne samo da postaje centar zbivanja, ono jest zbivanje. Zbivanje svakog tijela. Tijelo koje Marussich izlaže je znak koji je samome sebi označitelj pa je sve u tom performansu tijelo koje “bilježi i aktivira jedan oblik plesane osjetljivosti” omogućujući doživljaj njegove moći (Cipolletta 2015, 66–67). Vidljivost propusnosti, prikaz koji stvara boja i to nepokretno tijelo nameću se kao neugodni, meditativni, gadljivi, divni i fascinantni. Tolika je količina međusobno konfliktnih podražaja da promatranje postaje neizdrživo: “Intenzitet prisutnosti izvođača čini publici zadržavanje pogleda nepodnošljivim. Subjekt koji ‘izražava’ plavu tintu provodi publiku kroz ljudsko iskustvo koje doseže područje nadnaravnoga” (Rochat n.d.(a)). Taj pretjerani opis samo svjedoči o tome kolika je sposobnost umjetnikova promijenjenog tijela, tog zbiljskog elementa u umjetničkom djelu, da prebaci svoju inače uobičajenu pojavnost onkraj egzistencijalne zbilje u neku drukčiju. To je element njegove katartičnosti koja se odvija kao rezultat umjetnikovog *zoe*, te puke biološke živosti tijela s kojim se publika intenzivno suočava, i štoviše, ostaje opčinjena, destabilizirana, ali zaustavljena unutar umjetničkog procesa izvođenja zbilje.

6.1.2. Intenziteti izlučevina

Odvijanje tjelesnosti izvedbe proživljava se u tijelu gledatelja fizički i izvanlingvistički, ali moćno. Promatranje izvedbe performansa izaziva senzacije i impulse koji nastaju uslijed pokretanja tijela intenzitetom-akcijom. Oni su između sudionika i umjetničkog djela izraženo visceralni. Kao što plava izlazi iz Marussichevog tijela, tako “ulazi” u publiku koja se unosi u svaki pomak na površini umjetnikova tijela. U *Plavom remiksu* nije posrijedi izvođenje ogoljene tjelesne egzistencije, kao što to čine performansi primjerice Franka B-ja ili Kire O'Reilly, koji u izvedbama puštaju vlastitu krv. Njihove su izvedbe duboko tjelesno uznemirujuće jer je krv snažan identitetski medij smrtnosti. Plava nije prijeteća, niti izaziva strah kao kada iz tijela curi krv, a što se doživljava kao korak bliže bolesti i umiranju. Plava je strana ljudskome tijelu, ne postoji u njemu, pa je djelomično zato umirujuća i plemenita. Nebo je plavo, more je plavo, no puno je manje organskog plavog. U svojoj interpretaciji upotrebe plave u Marussichevom performansu Anne Rochat (n.d.(a)) plavu povezuje s “s mudrošću, spokojstvom i snovima”. Primjećujući da postoji svugdje oko nas, kao i u našim snovima i podsvijesti, pa se prema njoj plava “odnosi na život, putovanja i otkrića u doslovnom smislu kao i u prenesenom (osobna introspekcija)”.

Tijelo iskustelja, barem kada je riječ o meni,⁴² proživljava različite jačine i učestalosti intenziteta. Isprva se mirno promatra nago muško tijelo u bijelim gaćicama koje počinje plaviti u zoni pazuha, prstiju, pupka. Pore na koži se polako otvaraju. Počinje curiti plava suza. Tu počinje zona doživljaja ugodnog poremećaja. Kada počnu curiti veći mlazovi iz ustiju i nosa, i kapati iz dugih slinavih bala po tijelu, javlja se doza gadljivosti i odbojnosti, ali i uzbuđenje zbog aktivnosti i dinamike koja se odvija na tijelu umjetnika. Prisutan je ushit događanja jer se sve odvija toliko usporeno. Dovoljno je vremena za proživljavanje svake promjene. S vremena na vrijeme se publika naježi, malo namršti, stavlja ruke na usta, nešto tiho prokomentira, ali većinu vremena pažljivo promatra svaku kapljicu.

42 Performansu sam prisustvovala na festivalu Ars Electronica u Linzu 2008. godine.

Ta dramaturgija Marussichevog performansa pokazuje kako na primjeru djeluju zavrtanja visceralnih intenziteta. Intenziteti tijelo promatrača zavrću čas u jednu, a čas u drugu stranu, zavrtanjem se pojačavaju i smanjuju, ali se nikada ne prekidaju. Cijelo tijelo umjetnika u nekom času počinje sve više plaviti, a s čela, nosa i ustiju plava sve više curi. Ta mijena pojavnosti ljudskog tijela u neko drugo tijelo, pogotovo u neko drugo lice, izaziva vrste intenziteta koji mogu prerasti u strah da će tijelo nestati. U *Plavom remiksu* upravo to potiče neodoljivost za detaljno promatranje. Neodoljiva je napetost koju stvara prostiranje tekućine na skulpturalno nepomičnom tijelu. To je toliko nelagodno jer znojenje traje, kapljice se na površini formiraju polako i zadržavaju se, dok tekućina iz većih otvora curi po koži. Zatim zastane, pa ponovo poteče u nepredvidljivom ritmu i smjeru. Cijelo tijelo promatrača počinje reagirati, ali ne može se prestati gledati jer se javlja napetost tijela promatrača i znatiželja na koji će način idući stadij pojave plavetnila utjecati na izgled tijela performera. U tom trenutku analogno tijelo umjetnika navija intenzitete publike na najsnažniju potenciju, što se očituje u najvećem otporu tijela gledatelja. Neki u tom času i odustanu od daljnjeg promatranja performansa, dok se drugi malo više ushodaju, promeškolje ili udube.

“Primjećujem da gledatelji uvijek ustanu u istom trenutku ovog performansa. U početku, kada dođu, smjeste se i sjednu uza zidove prostorije. Gledaju izdaleka, ali kada se počnem znojiti, tada ustanu i zalijepe se za staklo kako bi gledali. Počinje fascinacija. Neki smatraju da moje tijelo tada izgleda potpuno drugačije. To je ono na što Georges Vigarello vjerojatno misli kada kaže: ‘Kada sam vidio *Plavi remiks*, rekao bih sasvim jednostavno da postoji velika razlika između pravog tijela i tijela kakvo se tu pojavljuje, kada tekućine i izlučevine postanu potpuno vidljive. Ovo tijelo djeluje prošarano, veće, totalno upečatljive gustoće, grube kože, istaknutijih obraza...’ To je kao nekakvo izmještanje i možda je to ono što ljude natjera da ustanu i gledaju.”
(Marussich 2013, 242)

Sve promjene na tijelu koje su posljedice strategije pretjerivanja u *Plavom remiksu*, kao i intenziteti-akcije koje izazivaju, stvaraju poriv da se publika oko tijela performerera kreće, da ga promatra s različitih strana jer svaka je strana drugačija slika. Da se približava i udaljava, da fokusirano promatra mikroperformativne procese na tijelu. Intenziteti proizvode znatizelj. Svaka nova kapljica ili mlaz udaraju, i cijeli događaj se proživljava u napetosti i iznenađenju. Taj dramatični aspekt pojačan je zvučnim dijelom koji za svaki pojedini performans radi lokalni glazbenik. Audio je remiks zvukova koje proizvodi unutrašnjost umjetnikovog tijela za vrijeme performansa.

Napetost u performansu je uzrokovana činjenicom da se umjetnikovo tijelo vidljivo mijenja, da se naslućuje da ta slika ide u nekom neobičnom pravcu i unatoč tome što je jasno da će se on sve više znojiti i sa znojem plaviti, teško je zamisliti završnu transformaciju. Doista, krajnji rezultat je neprispodobiv. Slika je na trenutke očaravajuća, a na trenutke grozna i unutar te dvije krajnosti nastaju neugode i napetosti viška. Također se ne zna koliko će vremena umjetnik podnijeti to izlaženje boje, hoće li ga boja progutati, ugušiti i koliko može podnijeti biti zatvoren u staklenom kavezu. Performans traje, produžavajući intenzitete. To stvara dodatnu napetost. Napetost stoga proizlazi iz estetike, ali i brige za dobrobit drugog tijela, bez obzira na to što smo svjesni umjetnikove pripremljenosti za takav mentalno i fizički zahtjevan performans, kao i profesionalnog pristupa. Tijelo se mijenja gradualno, no intenziteti ne prate nužno tu progresivnu liniju. Oni osciliraju i nisu uvijek usklađeni sa slikom koja se promatra. Nekađ oslabe usred neke značajne promjene izgleda tijela umjetnika, a drugi puta se pojavljuju kao reakcija na malu promjenu. Ovisno o mjestu promjene, koncentraciji promatrača, detalju koji se promatra i njihovim osobnim povijesnostima, intenziteti osciliraju. Intenziteti su nestalni i nisu progresivni, ne idu od najslabijeg do najjačeg, već su rasklimani.

Prisutnost tijela i njegove mijene u *Plavom remiksu* izazivaju moćne visceralne intenzitete. To nije prisutnost i razmjena dvaju subjekata koji se međusobno

“vide”, kao u performansu ⁷ Marine Abramović *Umjetnica je prisutna (The Artist is Present)*, 2010.). U Marussichevom performansu tijelo je prisutno kao objekt koji se znatiželjno promatra u promjenjivosti svojih mnogolikih sporopomičnih slika. Cjelokupna raznolikost kvaliteta intenziteta, koji se tijekom izvedbe mijenjaju, donosi sa sobom stanje u kojemu promatrač postaje otvoren za prikaz koji gleda, da ga prihvaća, čak i ako mu nije naklonjen i čak ako ga ne odgleda u cijelosti. Tjelesne tekućine su oblici izvođenja tjelesnih procesa i demonstriraju intenzivnu tjelesnu komunikaciju bez riječi i pokreta. To je umjetničko djelo koje preplavljuje intenzitetima kojima se nije moguće oduprijeti jer dosežu i razbijaju područja stereotipa izgleda tijela, stereotipa o izvedbi performansa, stereotipa o umjetnosti, stereotipa o odbojnosti, stereotipa o ljepoti. Izdržavanje svih tih preispitivanja je zahtjevno jer se postojeći stavovi i nova značenja sudaraju u izvanlingvističkom području uzgibane tjelesnosti publike. Performans pobuđuje sudjelovanje u izmjeni odnosa spram tjelesnosti, potičući vitalnost pojedinaca. U *Plavom remiksu* život se općenito razotkriva u svojoj neviđenosti i nepredvidljivosti, a time i nužnosti da se te novosti intenzitetski iskuse. Razotkrivanje takvog “bogatog” prikaza, koji je neobičan i iznenađujuć, provocira da se životnost iskusitelja otvori i emancipira.

6.1.3. Iznimnost plavetnila

Nekonvencionalna novina *Plavog remiksa* očituje se u njegovoj osjetilnoj pojavnosti koja ga čini iznimnim. Ta se pojavnost, u vidu otkrivanja tekućina koje tijelo luči tijekom samo jednog sata, čini banalnom jer ljudi se svakodnevno znoje. No kad se znojenju doda boja, nastaje novi svijet vidljivoga koje je prije bilo nevidljivo. Promijenivši boju znoju, suzama i slini, Marussich je učinio pravo umjetničko otkriće. Postavio je u kontekstu svijeta umjetnosti i u polje zbilje tijelo kakvo inače ne postoji niti se može igdje drugdje doživjeti. Njegova je neortodoksna novina i nepredvidljiva. Koristeći metilensko modrilo, koje se u umjetnosti ne upotrebljava,⁴³ a pogotovo ne na taj način, umjetnik stvara prikaz

⁴³ Metilensko modrilo ima brojne primjene u kemiji, biologiji, farmaciji i medicini kao primjerice

u kojem nije moguće u potpunosti kontrolirati koliko će se jako znojiti, u kojem ritmu i na kojim mjestima, koliko će moći proizvesti sline, pa onda ni kakva će precizno biti završna slika tijela. Čak ni šest sati psihofizičke pripreme ne može to u potpunosti predvidjeti, iako može djelomično. Nepredvidljivost njegovog tijela i psihe, a posljedično i izvođenja performansa, jest otvorenost umjetničkog djela za prepuštanje izvodljivostima prevrtljivih fiziologija koje Marussichev performans čine uvijek ponovno iznimnim. Ni reakcije publike nije u potpunosti moguće predvidjeti jer se ona usklađuje s nepredvidljivošću prikaza. Marussich u toj nepredvidljivosti također omogućava da se prema njegovom poplavljenom tijelu razvije novi odnos prema tjelesnosti uopće. Tjelesnost postaje proširena na vidljive efekte njezinih unutarnjih procesa, čime je proširena na nove vrste pokretljivosti i uočljivosti.

Nepredvidljiva izvodljivost tjelesnosti u plavom je nadalje ekscentrično iznenađenje. Dugotrajna mirnoća i neobični efekt koji proizvodi plava boja vrlo su neočekivani. To je ponovo vezano u uz očekivanja što i u kakvoj pojavnosti treba izlaziti iz našeg tijela. *Plavi remiks* prelazi preko svakog standarda prikaza ili mišljenja o tijelu i vidljivosti njegovih unutarnjih procesa i njegovih tjelesnih izlučevina. Iznenađenje neočekivanim je također snažno prisutno u upotrebi koncepta nepomičnosti tijela. Istraživanje nepomičnosti od strane plesača radikalno je preokret u korištenju njegovog tijela. I u plesu postoje situacije kada su tijela nepokretna, no to su kraće situacije nakon kojih slijedi fizička aktivnost tijela. Marussich u performansima svoje tijelo dovodi u potpunu suprotnost, iako za mirovanje umjetnik kaže da je stanje najveće pokrenutosti, stanje u kojem se osoba najviše kreće. Umjetnik objašnjava da je nepokretnost vrlo zahtjevno stanje koje iziskuje veliku koncentraciju i smirenost da bi se koža otvorila i da bi se moglo kontrolirati izlaženje tekućina iz tijela. Njegov je interes istraživanje kako proizvesti pokret nepokretnošću, kako se tijelo može pokrenuti bez

antiseptik, bojilo u kirurgiji i histologiji ili protuotrov za cijanide, nitrate, nitrite i ugljikov monoksid. Koristi se i u tekstilnoj industriji za bojenje tkanina, te tretiranje akvarija od gljivica i bakterija (Zorc i Pavić 2018, 103).

pokretanja (Marussich 2020, 2:25–3:05). Anne RoCHAT (n.d.(b)) to objašnjava na sljedeći način: “Istraživanja o nepokretnosti temelje se na ideji da sva očigledna nepokretnost krije bezbrojne pokrete – tok života, cirkulaciju vitalnih tekućina, otkucaje srca. Vrhunac nepokretnosti ipak leži u smrti. Plesač i izvođač Yann Marussich dovodi u pitanje ovu ideju, odnosno način na koji joj pristupamo. To više nije koreografsko djelo, već umjetnička instalacija gdje se izvedba razmatra u smislu trajanja. I ovdje, pokret je ono na što se umjetnik fokusira. Smrt možda nije ništa više od prijelaza iz jednog stanja u drugo, djelić sekunde koji dovodi do raspadanja”.

Umjetnik naglašava da nepokretnost plesača nije provokativna gesta već povratak na početak. Sve počinje od pokretanja onoga što nije pokrenuto. Nadalje, umjetnikova je namjera da pokaže kako je nepomičnost temelj pokreta: “Želim razbiti naš način gledanja na nepomičnost. Učiniti nepomično tijelo monokromnom vibracijom koja nagovještava problem odnosa između vanjske nepomičnosti i unutarnje pokretljivosti. Što se događa unutar tijela ispred vidljivog pokreta. Predpokret je zapisan u tijelu. Moje tijelo. Jedan prostor, moje tijelo. Bez ikakvog afekta. Bez veze s bilo kojim drugim tijelom. Bez zapleta, okrenuto prema publici, samo tu, ponuđeno sa svom svojom kompleksnošću i biološkim oblikom jednostavnosti” (Marussich 2008, 128).

Iznimna mirnoća tijela je i vrlo neobična. To je čudesni prikaz koji se svojom neobičnošću ne može ugurati u neku postojeću egzistencijalnu zbilju. Tijela u zbilji nikada nisu tako mirna osim u ekstremnim situacijama medicinskog stanja paralize, kome ili opće anestezije. *Plavi remiks* nije iznimno djelo samo mirnoćom, kao neobičnošću u kojoj se ništa ne događa, već mirnoćom koja je uzbudljiva. Fiziologija ovdje postaje dramatično pokretanje i izvođenje unutrašnjosti tijela. To izvođenje je toliko nevjerovatno i fascinantno da je istinski iznenađujuće u svojoj neočekivanosti i neobičnosti. Nesvakidašnjosti tog performansa sudionici se zatiču u području provokativnosti umjetničkog djela. Efekt drame mirnoga i otvaranja unutrašnjosti tijela pobuđuje visceralne intenzitete. Oni kod iznimnog umjetničkog

djela kao što je *Plavi remiks*, u emotivno osviještenom obliku i spoznaji, provociraju snažne reakcije i osjećaje prema nevjerojatnim mogućnostima nekih potpuno nesvakidašnjih izvodljivosti i doživljaja tjelesnosti. Na djelu je strasnost u kojoj su i performer i publika silovito aktivirani u vlastitim životnostima. Performans Yanna Marussicha, koji pokazuje osobine izvanserijske neobičnosti, neočekivanosti, novine, nepredvidljivosti, provokativnosti i strasnosti, izuzetan je u svojoj pojavnosti te konceptualnoj i diskurzivnoj kvaliteti.

6.2. Charlotte Jarvis: *In Posse: “Ženska” sperma i drugi oblici otpora (In Posse: “Female” Semen and Other Acts of Resistance)*

Charlotte Jarvis (London) umjetnica je koja djeluje na sjecištu umjetnosti i znanosti. Istražuje “tijelo kao liminalni prostor – mjesto transformacije, hibridizacije i magije” (Jarvis 2018a). U umjetničkim instalacijama i performansima koristi ljudske stanice, često vlastite, i DNK. Kontinuirano se bavi temom na koji način nova znanstvena dostignuća u biologiji mogu korjenito utjecati na ljudske identitete, spolnost, reprodukciju i kakve je nove nepredviđene zbilje zajedno s njima moguće kreirati. S obzirom na interes za sintetičku biologiju i razvoj matičnih stanica redovito surađuje sa znanstvenicima iz područja biologije pa je bila i gostujuća umjetnica na mnogim sveučilištima i institutima iz tog područja, kao što su Europski institut za bioinformatiku (European Bioinformatics Institute), u Cambridge, Nizozemski centar za proteomiku (Netherlands Proteomics Platform) i Institut Hubrecht (Hubrecht Institute), oba u Utrechtu. Izlagala je između ostalog u Muzeju Victoria i Albert (Victoria & Albert Museum), London; Galeriji Kapelica, Ljubljana; Sveučilišnom muzeju za suvremenu umjetnost (Museo Universitario Arte Contemporáneo – MUAC), grad Meksiko; Ars Electronici, Linz; Prirodoslovnom muzeju (Naturhistorisches Museum), Beč; Muzeju umjetnosti Guangdong, Guangzhou; Bijenalu u Veneciji. Dobitnica je Nagrade za bioumjetnost i dizajn (*Bioart and Design Award*). Predavačica je na Royal College of Art u Londonu.

Umjetnički projekt *Također u Arkadiji jesam (Et In Arcadia Ego, 2015.)* otkriva njezin interes za temu trajanja biološkog bića i smrtnosti. Naslov je referenca na istoimenu sliku francuskog baroknog slikara Nicolasa Poussina iz 1637. – 38. godine na kojoj idealizirani pastiri u krajoliku čitaju nadgrobni natpis koji ih podsjeća da smrt postoji svugdje, pa i u raju. Specifično, Jarvis se u tom umjetničkom djelu usmjerava na temu tumora, koji za nju označava

“ultimativni simbol ljudske smrtnosti” (Jarvis 2018, 3:05–3:14). Iz tog je razloga kolonoskopijom izvadila zdravi uzorak iz svog debelog crijeva koji je njezin suradnik, prof. dr. Hans Clevers iz Nizozemske, mutirao *in vitro* u maligne stanice tumora. U umjetničkom djelu *Glazba sfera* (*Music of the Spheres*, 2015.) Jarvis je na DNK pohranila glazbu koristeći se bioinformatičkim tehnologijama. DNK je suspendirala u sapunicu kako bi radila instalacije i performanse s mjehurićima sapunice koji lete prostorom u kojem se publika kupala u glazbi. Utjecaj bioloških znanosti na promjenu fizičkog identiteta tijela, tema je umjetničkog djela *Zato jesam* (*Ergo Sum*, 2013.). Koristeći tehnologiju matičnih stanica, izvan svog tijela uzgaja njegove dijelove, stvarajući metaforički autoportret od stanice mozga, srca i krvnih žila. Također je genetski modificirala jabuku da u svojem DNK-u sadrži *Opću deklaraciju o ljudskim pravima*. Jedenje takve jabuke je simbolički čin protiv kulture ignorancije i neznanja, a za stjecanje i širenje znanja (*Zaražen znanjem / Blighted by Kenning*, 2012.).

Umjetnicu posebice zaokuplja tema ljudske reprodukcije. U seriji fotografija pod nazivom *Novi trud* (*New Labour*, 2022.)⁴⁴ bavi se pitanjem rodnihi normi spekulacijom o muškarcima koji rađaju djecu. Njezin najpoznatiji i najekstremniji umjetnički projekt, *In Posse: “Ženska” sperma i drugi oblici otpora* (*In Posse: “Female” Semen and Other Acts of Resistance*, 2019. – danas), nastavlja istraživati ljudsku reprodukciju koristeći postojeće znanstvene biološke tehnologije i procedure kao i one u nastajanju. U umjetničkom djelu razvija vlastitu žensku spermu. *In Posse* je ujedno i treći dio serije *Tijelo* (*Corpus*) u kojoj umjetnica na vlastitim stanicama propituje nove mogućnosti koje ljudskom tijelu otvaraju razvoj genetičkog inženjeringa i istraživanja matičnih stanica.⁴⁵ *In Posse* se sastoji od tri dijela: razvoja spermija iz stanica umjetnice, izrade sjemene plazme i javne prezentacije u obliku izvedbi koje se pozivaju na starogrčki festival plodnosti.

44 Naziv umjetničkog djela je igra riječi temeljena na dvoznačnosti engleske riječi *labour* – porod odnosno rad. Također uključuje aspekt političnosti referirajući se na Laburističku stranku u Velikoj Britaniji.

45 U prva dva umjetnička projekta iz te serije propadaju *Također u Arkadiji jesam* i *Zato jesam*.

6.2.1. Pretjerivanje spolom

Fokus umjetničkog istraživanja Charlotte Jarvis je društveno izraženo prodorna i kontroverzna tema – ženska sperma. U aktualnom trenutku kada znanstvene inovacije radikalno mijenjaju odnos spram života, otvaraju se novi diskurzivni prostori za inovativne pristupe seksualnosti, rodu i spolu, a unutar njih posebice ljudskoj reprodukciji. Reprodukcijska je spolno determinirana, a tu determiniranost *In Posse* dekonstruira, primjenom umjetničke strategije kritičko-angažiranog pretjerivanja i njezine interventne taktike pretjerujućeg života te strategije osjetilno-tjelesnog pretjerivanja s taktikom pretjerujuće neobičnosti. Istražujući pitanje spola tijekom produkcije umjetničkog djela, Jarvis se našla suočena s činjenicom da znanost nema jasan odgovor što je spol. I to ni po kriteriju fizičkog tijela, mozga, hormona ili kromosoma. Naime, karakteristike fizičkog tijela ne moraju biti odrednica spola; žena s ravnim grudima nije manje žena. Svačiji mozak ima istu strukturu, mozak nema spol. Neke žene imaju višu razinu testosterona od prosječnog muškarca. Kromosomi također nisu vodilja jer mogu biti različiti od nečijeg fenotipskog spola koji se određuje prema vanjskim i unutarnjim genitalijama, odnosno osoba ženskog roda može ustanoviti da ima XY kromosome i obrnuto (Jarvis 2020, 6–7). No, spol je ipak jedna od temeljnih odrednica svakog pojedinca koje mu društvo dodjeljuje po rođenju i razlog je dihotomija muško-žensko kao i patrijarhatskih obrazaca koji su još uvijek čvrsto normativno upisani i u najliberalnijim društvima. Zato su koncepti ljudske reprodukcije, spola, muško-ženskih odnosa, pozicija i uloga u društvu granice nepromjenjivosti o koje *In Posse* udara. No, to su i granice koje umjetničko djelo konceptualno prelazi protresajući društvene tabue i zabrane. Jarvis izvodi prestupanje društveno-pravnih konstrukata koji potječu od biologije, prestupanje koje u nekoj projekciji budućnosti može imati značajne društvene posljedice. Jedna od njih je da istospolni parovi mogu imati potomke, druga je da se još radikalnije promijeni pozicija muškaraca. Ali ne u smislu da postanu opsoletni, jer bi to bilo novo rađanje razlika i grubi funkcionalistički pristup muškom spolu.

Muški ejakulat i oplodnja su u našoj civilizaciji fetišizirani koncepti i nositelji snažne simbolike. Jarvis govori o civilizacijskoj opčinjenosti tim biološkim procesima: “Kroz povijest, sjemena tekućina je štovana kao magična tvar – totem doslovne i simbolične potencije. Patrijarhalna društva opisivala su sjemenu tekućinu kao *životnu snagu, supstancu duše, kap mozga, božansku, jednaku deset kapi krvi* i kao *ono što sije sjeme vrline u ženskoj duši*. In *Posse* ima za cilj ponovno ispisati taj kulturalni narativ; upotrijebiti umjetnost i znanost da poremete hijerarhiju” (Jarvis 2020, 3). Ideja ženske sperme u tome je smislu civilizacijski radikalna i prijestupnička spram paradigme spola i patrijarhalne dominacije. Koncept jasno naznačuje da je moguće da dođe do obrata unutar strukture muškog oploditelja i ženskog koje biva oplođeno, kako bi se možda razvile neke drugačije ravnopravnosti. Ako žene mogu same stvoriti život, to znači da mogu postojati i banke ženske sperme, i da nezvano uz spolno ili rodno opredjeljenje partnera i žene mogu pridonijeti, jednako kao i muškarci, oplodnji drugih žena. To posredno zalazi u područje neplodnosti. Prema Svjetskoj zdravstvenoj organizaciji (2022) neplodnost je bolest reproduktivnog sustava žena ili muškaraca koju uzrokuju muški i ženski faktori ili njihove kombinacije, a ponekad je uopće nije moguće objasniti. Nadalje se navodi da se s problemom neplodnosti, prema raspoloživim podacima, suočava 15 % parova u reproduktivnoj dobi diljem svijeta. Procjenjuje se da je to oko 48 milijuna parova i 186 milijuna pojedinaca. Jedna od dobrobiti ženske sperme mogla bi biti da pridonese smanjenju neplodnosti, a s obzirom na to da neplodnost pogađa oba spola potrebno je napraviti i mušku jajnu stanicu koja može biti oplođena ženskom ili muškom spermom.⁴⁶ Rasprava je sada ušla u područje još većih spekulacija, no to samo pokazuje koliko je jedna tako pretjerujuća ideja potentna za zamišljanja alternativnih sustava oplodnje.

Umjetničko djelo Jarvis potentno je za osobne i društvene spekulacije. Izražena je podvojenost i nedoumica što je tu stvarno, a što ne. Te granice nisu potpuno jasne, čime ta neodredivost značajno pridonosi destabilizaciji i uznemirenosti

⁴⁶ Na tome već radi znanstveni tim koji surađuje s Jarvis, ali nezavisno od njezinog umjetničkog projekta.

Cilj im je napraviti jajne stanice od XY matičnih stanica.

gledatelja, a snažna je strana umjetničkog djela. Ono ne dozvoljava hvatanje za jednodimenzionalan doživljaj ili značenje. Naprotiv, postavlja se kao entitet koji odjednom zahtijeva pomno promišljanje cijelog sustava spolnih i rodni konvencija, otvarajući različite vrste ambivalentnosti. Time *In Posse* ulazi u područje koje nazivam umjetnička agresija. U njemu Jarvis kod publike izaziva nesigurnost i “navaljuje” na njihove utvrđene sustave vrijednosti koji više nisu sigurni. Već je odabir same teme koju Jarvis istražuje i početni rad na umjetničkom projektu oneobičavanje i obuzimanje pažnje koje je otvorilo do sada nezamislive revolucionarne budućnosti i stavilo velike dvojbe u postojeće sustave dominacije i podjele spolova. Pojedine projekcije koje umjetničko djelo otvara su poticajne, a pojedine uznemirujuće jer ulaze u područje dekonstrukcije postojećih spolnih identiteta i društvenih uloga. Iako u ovom trenutku nije moguće napraviti funkcionalnu žensku spermu, značajna je sama činjenica da se taj novi svijet otvorio. Višak koji Jarvis stvara samom opcijom da tako nešto postoji potresan je za postojeće normative koje debalansira. Može negativno uznemiriti one koji zaziru od bilo kakvih krucijalnih identitetskih promjena spolnih uloga, a može i pozitivno uznemiriti one koji su skloni takvim restrukturacijama. *In Posse* je svjetotvorni umjetnički projekt jer se zbog postojanja ideje ženske sperme svijet doista može zamisliti u potpuno drugačijem poretku zadatosti.

Postoji još jedna granica koje se projekt dotiče. U pitanju je status embrija koji bi nastao ženskom spermom. Bi li on bio u domeni genetski modificiranih entiteta i kakve su moguće posljedice unošenja genetskih modifikacija u ljudske gene na razini vrste? To su za sada otvorena pitanja jer je editiranje ljudskog nasljednog genoma u istraživačkoj fazi, a primjena takvih embrija nije službeno dozvoljena u kliničke svrhe. Zbog kršenja te zabrane u zatvoru je završio kineski znanstveni istraživač He Jiankui, koji je 2018. godine objavio da su se rodile blizanke na čijim embrijima je izvršio genetske modifikacije. Ubrzo nakon tog incidenta na međunarodnoj razini je osnovana ¹³ Međunarodna komisija za kliničku uporabu ljudske zametne stanične linije (*International Commission on the Clinical Use of Human Germline Genome Editing*) da bi se utvrdile granice primjene takvog editiranja.

Zbilja je duboko uvučena u umjetničko djelo *In Posse* bez obzira na to što je još u većoj mjeri samo teoretsko. Njegova produkcija i daljnji razvoj zahtijeva kolaboraciju sa znanstvenicima i kustosima pa su u projekt uključeni prof. Susana M. Chuva de Sousa Lopes iz Leidena, MU Hybrid Art House u Eindhovenu i Galerija Kapelica / Zavod Kersnikova iz Ljubljane. Prve dvije faze umjetničkog djela *In Posse* odvile su se u laboratoriju. Medicinski centar Sveučilišta u Leidenu između ostalog se bavi istraživanjima mehanizama nastajanja jajnih stanica i sperme iz matičnih stanica. Tamo su iz krvi i kože umjetnice dobivene ljudske inducirane pluripotentne matične stanice koji imaju svojstvo da mogu postati bilo koje druge vrste tjelesnih stanica, pa potencijalno i stanica spermija. Sljedeći korak još nije ostvaren, a sastoji se prvo u deaktiviranju ili brisanju jednog od dva X kromosoma koje umjetnica posjeduje da bi se uzgojila kolonija mutiranih ljudskih induciranih pluripotentnih matičnih stanica.⁴⁷ Potom bi tu koloniju trebalo potaknuti da se pretvori u stanice koje stvaraju spermu kao što se to dešava u testisima odraslih osoba. Znanstvenici do sada nisu ustanovili kako to učiniti jer nije poznato kako u tijelu nastaje promjena iz matičnih stanica u spermije.⁴⁸ Stoga, ako se jednom i napravi, ženska sperma će sa znanstvenog aspekta umnogome pridonijeti razumijevanju ljudske plodnosti, pogotovo muške. Umjetnica zato ukazuje: “U svakoj točki kada naš eksperiment prestane djelovati otkriva se jedan od mehanizama po kojima nastaje sperma, a jednako tako se otkriva i jedan od načina na koji ljudi mogu biti neplodni. Vjerujem da je feminizam jednako koristan za one koji se identificiraju kao ‘muškarci’ kao i za ‘žene’, trans, nebinarne osobe i sve nas ostale. Stoga mi predstavlja veliko zadovoljstvo što bi ovaj izrazito feministički projekt mogao pomoći u rješavanju onoga što se obično opisuje kao ‘muška’ neplodnost” (Jarvis 2020, 12–13). To ukazuje da se tijekom produkcije umjetničkog djela otvaraju prostori unutar zbilje i da Jarvis sudjeluje i pridonosi u proizvodnji svijeta ne samo umjetnički na diskurzivnoj razini ili onoj emotivnoj već i doslovnoj znanstvenoj. Proizvodnja svijeta koju je umjetnica potaknula, razvila

47 Za uzgoj kolonije postoje i druge opcije koje umjetnica i znanstvenici razmatranju.

48 Za provedbu tog dijela projekta, odnosno za pokušaj izrade stanica sperme od ženskih matičnih stanica, prof. Susana M. Chuva de Sousa Lopes je dobila potporu od 1,5 milijuna eura.

se nesvakidašnjem smjeru. Naime umjetnica je svojim konceptom inspirirala znanstvenike da se ženskom spermom počnu sustavno baviti i unutar svoje domene. Stoga se umjetnica i znanstvenici u projektu nadovezuju u neslućenim razmjerima pridonoseći istovremeno umjetnosti i znanosti.

Istodobno procesu izrade spermija, u Laboratoriju BioTehna, koji je uz Galeriju Kapelica dio Zavoda Kersnikova u Ljubljani, nastajao je ženski oblik sjemene plazme. Sjemeni plazma se dobiva kombinacijom celuloze, fruktoze, mliječne kiseline i proteina. Za protein je umjetnica koristila plazmu iz ljudske krvi, umjesto plazme iz krvi krava koja se uobičajeno koristi. Kaže da je željela da prva ženska sperma ne bude kravlja sperma (Jarvis 2020, 22). Plazma se kao zajednički čin radila iz materijala koji su donirale različite ženske, transrodne i rodno nebinarne osobe, čime su “simbolično zajedno stale u odbacivanju patrijarhalne hijerarhije” oslanjajući se “na tradiciju kolektivnog stvaranja u feminističkoj umjetničkoj praksi, koja odbacuje ideju jedinstvenog (muškog) kreativnog stvaratelja” (Jarvis 2020, 22–23).

Završni dio umjetničkog djela, i naredni aspekt oneobičavanja, je “izvođenje ženske sperme” u kojoj su spojene obje komponente u trenutno postojećem obliku – stanice umjetnice i sjemeni plazma⁴⁹. One se koriste za seriju izvedbi koje se referiraju na starogrčki festival pod nazivom *Thesmophoria*. Taj se dio razvijao u suradnji s MU Hybrid Art House u Eindhovenu. *Thesmophoria* je bio poznati antički festival plodnosti kojem su prisustvovala samo žene. Posvećen je božici plodnosti Demetri i njejoj kćeri Perzefoni. Malo što je poznato o samim ritualima koji su se odvijali na festivalu osim da su uključivali simbole plodnosti poput svinja i sjemenki. Jarvis sa ženama diljem svijeta rekreira te višednevne rituale razvijajući vlastite verzije. Cilj joj je osnaživanje ženskog doživljaja preuzimanjem događaja iz antike koji je suprotan antičkom intelektualnom nasljeđu na koje se zapadnjačka civilizacija tijekom povijesti toliko poziva i s kojim se identificira. Koliko se dešavanja na ritualima dokumentira i otkriva javnosti, stvar je odluke svake

49 Kako sama umjetnica kaže, njene stanice su trenutno primordijalne spolne stanice, što znači da su na nekom dijelu puta između toga da su matične stanice i stanice spermija (Charlotte Jarvis, privatna komunikacija e-poštom, 14. kolovoza 2022.).

pojedine grupe. Umjetnica izvođenja rituala opisuje kao čudnovato “performativno izvođenje”: “To je putovanje. Ima moć pomicanja; promjene; razvitka, rješavanja i reformiranja. To je, u konačnici, *queer*. Stvari koje su queer također imaju potencijal biti *radikalne*. Na taj način, ono što nazivam ‘performativnim istraživanjem’ – konkretno umjetnost i/ili znanost koja svojim postojanjem nešto mijenja u društvu – također je svojevrsni aktivizam. Odlaskom na ova putovanja odbacujemo status quo. Protestiramo protiv prošlosti, preuzimamo kontrolu nad našom sadašnjošću i optimistično zamišljamo budućnost u kojoj su postojeće hijerarhije potkopane. Sjebavamo patrijarhat” (Jarvis 2020, 32).

Ritualnim istraživanjima prizivanje ženske sperme je, uz konceptualno i znanstveno svjetotvorno oneobičavanje, i izvedbeno oneobičavanje. Izvedba je imerzivni aspekt umjetničkog djela *In Posse* koji u potpunosti zaokuplja um i osjetila unutra individualiziranih rituala. Spajanjem znanosti i magije, ritualnih obreda i znanstvenih protokola, Jarvis doziva prošlost i transformira sadašnjost u svojoj raskošnosti kolektivne ekstaze. Područje zbilje koje umjetnica uvodi u obliku novog fenomena, a pogađa široku problematiku ljudske reprodukcije i njezinih transformacija uslijed znanstvenih inovacija, područje je katarze. Tome je razlog da Jarvis u umjetnost uvodi zbiljski životni element, još-ne-život u obliku ženske sperme kao jedne polovice potencijala za život. Potentnost sperme, do sada muške, a u budućnosti možda ženske, ona je zbog koje ljudska rasa uopće egzistira. Katartički je doživljaj da može postojati potpuno nov način, ženska sperma, kao jedan od daljnjih održavatelja rase i alternativnih kulturalnih izvođenja spola. Isto kao što je katarzičan sam umjetnički materijal i proces koji Charlotte Jarvis koristi. Katarzom se već stupa u područje intenziteta koji u ovom umjetničkom djelu lupa velikom žestinom.

6.2.2. Raskošni intenziteti

Intenziteti koje izaziva umjetničko biotehnološko eksperimentiranje nad živima i životom, uobičajeno nastaju unutar nelagode napetosti i nestabilnosti koju uzrokuju isprepleteni jezivi ili pozitivno poticajni dualizmi prirodno-ljudsko, živo-neživo, cjelovito-necjelovito, mogućnost kontrole-nekontrole života, održavanje na životu/briga-usmrćivanje. Vezano u cjelovito-necjelovito, nelagoda, uznemirenost i ugroženost koju ljudi univerzalno doživljavaju pri susretu s dijelovima tijela ili stanicama uzgajanim *in vitro* javlja se zbog kulturalno postavljenih ideja o cjelovitosti našeg tijela, sebstva i stvarnosti (Catts i Zurr 2007, 231–232). Razlamanje tijela na sastavne dijelove, stanice, organe, ruke, noge, trup, glavu označava biće koje može prestati biti živo, a približava se mogućnosti postati biće u smrti kroz fizičku raskomadanost. Razdijeljenost je izravan put do smrti i do još jedne jezive opreke živo-neživo. Za razliku od mnogih bioumjetničkih djela, umjetnički biotehnološki entitet kod Jarvis ne nosi asocijaciju živo-neživo, što je indikativno za razumijevanje njegovog statusa s obzirom na to da se radi o entitetu koji jest životvoran. Njegova pozicija je potencija života.

Unutar opreke živo-neživo kao jedne od pokretača intenziteta bioumjetničkih djela, animiranost je važan element. Jedno od važnih obilježja živog bića je da se kreće, da hoda, da gmiže, da skače, da se na bilo koji način pomiče. Bilo da miče dijelove tijela ili cijelo tijelo, te da se primjećuju procesi unutrašnjih kretanja njegovih organa poput disanja. U umjetničkim djelima koja upotrebljavaju život, a posebno onima koja koriste tkivne stanice, njihov pokret, rast i razvoj nije uvijek bjelodan i može gledateljima umjetničkog djela promaknuti, što izaziva ambivalentne dojmove o statusu živosti entiteta. No, život ima svoj ritam odvijanja. Mikroprocesi se u tim umjetničkim djelima odvijaju, ali sporo. Budući da je rast i razvoj stanica dugotrajan, izvođenje života nije moguće vidjeti pri jednom posjetu izloženom djelu. Potrebno je dolaziti u razmacima od više dana da bi se primijetila promjena u organskim procesima. Primjer su nove umjetničke i životne tvorevine nastale korištenjem tkivnog inženjeringa skupine Tissue Culture & Art Project

poput *Bestjelesne kuhinje* (*Disembodied Cuisine*, 2003.) u kojoj su *in vitro* uzgojili odrezak od žabljih stanica. Umjetničko djelo Jarvis ne posjeduje ni aspekte fizičke animiranosti, no svejedno proizvodi visoke razine udarnih intenziteta. Uz to, bioumjetnička djela mogu izazvati i gadljivost onim organskim, no Jarvis nema ni taj element.

Nadalje, vizualni aspekt bioumjetničkih djela često je puno manje dojmljiv od njihovih konceptualnih udara na targetirani normativ. Uz spomenuta mikroperformativna svojstva bioumjetnosti, odnosno sporog i teško primjetnog razvoja života, tome pridonosi način njihove reprezentacije u izložbenom prostoru koji aproprira laboratorijsku estetiku. Uz laboratorijsku opremu poput Petrijevih zdjelica, mikroskopa i sl., na izložbama su obično prezentne nakupine stanica, gena, biljke itd. No sve se dešava gotovo nezamjetno, jedva je vidljivo i izgleda statično. Jarvis u *In Posse* izlazi iz takve estetike.

Umjetničko djelo Charlotte Jarvis *In Posse* koristi u potpunosti suprotne modele reprezentacije uobičajene u bioumjetnosti, i potiče intenzitete na drugačiji način. Intenziteti djelomično nastaju zbog moći koncepta, a djelomično zbog načina izvođenja umjetničkog djela. Iako ženska sperma još ne postoji kao kulturni simbol može izazvati visceralne intenzitete koji tendiraju doživljaju ugroženosti, ushićenosti ili njihovim istodobnim udarima. Pri tome se prodiranjem u integritet ljudske reprodukcije intenziteti klackaju između konvencionalnog doživljavanja razvojnog aspekta vrste koji uključuje poznata kromosomska ispreplitanja, i nekih novih evolucija. Umjetnica s te pojavne mikrorazine, a značenjske makrorazine, prelazi na razinu simboličkih ritualnih izvođenja plodnosti. Namjera joj je stvoriti “nešto neuredno, mokro i radosno ... sa sluzavom, kaotičnom, ljepljivom ejakulacijom!” (Jarvis 2020, 34). Jarvis se ne oslanja na izvođenja mikroperformativnosti već izvodi bukoličku zabavu kojom izvlači iz sudionica duboke visceralne intenzitete. Raskošna zabava, ispunjena mistikom, radošću, mirisima i okusima novih budućnosti, uključuje “putovanje u divljinu ... pokope, tetovaže, tjelesne tekućine, spaljivanje lutaka, ritualno čišćenje, pjevanje, ponoćne

procesije i veliki broj svinja u mnogo različitih oblika” (38). Intenziteti su u ritualnoj umjetničkoj izvedbi također raskošni, a prelaze tabue nelagodnosti tjelesnosti do uživanja u istoj, kontinuirano se mijenjajući kroz grupnu dinamiku koju povezuje ženska sperma. U dramatičnim izletima u šumu ili zajedničkim svečanostima oko stola *In Posse* priziva borbe moći i politike normiranja vezane uz ljudsku reprodukciju tijekom povijesti. Od ljubavi do silovanja, od idealiziranog do brutalnog, od smrtonosnog do novog života, ta je povijest dramatična. Spajajući ktonsko i buduće, mistično i znanstveno, umjetnost i zbilju, mračnu šumu i laboratorij, žensku spermu i društvo, u ritualnom istraživanju Jarvis vuče spomenute razine na vidjelo u jedinstvenim ženskim susretima punim pozitivnog iznenađenja i traumi. U tim slavljkima plodnosti i životnosti intenziteti pune razigranost i užitak u novim mogućnostima znanstvenih inovacija, ljutnju nad nepravdama i ponos na životnost koja u tom procesu ide do ekstatičnih zanos a visceralnih intenziteta.

6.2.3. Iznimne evolucije

Umjetničko djelo *In Posse* je u ideji ženske sperme i načinu prezentacija bioumjetničkog djela neortodoksna novina. No, to je njegovo preblago svrstavanje. Ono je ekscentrična nova neobičnost; jedinstvena i fascinantna inovacija koja začuđuje. U svojoj neuobičajenoj strategiji izvođenja umjetnosti korištenjem preciznih znanstvenih i flambojantnih slavljeničkih umjetničkih metoda, te u svojoj novini, stvara iznenađenje nad tim neočekivanim, toliko različitim od svakidašnjeg. Preuzimajući ritualistički obrazac, Jarvis priziva orgijastičke hepeninge bečkih akcionista i njihove obračune s tabuima seksualnosti i tjelesnosti općenito. Međutim, umjetničko djelo Charlotte Jarvis nije u području njihovog anarhizma, nasilja i destruktivnosti. *In Posse* stimulira i podsvjesno i svjesno usmjerava na konstruktivne kolektivne katarzične doživljaje. Ženska sperma je moćan katarzični fenomen zbog svoje ambivalentne prirode i pozicije. Ona je u egzistencijalnoj zbilji doista u nastajanju i to unutar znanstvenih istraživanja. U tom pogledu ona ima potencijala da bude materijalno zbiljska. Međutim, u toj zbilji se našla i dalje

se razvija zbog poticaja iz svijeta umjetnosti, u koji se ponovo vraća i iz kojeg ponovo odlazi. Ženska sperma je tako fenomen koji boravi u različitim zbiljama, znanstvenoj i umjetničkoj, što povećava njezinu katarzičnost. Sila katarzičnosti nadalje nastaje i djeluje “bujno” na recipijente zbog mogućnosti da postoji nešto tako neočekivano i neobično. Nešto što biološka evolucija, unutar svojih nebrojenih promjena, još nije predviđjela, a odnosi se na fundamentalni biološki proces razvoja ljudske vrste spolnim razmnožavanjem.

U umjetničko djelo Jarvis upisana je i nepredvidljivost. Ona se očituje u konceptu izvođenja ženske sperme u procesu njenog znanstvenog produciranja jer u području istraživanja matičnih stanica i razvoja spolnih stanica ima sijaset nepredvidljivosti i nepoznanica koje dolaze od još nerazjašnjenih procesa nastanka i razvoja spolnosti. Također nije poznato kako i kada će taj znanstveno-umjetnički projekt biti realiziran u cjelini; kada će doista biti napravljena ženska sperma. Područje izlaganja ženske sperme također je prepuno neizvjesnosti. Njezina izvođenja se upravo temelje na situacijama koje nisu u potpunosti kontrolirane i koje mogu ići u najrazličitijim smjerovima. U tom aspektu je *In Posse* umjetnički projekt otvoren za subjektivne dinamike sudionica festivalskih izvođenja i njihovih međusobnih usklađivanja koje su izvan standardnih umjetničkih pristupa.

Umjetnička invencija Jarvis nosi potencijal promišljanja o promjeni odnosa moći između spolova. Svojom kontroverznošću njezino umjetničko djelo izrazito provocira jer otvara novu paradigmu spolnosti i to je naglašena izuzetnost njezinog projekta. Ženska sperma izaziva cijelu društvenu strukturu koja se temelji na jasnim ulogama u procesu oplođivanja od početka čovječanstva. Reontologizacijom spolnosti Jarvis prelazi preko svih konvencija i okreće postojeći poredak naglavačke. Korištenjem tehnologija sintetičke biologije rekonstruira spolne identitetske norme i seksualnost čineći ih neočekivanim. Uz to uspijeva nevidljive, laboratorijske procese utkati u nepredvidljivu kolektivnu akciju, čime oblikuje prostore za osjetilna iznenađenja. Izuzetnost njezinog umjetničkog djela je također u njegovoj strasnosti. Samo djelo nije apatična znanstveno-intelektualna kritika,

ni statistička litanija. *In Posse* je žestoko, poticajno umjetničko djelo nastrojeno nekim novim aspektima ženskosti, kakve umjetnici još nisu otvarali. Ono je intelektualno-afektivno-emosivni događaj u kojem sve pršti gomilom aktiviranih novih umjetničkih i zbiljskih potencijala i odnosa. Znanost koju Jarvis koristi je znanost koja, da parafraziram Orona Catts, stvara nove ontologije života u želji da ga kontrolira, zbog čega su joj nužno potrebne umjetničke perspektive na život (Catts 2018, 66). Jarvis upravo daje jednu takvu neobičnu umjetničku perspektivu. Razbijajući sve konvencije, ona nudi umjetničko djelo koje svojom čudnovatošću i umjetničkom invencijom plijeni pažnju znanosti, umjetnosti i šire javnosti, a puno je optimizma i okrenuto nekim novim evolucijama:

“Znanost, tehnologija i umjetnost mijenjaju svijet. Oni nam daju mogućnost da promijenimo sebe, svoja tijela i svoju okolinu, i, ono što je ključno, da promijenimo način na koji *vidimo* sebe, svoja tijela i svoju okolinu. Znanost i umjetnost imaju potencijal da nam daju vjeru da, ako imamo sreće i odlučnosti, možemo *prizvati u stvarnost* nove svjetove kroz naše izbore, kroz raspravu, kroz način na koji glasamo, kroz ljude koje volimo, istraživanja koja podržavamo i mjesta na kojima trošimo novac. I znanost i umjetnost su vježbe u ‘izgradnji svijeta’.” (Jarvis 2020, 39)

6.3. Bill Vorn: *Histerične mašine (Hysterical Machines)*

Bill Vorn (Montreal) umjetnik je koji radi na robotičkim instalacijama, ambijentima i performansima istražujući estetiku ponašanja robotičkih entiteta. Doktorirao je na Sveučilištu Quebec u Montrealu s disertacijom na temu umjetnog života kao medija, a predaje elektroničku umjetnost na Sveučilištu Concordia. Ars Electronica, ISEA, DEAF, Sonar, Art Futura, EMAF and Artec, samo su neki od mnogobrojnih festivala na kojima je izlagao. Za svoja robotička umjetnička djela višestruko je nagrađivan: Numix (2016., Montreal), Vida 2.0 (1999., Madrid), Nagrada Leprecon za interaktivnost (Leprecon Award for Interactivity, 1998., New York), Prix Ars Electronica odlikovanje za umjetničko dostignuće (Prix Ars Electronica Award of Distinction, 1996., Linz) i Međunarodna nagrada za digitalne medije (International Digital Media Award, 1996., Toronto). Projekti su mu složeni, zbog čega često surađuje s drugim umjetnicima (Louis-Philippe Demers, Istvan Kantor, Simon Penny itd.)

U dramatičnim umjetničkim instalacijama Billa Vorna, roboti reagiraju na publiku koja dobiva uvid u osebujne oblike mehaničkog života i kiborgoidnih zajednica. Njegove su mašine metafore za ljudska stanja i društvo. Oponašanjem raznolikih ljudskih ponašanja kojima se izražava patnja, jad, bolest itd., robotički entiteti odražavaju sumorna, iracionalna i uznemirujuća ljudska ponašanja. Vorn ih postavlja kao odraz ljudskosti koja se u aktualnom tehnološkom dobu ne nalazi u pozitivnom i poticajnom okruženju, već onom koje ljudskost okreće prema raznim vrstama poremećaja. Vornove umjetničke instalacije prikaz su tog tehnopesimizma. Kao dvije temeljne vrste odnošenja publike spram njegove robotičke vrste koristi empatiju i strah od mašina. Istraživanje ponašanja robota dovelo ga je do usmjerenja na osebujna robotička ponašanja (Vorn 2016). Primjer je interaktivna instalacija *Dvor čuda (La Cour des Miracles, 1997.)*, ostvarena u suradnji s Louis-Philippe Demersom. Pojam “*La Cour des Miracles*” referenca je na istoimeni

sirotinjski dio Pariza iz 17. stoljeća u kojem su živjele lutalice, siromašni i ostali iz društva izopćeni. Poput ljudi u toj zapuštenoj pariškoj četvrti, roboti na Vornovom i Demersovom *Dvoru čuda* su isto zaboravljeni i jadni, a tmurna atmosfera tog mašinskog ambijenta neugodna je i zastrašujuća. Kao u nekom zatvoru koji je osoblje napustilo, a zatvorenici divljaju. Kibernetička zajednica ubogih strojeva očajnički reagira na prisustvo posjetitelja, izazivajući i izraženo empatičke reakcije. Stroj koji prosjači pruža prema gledateljima mehaničku ruku, drugi se teškom mukom povlači po podu, jedan se trese i ima spazme kad se posjetitelj približi, sljedeći hita prema gledatelju i bijesno trese metalnu rešetku svog kaveza, šepajući stroj bolno hoda sa svojim manjkavim tijelom i spotiče se, a sve je popraćeno glasnim zvukovima i glazbom te stroboskopskim svjetlom. Vorn (2022b) objašnjava svoje namjere: “Stvaranjem tog univerzuma patvorene stvarnosti nabijene ‘boli’ i ‘jecajima’, cilj ovog djela je pobuditi empatiju gledatelja spram tih ‘likova’ koji su isključivo artikulirane metalne strukture. Stoga, želimo naglasiti snagu simulakrura perverzijom percepcije ovih animata, koji nisu niti životinje niti ljudi.”

Nastavak konstruiranja robota koji se ne ponašaju uobičajeno interaktivna je instalacija *DSM-VI*. Naslov je kratica od *Dijagnostički i statistički priručnik za duševne poremećaje* (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*), referentne klasifikacije psihičkih poremećaja koju izdaje *Američko udruženje psihijatara* (*American Psychiatric Association – APA*), a čija šesta verzija još nije izašla. *DSM-VI* zajednica je psihički bolesnih robota koji iskazuju široki opseg poremećaja, od psihoze, shizofrenije do paranoje i depresije. S mentalno bolesnih strojeva, u umjetničkom djelu *I.C.U. (Odjel za intenzivno liječenje / Intensive Care Unit, 2021.)* Vorn prelazi na istraživanje fizički bolesnih strojeva koji pate priključeni na sustave za održavanje života. *Dvor Čuda, DSM-VI i I.C.U.* primjeri su principa koje Vorn koristi u svim svojim robotičkim umjetničkim djelima. To obuhvaća interaktivnost u obliku reaktivnosti na posjetitelje i pobuđivanje snažnih ambivalentnih emotivnih reakcija pa u tim djelima čudna, apsurdna, tragična ponašanja strojeva izazivaju samilost, sažaljenje, jezu. U seriji robotičkih

instalacija *Histerični strojevi* (*Hysterical Machines*, 2002. – 2010.) reakcije publike obuhvaćaju navedene smjerove. Serija je započela 2002. godine s interaktivnom instalacijom *Prethisterična mašina* (*Prehysterical Machine*), da bi se unutar par godina njihov broj povećao i okupio u grupaciju nazvanu *Histerične mašine* (*Hysterical Machines*, 2006.). Uz njih, 2010. godine nastaje još jedan robotički entitet u ogromnoj verziji, dvostruko veći od prethodnih – *Mega histerična mašina* (*Mega Hysterical Machine*). *Histerične mašine* su paukolikog izgleda, a sastoje se od sferičnog tijela i osam pomičnih aluminijskih krakova. Njihova elektromehanička tijela vise sa stropa ili su položena na pod, a krakove im pokreće pneumatski sustav. Detektiraju gledatelje sustavom za kontrolu, sustavom senzora i motora.

6.3.1. Pretjerivanje robotičkom zajednicom

Krajem ožujka ove godine (2022.) mediji su objavili video zapise iz Šangaja čijim praznim ulicama patroliraju robo-psi da bi kontrolirali pridržavanje strogih zabrana izlaska uslijed statusa potpune zatvorenosti grada zbog koronavirusa (COVID-19). Prizori napuštenih ulica po kojima hodaju robotički četveronošci izvikujući stanovnicima 25-milijunskog grada zapovijedi da ostanu unutra, nose maske, mjere temperaturu i peru ruke, djelovale su zastrašujuće totalitaristički i apokaliptično. Materijalna zbilja u Šangaju je pokazala da, u situacijama nametanja potpune kontrole i oduzimanja slobode kretanja na duže vrijeme, osobe reagiraju vrlo agresivno na tehnologiju kao produžetak autoriteta države. Stanovnici Šangaja su uzvraćali robotima uzaludnim deranjem i psovkama, unatoč tome što između njih ne može biti nikakve komunikacije niti odnosa s obzirom na to da su robo-psi bez empatije. Robo-pas je stroj koji ne reagira ni na koju vrstu ponašanja od strane ljudi jer djeluje u vlastitom zatvorenom automatiziranom svijetu iako se čini kao da je autonoman. No, on ne provodi svoju volju niti ima svijest što čini, iako se tako može doimati. Unutar umjetničke zbilje, serija interaktivnih instalacija Billa Vorna, *Histerične mašine*, istražuje upravo kako posjetitelji doživljavaju autonomnost

i dojam svjesnosti kod kibernetičkih entiteta. U tom djelu Vorn kombinira dvije umjetničke strategije pretjerivanja. Upotrebljava strategiju osjetilno-tjelesnog pretjerivanja i taktiku pretjerujuće obuzetosti te taktiku pretjerujućih odnosa koja pripada strategiji kritičko-angažiranog pretjerivanja.

Histerične mašine su neuobičajeno izvođenje bio-tehno susreta i novi način korištenja tehnologije koji stvara netipične osjetilne doživljaje. Metalne konstrukcije koje Vorn izlaže djeluju zoomorfno i čine kibernetiku zajednicu, koja može sadržavati do jedanaest jedinki. Umjetnička strategija pretjerivanja očituje se u načinu na koji je Vorn uprizorio mašinski ambijent i njegove elemente. Začudna tehnološka zajednica postavljena u zamračeni prostor izraženo reagira na posjetitelje. Ljudi postaju uzrok neobičnih nasumičnih robotičkih ponašanja i predstavljaju smetnju. Razlomljenim trzanjem svojih krakova i tijela, roboti izražavaju znakove uznemirenosti i stresa, pobuđujući empatiju, nelagodu i strah. Umjetnik je to postigao oneobičavanjem velike skupine pokretnih bučnih metalnih konstrukcija koje djeluju kao da su žive. Roboti su vrlo sugestivni i u njih se projicira životnost, neka potpuno strana i nerazumljiva. I to je granica koju umjetnička instalacija prelazi. Roboti se u današnjem društvu predstavljaju kao predvidljive, usklađene i funkcionalne korisne naprave koje služe postindustrijskoj tehnološkoj produkciji dobara i odnosa. Vornovi roboti izgledaju "nenormalno", disfunkcionalni su, neuračunljivi i histerični. Izgledaju kao da izražavaju neke svoje unutrašnje konflikte. *Histerične mašine* posjeduju osobine koje ne pripadaju tehnološkim entitetima, čime Vorn dalje proširuje raspone oneobičavanja svoje robotičke instalacije. Histerija, kao zastarjeli termin za ono što se danas podrazumijeva pod psihičkim poremećajem konverzije, izričito se povezuje s ljudima i njihovim nestabilnim psihičkim aparatom, a nikada s robotima. Ljudi mogu izražavati silovite iznenadne emocionalne i motoričke ispade, u kojima se gubi koordinacija pokreta, nastaju trzanja, smijeh, vrištanje, plač, uznemirenost itd. Histerija je suspenzija racionalnog, pa kako bi mašine mogle biti histerične kada proizlaze iz principa matematike, mehanike i algoritama i kada nisu poput ljudi. U Vornovoj interaktivnoj instalaciji, histerična ponašanja su jedan od uzroka

nastajanja nesigurnosti u vrstu realiteta i značenja onoga što se promatra. Cijeli taj sklop nije jednostavno smjestiti u postojeća izvođenja životnosti i njihove klasifikacije, što stvara uznemirenost kod gledatelja. Javljaju se ambivalentnosti i nesigurnosti pune pitanja: imaju li roboti doista zdravstvenih problema, dapače psihički poremećaj, jesu li živi ili nisu, osjećaju li i pate li ili ne.

Svjetotvornost *Histeričnih mašina* ne preteže na vedru stranu, ona je mračna i pesimistična, to je neki mogući svijet koji je izvitoperen, hladan i mračan. Postavlja se pitanje kako uspostaviti odnos s mašinama koje su uznemirene zbog prisutnosti ljudskih bića i je li to uopće potrebno. Možda su to neke nove metalne izbjeglice i neki novi *homo sacri* kojima ljudi samo štete. Takvo pesimistično distopijsko nagađanje je također otvaranje ka relacijama s tim drugačijim svjetovima, ali depresivnim i začudnim, koji su posljedica oneobičavanja. Iskustvo promjene unutar subjekta koje donosi ova umjetnička instalacija na tragu je svjetova u kojima obitava neka nova civilizacija odvojena od ljudi i nije u duhu idealizacije mogućih suživota između ljudi i drugih entiteta kao unutar refleksije primjerice postljudske teorije. Višak koji Vorn generira nastaje zbog ogromne količine animiranog metala kojim je posjetitelj okružen, a daje dojam dominacije tehnološkog nad ljudskim. Prezasićenost tom fizičkim začudnošću izmiče svakoj ugodu i u području nepoznatoga i nelagodnog s kojim, u trenutku boravka unutar instalacije, posjetitelj ne zna što da čini, niti kako da se spram tog viška postavi. Tu probija višak kao nakrcana aktivna kvaliteta značenja i osjetilnih podražaja koji izmještaju posjetitelja prema novim doživljajima i diskursima spram strojeva koje promatra. Mnoštvo mašina izaziva jezu, koja je važna posljedica oneobičavanja u *Histeričnim mašinama*, jer potiče odmicanje od automatiziranih reakcija publike na okolinu.

Vornov nepostojeći robotički svijet dojmom snažno plijeni pozornost gledatelja, koji se prepuštaju uronjenosti u imaginarni metalni svijet. Stvarajući pretjerujući odnos, Vorn publiku dovodi u situaciju da su opčinjeni nekoordiniranim mašinama koje kao da se samo batrgaju. Vornove artificalne životinje remete i mijenjaju kulturalnu sliku koju na primjer upisuje simpatičan zoomorfni robot Aibo.

Približavaju se više doživljaju robota tvrtke Boston-Dynamics i načina na koji su u egzistencijalnoj zbilji upotrebljavani u Šangaju. Umjetnikovi elektromehanički strojevi u pokretima djeluju agresivno i neuračunljivo pa ne prizivaju bliskost s ljudima. Fizički ne nasrću na gledatelje, ali stvaraju napetost u svom tom lamatanju metalnih pipaka i metalnoj galami, pa destabiliziraju osjećaj sigurnosti. Time stvaraju efekt kao da inkliniraju nasilnosti, pa se od njih treba odmaknuti jer nisu sigurni za ljude i potencijalno bi ih mogli ozlijediti. Iz tog razloga, unatoč opčinjenosti njihovom neobičnošću, posjetitelj tendira zauzeti distancu. Kao i njegova prethodna umjetnička djela i ovo “slijedi ... princip stvaranja fiktivnih prostora dizajniranih za zajednice strojeva i društva kibernetičkih organizama koji izražavaju metaforička ponašanja, prostore koji su nadrealistična imerzivna mjesta u kojima gledatelji postaju i istraživači i uljezi” (Vorn 2022b). *Histerične mašine* stvaraju osjećaj fizičke ugroženosti i u zoni su umjetničkih djela koja koriste agresivnost unutar strategije pretjerivanja. Boravak s histeričnim mašinama stvara napetost i iskušavanje antagonističkih osjećaja spram neuračunljivih robota koji “žive” u čudnom i “neudobnom” okruženju. Kreirajući mašine nepouzdatih pokreta Vorn postiže učitanja odbojnosti i uspijeva u upečatljivom umjetničkom sklopu nasrnuti na osjetila i intelekt posjetitelja. Svim tim oneobičavanjem generira se katartički intenzitetski naboji, u kojem se suživljavanjem i istodobnom odbojnošću prema tim čudljivim metalnim životima otvara polje za artikulacije drugačijih izvodljivosti ljudskih odnosa s tehnološkim životom.

6.3.2. Metalni intenziteti

Odnos čovjek-mašina temelji se na ustaljenim konceptualizacijama oko tehnoživota i njegovih mogućih ontoloških pervertiranosti. Postoji značajna kulturalna zasićenost klišeiziranim konceptom mašine koja dominira nad čovjekom i slikom razorene ljudske civilizacije koja je poharana tehnologijom, koje potiču iz područja znanstvene fantastike i popularne kulture. Kulturalno naslijeđena nelagoda spram mašina jednim se dijelom očituje u afektivnim intenzitetima gledatelja Vornovog

umjetničkog djela. Vornovi roboti izazivaju na vidjelo bazične razlikovnosti čovjeka i mašine. To se odnosi na usporedbu toplog organskog i hladnog mehaničkog, koja ide do straha da će ljudsko tijelo biti preuzeto, zamijenjeno i automatizirano. Susret s njegovim robotima nema učinak da se počne promišljati u nekom drugom pravcu, primjerice o velikoj koristi robotike u industriji ili medicini. Obrnuto, Vorn upire u strahove prema nepouzdanim strojevima koji će možda jednog dana dominirati nad ljudima, a koji nikako da se u teoretiziranju i pop kulturi istroše. Iz tog razloga *Histerične mašine* uspijevaju pokrenuti moćne visceralne intenzitete koje izazivaju izraženim poticanjem osjetila publike. Intenziteti koji se pokreću reakcija su i na sam koncept histerije, kojeg Vorn izvrće, pripisujući nerazborito ponašanje mašinama. Ta nelogičnost pogoduje prodornim udarima intenziteta.

Pristanak da se prepusti intenzitetima koje strojevi izazivaju paradoksalno je iskustvo koje apsorpira jer potiče ljudske mehanizme antropomorfizacije zbog kojih učitavamo vlastite ljudske kvalitete u sve što se pomiče (2022a). Vorn (2014a) kaže da djelovanje umjetničke instalacije ovisi o dva temeljna čimbenika: “prividu ugrađenom u artefakt robota i želji gledatelja da vjeruje”, koji “djeluju putem katarzične projekcije pokrećući kod gledatelja osjetilne opažaje, osjećaje i emocije... Ono što se dalje događa stvar je čiste subjektivne interpretacije gledatelja. Mašine su savršeni odraz našeg uma, i zasigurno u interakciji s njima možemo naučiti više o sebi” (18). Umjetnikova je namjera istraživanje u smjeru pretvaranja mašine unutar svijeta umjetnosti u osjećajno biće. Današnje mašine nisu osjećajna stvorenja, ali je moguće postići utisak osjećajnosti. To po umjetniku znači opredmetiti djelotvornu simulaciju živosti, što uključuje vizualni izgled mašine, zvukove koje proizvodi, pokrete koje radi, neizvjesnost i promjenjivost. No, ključnim za stvaranje patvorene zbilje smatra ponašanje mašina. Ono oblikuje najuvjerljiviji dojam živosti jer je povezano s konceptom autonomije i samosvijesti (17–18). Stoga, iako su Vornovi roboti u suprotnosti onima kakve susrećemo u zbilji, oni izazivaju poistovjećivanje jer sugeriraju određene kvalitete živoga entiteta. Time Vorn izaziva ponovno promišljanje odnosa živo i neživo, interakcije

mašina i ljudi te naravi njihovih dualističkih razlikovnosti kakve su postavljene u zapadnoj kulturi.

Publika shvaća da mašine nisu žive, ali ipak zbog njihove animiranosti pristaje na to da bi mogle biti žive i da osjećaju, što je dovoljno da se trenutačno stvori dojam povezanosti. Uspjeh da se strojevima prida iluzija samosvjesnog ponašanja i autonomije, oblikovanjem vidljivih promjena u držanju paukolikih tijela, zauzimanjem različitih položaja i držanja paukolikih tijela i različitim kretnjama, dovoljna je za motiviranje i osnaživanje djelovanja intenziteta. Broj mašina u izlagačkom prostoru pojačava snagu intenzitetskih impulsa naboja. Simulacija života stvara naklonost spram tih neuravnoteženih entiteta, ali izaziva i jezu jer oni ipak imaju naglašenu grotesknost i izopačenost. U teoriji široko tematiziran pojam jeze razvija se upravo zbog mogućnosti da neživo bude živo ali i obrnuto, što Ernst Jentsch objašnjava još početkom 20. stoljeća: “[m]eđu svim psihičkim neizvjesnostima koje mogu postati uzrokom za nastanak jezovitog osjećaja, postoji posebno jedna koja može razviti prilično pravilan, snažan i vrlo općeniti učinak: naime, sumnja je li naizgled živo biće stvarno živo i, obrnuto, sumnja nije li beživotni objekt možda zapravo živ – i preciznije, kada se ta sumnja samo nejasno osjeća u nečijoj svijesti” (Jentsch 1906, 8).

Vornovi roboti upravo pobuđuju tu nejasnu sumnju. Za razliku od humanoidnih robota, koji izazivaju jezu jer se još uvijek doimaju više mrtvi nego živi, Vornovi imaju osobine koje samo sliče ljudskima, ali uzrokuju jezu jer su “previše” živi za nehumanoidne robotičke entitete. Uz metaforu robota kao nekog drugačijeg ali s nama povezanog tehnološkog života u koji se projiciraju ljudske emocije i ponašanja, pojavljuje se još jedno psihičko pripisivanje vezano uz jezu, a koje uočava Wade Marynowsky (2009). Pišući o Vornovom umjetničkom djelovanju on ukazuje da mašine mogu izazvati osjećaj su ljudska tijela zastarjela, da uz mašine čovjek postaje nepotreban, što izravno upućuje i na ljudsku smrtnost (32). Zbog te jeze i intenziteta koji ga prate gledatelji svoju ranjivu tjelesnu organsku izmiču pred prijetećim mašinama čija se tijela i krakovi pomiču u nepredviđenim

smjerovima. Mašine manipuliraju intenzitetima koji mogu, od zastrašenosti i nesigurnosti spram robotičke histerije, na trenutak skliznuti u tragikomičnu stranu. No ubrzo se vrati prevladavajuća nelagoda, a intenziteti nastavljaju udarati u svojoj nestabilnosti i rasklimanosti kao što su rasklimane i same mašine. Mašine su poremećene i stvaraju poremećenost u tijelu promatrača. Nestabilne, odrješitih, uznemirenih i neusklađenih pokreta, vode tijela promatrača apokaliptičnim narativima. To ukazuje na analognost djelovanja visceralnih intenziteta u Voronovom umjetničkom djelu. Intenziteti rastežu i zatežu tijela publike koja se zatiču u dinamičnoj situaciji otpora i prepuštanja. Mašine proizvode fizičku silu, ali i silu visceralnih intenziteta, koji u vlastitoj dinamici udaraju po površini i unutrašnjosti tijela sudionika instalacije.

Intenziteti su dodatno potaknuti mračnom atmosferom ispunjenom glazbom, zvukovima pomicanja pneumatike, mehaničkih pokreta i njihovih čudnih kontrakcija, udaranja metala o metal. Dinamika pokreta futurističkog prikaza pojačavaju usmjerena svjetla na krajevima robotskih ruku koje se neprestano pomiču. Metalna tijela u neprestanom gibanju stvaraju agresivnu i dramatičnu atmosferu koja ne dopušta da visceralni intenziteti u ljudskoj tjelesnosti popuste. ⁸ To je zbog toga što je u instalaciji sve naglašeno i pojačano, glazba je glasna, ritam je brz, svjetlost je promjenjiva, mehanička histerija obuzima gledatelje koji su uronjeni u dramatični život mašina. U visceralnim intenzitetima koji struje i pomiču tijela posjetitelja, vlastita tjelesnost se snažno iskušava jer je toliko različita od robotičke. Djelo potiče životnost u smislu otvorenosti za promjenu povezivanjem mehaničkog i ljudskog života, ali oni se istodobno i odvajaju u ambivalentnom osjećaju ljudskog suviška i mašinske izvitoperenosti. To nije miran i skladan odnos. To je više kao neko zapinjanje između žestokih osjetilnih senzacija sažaljenja spram tih nespretnih robota koji podsjećaju na živa bića, i smotrenosti i zaštite ljudskosti spram tvrdih odrješitih bučnih metalnih entiteta. Uz mašine, ljudska životnost dobiva novu vrijednost, koja se pojačava u želji da se preživi, ali i oslabljuje u bojazni od zastarjele organičnosti. Također, životnost je u *Histeričnim mašinama* depresivna te postavlja pitanje o vrijednosti mehaničkog, ali i ljudskog

života te prirodi i svrsi njihovih susreta. Podvojenost je naglašena, a audiovizualno iskustvo snažnih intenzitetskih udara koji idu od čovjeka do ne-čovjeka neprestano je aktivno. Instalacija je intenzitetski zahtjevna jer nema jasnog izlaska iz takvih intenziteta, barem ne svih koji se javljaju.

6.3.3. Mehanicistička iznimnost

Bill Vorn smješta publiku unutar robotičkog kolektiva histeričnih oblika ponašanja. Stvara novi mehanicistički ambijent u kojem ne prevladavaju kvalitete organskog pokreta, a ljudsko prisustvo gotovo da je opsolentno. Skladna i fleksibilna tijela ljudi i njihovi nečujni i meki pokreti u kontrastu su s devijantnim mašinama grubih mehaničkih i ograničenih pokreta, što se nadovezuje na istraživanja estetike artificijelnog osobite za umjetnička djela Billa Vorna. Pišući o Vornu, Ryszard W. Kluszczyński (2014) govori o njegovoj robotičkoj estetici kao spoju “kinetičke estetike pokreta, estetike kibernetičke komunikacije, infoestetike i postbiološke estetike” (184). Na Vornovu kibernetičko-postbiološku estetiku ne utječu samo istraživanja robotike ili automata već i umjetnog života, genetskih algoritama, adaptivnih ponašanja robota, celularnih automata itd., čiju primarnu svrhu umjetnik invertira (Vorn 2014a, 16). Te inverziju kreiraju nekonvencionalno artificijelno ponašanje i čudesne izvedbe mašinskog života, dok histerično ponašanje robota otvara novu osjetilnu pojavnost za promatrače. Ponašanje mašina je nepredvidljivo jer ovisi o tome koliko posjetitelji stimuliraju robote dolazeći u područje njihovih senzora. Stoga je proces izvedbe robotičkog ponašanja ovisan o ljudima, koji pak s njima ostvaruju isto toliko nepredvidljivo poistovjećivanje.

Vorn izrađuje mašine koje nisu slične ljudima i toliko su odmaknute i “pomaknute” u svojoj estetici i ponašanju da su to neki novi, izvanserijski kulturalni entiteti za domenu umjetnosti, ali i šire. “Iracionalni” roboti nisu potrebni svakodnevnoj zbilji. No unutar umjetničke zbilje oni su način da se, preko bizarnog spoja histerije i mašine, otvori nekonvencionalna novina koja je čudna i neočekivana.

Njihova ponašanja i njihov izgled vrlo su različiti od stereotipnih robota, ali i od drugih robotičkih umjetničkih djela. Na toj liniji istraživanja drugačijih robotičkih “vrsti” nalaze se umjetnici poput Chica MacMurtrieja, Christiana Ristowa, Kala Spelleticha, Erika Hobijna, Istvana Kantora, Marka Paulinea, da se spomene samo neke. Kao i njihovi, Vornovi strojevi su iznenađenje, po sebi jedinstveno. Robotska zajednica koja živi na “tamnoj strani” robotike odražava Vornov inovativan pristup stroju. Intenzitetom obuzimanja rastrganim, neskladnim pomicanjem robota, dramaturgijom i njihovim rasporedom u izlagačkom prostoru umjetnička instalacija je u području neobičnoga. Roboti su u pravilu manje divlji i krotki su. Vorn koristi nesvakidašnju strategiju za izazivanje emocija kod publike. Unutar bučnog i dinamičnog robotičkog okruženja njegovi strojevi neočekivano i pojačano reflektiraju osobne osjećaje posjetitelja interaktivne instalacije. Vorn se ne usmjerava na pobuđivanje bezbrižnosti i zaštitničkih instinkata kakvi se mogu javiti spram industrijski proizvedenih robota namijenjenih da se sviđaju ljudima. Naprotiv, on iznenađuje publiku da se sažali i prepadne mašina koje se ponašaju neurotično i izvan kontrole. Iznenađenje tim nenormalnim robotskim entitetima u domeni je upečatljive provokacije reakcija publike koje idu do strasnosti. U strasnosti su aktivni visceralni intenziteti koji se nisu artikulirali u emocije, a slojevite opreke opasno-sigurno, neživo-živo, otporno-ranjivo, počinju se razrješavati unutar jasnih uzburkanih osjećaja i svjesnih promišljanja o mnogoznačnosti neobičnih metalnih tvorevina kaotičnog ponašanja. U *Histeričnim mašinama* međusobne silovite izvodljivosti životnosti mašina i životnosti sudionika su u žestokoj i prodornoj pokrenutosti.

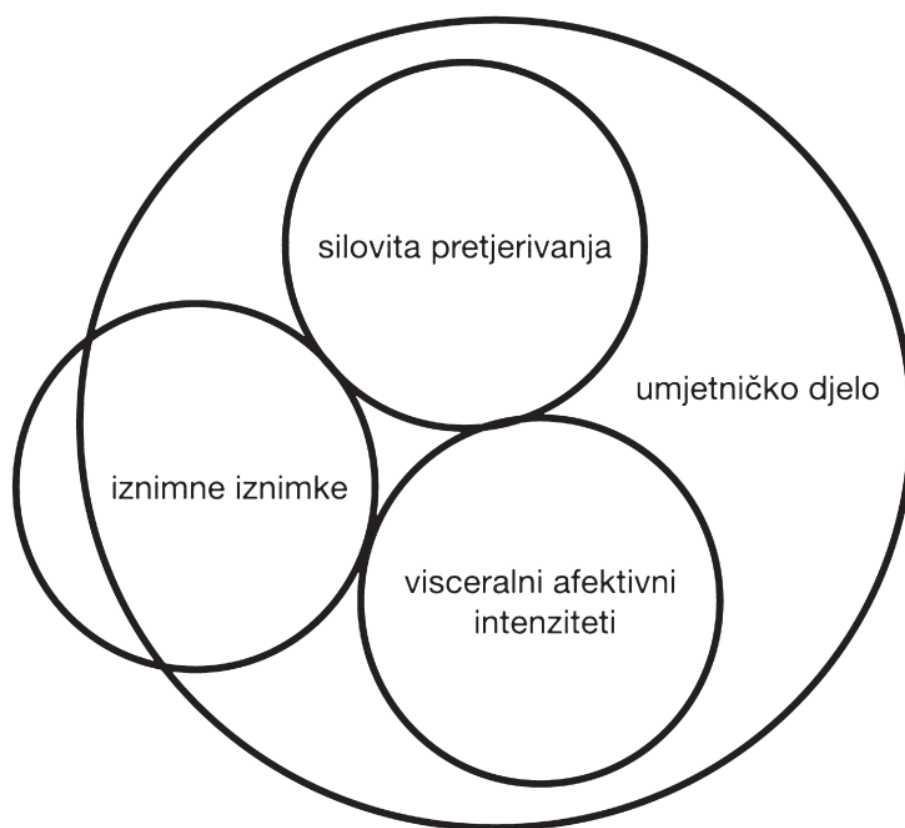
7. Zaključak

Život je područje manipulacije, programiranja i reorganizacije, uslijed čega postaje jedan od najnestabilnijih medija u 21. stoljeću. Ti se procesi odvijaju u biološkim, biofizikalnim, nanotehnološkim, bionanotehnološkim, bihevioralnim, medicinskim, računalnim, robotičkim, i brojnim drugim laboratorijima. Pod utjecajem te navale na njegovo analiziranje i komadanje, koncept života se korjenito mijenja. Sintetička biologija potpomognuta računalnim algoritmima pristupa biološkim aspektima života kao materijalu kao i bilo kojem drugom. Digitalne tehnologije s tim mikrooblicima života postaju sjedinjene, isto kao što se združuju s ljudskim tijelima, njihovim procesima, ponašanjima i odvijanjem društvenih i političkih aspekata života. Diskurzivne “manipulacije” i redefinicije života su pak prisutne u području kritičke teorije, filozofije, političkih znanosti, teorije umjetnosti i ostalih društveno-humanističkih znanosti. U doba dominacije sintetičke i informacijske tehnologije, umjetnici se aktivno uključuju u istraživanja mijena epistemološkog statusa života i njegovih bitnih novih razgranatosti dajući svoj prilog njegovom razrješavanju ili usložnjavanju. Umjetnici čine vidljivima intimno i društveno zanemarene, skrivene i etički upitne “bio-tehno” procese suvremene civilizacije koji se provode nad životom.

U kontekstu ove doktorske disertacije, to znači da se umjetnička djela u području ekstremnih, ekscenčnih, radikalnih i ekstravagantnih suvremenih umjetničkih praksi na osobit način usmjeravaju na istraživanja taktičkih izvodljivosti procesa života: ljudskog, planetarnog i tehnološkog. Umjetnici taktičkim izvodljivostima procesa života pristupaju izokretanjem postojećih tehnologija i koncepata kao i oblikovanjem još nepostojećih modela izvođenja života u egzistencijalnoj zbilji. U vidu interdisciplinarnih umjetničkih projekata na sjecištu umjetnosti, znanosti, tehnologije i tijela, materijaliziraju koncepte čija osjetilna pojavnost, konceptualne spekulacije i projekcije o životu otvaraju nove, umjetnošću posredovane afekte, emocije i diskurzivne postavke. Umjetnici koji djeluju u području EERE praksi čine to primjenjujući na *bios*, *zoe* i *to technēton* izvođenje umjetničke strategije pretjerivanja, čime stvaraju iznimna umjetnička djela koja dovode publiku do udarnih afektivnih intenziteta. Odnosno, EERE umjetnička djela su afektivno moćne izvanserijske umjetničke tvorevine nastale primjenom umjetničkih strategija pretjerivanja u kojima se i djela i sudionici međusobno aktiviraju u izvođenju vlastitih životnosti.

Koncepti pretjerivanja, intenziteta i izuzetka tri su različita modaliteta EERE umjetničkih praksi koji se odnose na tri različite fenomenološko-spoznajne razine. Umjetnička strategija pretjerivanja odnosi se na umjetničke estetičke intervencije, intenzitet je osobno iskušavanje djelovanja strategija pretjerivanja unutar tjelesnosti publike, a iznimka je emocionalno-spoznajna situiranost umjetničkog djela u okviru osviještenih subjektivnih doživljaja koji se formiraju u susretu s umjetničkom djelom, kao i pozicija iznimnih umjetničkih djela u širem umjetničkom kontekstu.

Shematski prikaz odnosa strategije pretjerivanja, afektivnih intenziteta i iznimnih iznimki u odnosu na umjetničko djelo:



Priloženi shematski prikaz upućuje da EERE umjetničko djelo nastaje primjenom silovitih pretjerivanja (umjetnička strategija) koja: 1) aktiviraju visceralne afektivne intenzitete sudionika umjetničkog djela (subjektivno izvanlingvističko utjelovljeno iskustvo); 2) oblikuju iznimnosti EERE umjetničkog djela (subjektivni emocionalno-spoznajni doživljaj); 3) utječu na institucionalnu pozicioniranost umjetničkog djela kao izuzetka (status unutar dominantnih umjetničkih institucija).

Koristeći umjetničku strategiju **pretjerivanja**, umjetnici stvaraju estetičke situacije sudaranja s postojećim normativnim granicama kako bi njihovim dodirivanjem ili prelaskom iskušali senzoričku ili etičku otpornost ograničenja. Pretjerivanje se stoga temelji na odnosu s granicom. U strategiji pretjerivanja umjetnici koriste kritičko-angažirane i osjetilno-tjelesne pristupe i njima pripadajuće taktike, kao i njihove fuzije. Strategija pretjerivanja je umjetnički zahvat koji se oslanja na oneobičavanje. Oneobičavanje denormativizira osjetilne i diskurzivne stereotipe unutar bioloških, društvenih, medicinskih i znanstveno-tehnoloških fenomena, stvarajući indeksirani otklon od svakodnevne egzistencije. Strategijom pretjerivanja ono predvidljivo prezentira se na nepredvidljiv način. Pretjerivanjem u EERE umjetničkim praksama autori također koriste prijestup, narušavanje udobnosti putem viška, uznemiravanje neodredivošću, poticanje osjećaja ugroženosti kroz opasnost i agresiju. Pretjerivanje isto tako zaustavlja i uranjanja sudionika u umjetničku zbilju obuzimajućim privlačenjem pažnje, te ima svojstvo svjetotvornosti koje se odnosi na mogućnost stvaranja drugačijih i još nepostojećih odnošenja prema materijalnoj zbilji. Također, pretjerivanjem umjetnici fenomene iz egzistencijalnog bivanja uključuju neposredno u umjetnost. Time izvlače i odvajaju procese izvođenja života od njihove pripadajuće pozicije u svakodnevnoj zbilji pa se njihovim premještanjem u novi kontekst polučuje katartičko iskustvo u obliku udarnih iskušavanja afektivnih intenziteta.

Udarni afektivni **intenziteti** su stoga rezultat umjetničke strategije pretjerivanja. Unutar afektivnog djelovanja ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih suvremenih umjetničkih praksi pojavljuje se mnoštvo intenziteta različitih kvaliteta koji se odvijaju u području osjetilnih tjelesnih doživljaja. Na iskustelje u EERE umjetničkim praksama djeluju intenziteti kao čiste aktivnosti, pa je posjetitelj obuzet i pobuđen nejasnim senzacijama. Intenziteti su akcije tjelesnosti usmjerene na konkretnu specifičnu situaciju, zbog čega je svaki susret s drugim EERE umjetničkim djelom sklop drugačijih jedinstvenih afektivnih intenziteta. Intenziteti su potresne fizičke doživljajnosti, izvanlingvističke, u smislu neartikulirane na diskurzivnoj i emocionalnoj razini, apstraktne i prazne, a nastaju pri susretu umjetničkog djela i publike. Kao jačine afektivne sile, snažnim udarima izazivaju tjelesnost publike na burno reagiranje u kojem se uznemiri i pokrene cjelokupno tjelesno, osobno i kulturalno nasljeđe osobe. U EERE umjetničkim praksama intenziteti su temeljno visceralni, što znači da djeluju kao nagli dramatični poremećaji koji pobuđuju, potiču i potresaju tijelo. Uzrokuju trenje strahova i nekih novih opcija, pa su tijela u tim moćnim impulsima-nabojima prenapeta. Intenziteti utječu na utjelovljeni doživljaj, kojeg pobuđuju, navode, pojačavaju i smanjuju. U tom zavrtanju od slabijeg ka jačem i obrnuto, oni su analogne kvalitete sile, nestabilni, neujednačeni i rasklimani u rastrzanosti između svojih različitosti. Sva ta utjelovljena potresenost pobuđuje i održava tjelesnu životnost kao doživljaj snažnog zamaha vitalnosti putem obimne osjetilne ili diskurzivne sadržajnosti umjetničkog djela.

Poneki od te bujice visceralnih intenziteta razrješavaju se u području **iznimnosti** ekstremnih, ekscesnih, radikalnih i ekstravagantnih suvremenih umjetničkih praksi umjetničkih djela. Primjenom umjetničkih strategija pretjerivanja umjetničko djelo dobiva osobine iznimnosti, kao i status iznimke. Po svojim osobitostima EERE umjetničke prakse su iznimna umjetnička ostvarenja koja su iznimka unutar svijeta umjetnosti. Iznimna umjetnička djela nemaju moć probijanja dominantnih umjetničko-društvenih paradigmi, ali na paradigmu upiru, predlažu alternative ili samo izazivaju doživljaje koji pak posljedično potiču njezino propitivanje. No,

zbog svih svojstava svoje iznimnosti EERE umjetničke prakse nemaju značajnu poziciju niti legitimaciju unutar društveno etabliranih umjetničkih struktura. Bez obzira na to, EERE umjetničke prakse, koje udaraju u normu, nije moguće od strane dominantnih umjetničkih institucija suspendirati i u potpunosti izopćiti, već samo zaobići. Njih većinom podržavaju umjetničke institucije fleksibilne organizacijske strukture i kustosi koji su spremni na otvorene umjetničke ishode uslijed korištenja strategije pretjerivanja, doživljaja visceralnih intenziteta i iznenađujućih iznimnosti. Iznimnosti su svojstva koja se svjesno upisuju u umjetnička djela od strane sudionika, a uključuju izražene svjesne ekspresije koji proizlaze iz artikulacije afektivnih intenziteta. Iznimno EERE umjetničko djelo i publika nalaze se u strastvenom aktivnom emocionalno-spoznajnom odnosu. Novina kakva su iznimna EERE umjetnička djela nekonvencionalno je umjetničko otkriće koje je u svojoj pojavnosti i učinku neobično, nepredvidljivo i iznenađujuće ekscentrično u poticanju životnosti. Kao umjetničke prakse koje otvaraju nova polja umjetničkog djelovanja, nove teme, nove metodologije i nove suradnje, EERE umjetničke prakse taktičkim izvodljivostima životnih procesa razvijaju neočekivane inovacije, bilo uključivanjem u umjetnost ljudskih stanica, izradom histeričnih robota ili prikazivanjem procesa znojenja u plavom.

Pojmovnik

Događaj. Događaj je osobito odvijanje izraženih značenjskih osjetilno-spoznajnih promjena u kontekstu aktualnosti svijeta. Omeđen je kao materijalna fenomenološka pojava koja ima oblik odnosa, objekta ili pojave. Zadani sustav u kojem se promatra je svijet umjetničkih djela, svijet umjetnosti i društveno normiranih zakonitosti svijeta. Razdvajanje i razlikovanje događaja u EERE praksama od uobičajenog odvijanja svijeta veže se uz njegov status iznimke kao iznimnog umjetničkog djela.

Ekstremne, ekscesne, radikalne i ekstravagantne suvremene vizualne umjetničke prakse. Ekstremne, ekscesne, radikalne i ekstravagantne suvremene vizualne umjetničke prakse su one koje djeluju na rubu normi, eksperimentirajući s osjetilnom pojavnošću, temama, tehnologijom i izvođenjima života – od bioloških do tehničkih entiteta – na inovativan i uznemirujući način potičući različite nekonvencionalne duboke doživljajnosti. EERE umjetničko djelo nastaje primjenom silovitih umjetničkih strategija pretjerivanja koje 1) aktiviraju visceralne afektivne intenzitete sudionika umjetničkog djela (subjektivno izvanlingvističko utjelovljeno iskustvo); 2) oblikuju iznimnosti EERE umjetničkog djela (subjektivni emocionalno-spoznajni doživljaj); 3) utječu na institucionalnu

pozicioniranost umjetničkog djela kao izuzetka (status unutar dominantnih umjetničkih institucija). EERE umjetnička djela su afektivno moćne izvanserijske umjetničke tvorevine nastale primjenom umjetničkih strategija pretjerivanja u kojima se i djela i sudionici međusobno aktiviraju u izvođenju vlastitih životnosti.

Intenzitet. Intenzitet je jedan od tri temeljna modaliteta EERE umjetničkih praksi.

Intenziteti su raznovrsni složeni singulariteti koji stvaraju jedinstvene afektivne situacije. To su osjetilni doživljaj bez sadržaja koji imaju fizičku jačinu kojom izvode prožimajuća dramatična stanja tjelesne pobuđenosti publike koja doživljava nejasne, lingvistički nedefinirane senzacije. Afektivni intenziteti izazivaju biološko-tjelesne akcije koje razaraju diskurzivnu apstrakciju i metadiskurs u ime vitalnosti izvodljivosti procesa života. Visceralni intenzitet je temeljni afektivni oblik utjelovljenog doživljaja EERE umjetnosti. To je drastičan i dramatičan impuls-naboj koji udara na tijela u prostoru i vremenu. Visceralni intenziteti djeluju potaknuti umjetničkim strategijama pretjerivanja da bi u svakom pojedincu izveli svoju jedinstvenost i nekontrolirano se pojačali ovisno o osobnim povijestima i društvenom kontekstu. Intenziteti u EERE umjetničkim praksama su pojačani i produženi. U zavrtanju od slabijeg ka jačem i obrnuto, oni su analogne kvalitete sile, nestabilni, neujednačeni i rasklimani u rastrzanosti između svojih različitosti. Sva ta utjelovljena potresenost pobuđuje i održava tjelesnu životnost kao doživljaj snažnog zamaha vitalnosti putem obimne osjetilne ili diskurzivne sadržajnosti umjetničkog djela. EERE umjetnička djela pospješuju *guranje* tijela u intenzitetu od doživljavanja izražene životnosti pa do razrješenja pojedinih intenziteta u spoznaji i emocijama.

Iskusitelj. Iskusitelj je osoba koja angažirano i aktivno sudjeluje u doživljavanju umjetničkog djela. Iskusitelj stiče iskustvo, a iskustvo je ono što se dobiva iz doživljaja. Iskušavanje je proces dobivanja iskustva.

Iznimka. Iznimka je jedna od tri temelja modaliteta EERE umjetničkih praksi.

Iznimka je posebno označena pozicija EERE umjetničkih praksi koja nastaje uslijed odvijanja svakog pojedinog nesvakidašnjeg događaja umjetnosti unutar društveno-umjetničkog konteksta, a čija forma kao čulna pojavnost unosi izraziti oblik promjene u utvrđeni sustav standardnih vrijednosti i obrazaca pojedinaca, svijeta umjetnosti i društva u širem smislu. Iznimka je specijalna vrsta događaja koji se činom ili procesom isključujućeg uključivanja postavlja unutar norme, pravila, skupa ili cjeline. U području intelektualne analize i emotivnog očitovanja EERE umjetnička djela su iznimna nekonvencionalna novina unutar polja aktualne umjetničke produkcije. Posebna i jedinstvena u izvedenoj formi, temi i konceptu, ona su umjetničke inovacije koje obilježava nepredvidljivost tijeka i oblika odvijanja te recepcije umjetničkog djela. Izuzetnost nadalje proizlazi iz iznenađenja, čak zaprepaštenja, koje EERE umjetnička djela proizvode kod publike zbog svoje neočekivanosti i neobičnosti. EERE umjetnička djela su toliko neortodoksna da prelaze u provokativna i područje su strasnosti kao snažnog intelektualno-emocionalnog odnosa djela i publike u kojem se oni međusobno aktiviraju.

Iznimnost ili izuzetnost. Primjenom umjetničkih strategija pretjerivanja

umjetničko djelo dobiva osobine iznimnosti. Iznimnosti su svojstva koja se svjesno upisuju u umjetnička djela od strane sudionika, a uključuju izražene svjesne ekspresije koji proizlaze iz artikulacije afektivnih intenziteta. Iznimno EERE umjetničko djelo i publika nalaze se u strastvenom aktivnom emocionalno-spoznajnom odnosu. Kao umjetničke prakse koje otvaraju nova polja umjetničkog djelovanja, nove teme, nove metodologije i nove suradnje, EERE umjetničke prakse taktičkim izvodljivostima životnih procesa razvijaju neočekivane inovacije. Novina kakva su iznimna EERE umjetnička djela nekonvencionalno je umjetničko otkriće koje je u svojoj pojavnosti i učinku neobično, nepredvidljivo i iznenađujuće ekscentrično poticanje životnosti.

Pretjerivanje. Pretjerivanje je jedno od tri temeljna modaliteta EERE umjetničkih praksi. Ono je estetička intervencija na etičkoj i osjetilnoj stvaralačkoj taktici koja oneobičavanjem, prijestupom, viškom, svjetotvornošću, neodredivošću, agresijom, privlačenjem pažnje, neposrednom uronjenošću, zbiljom i katarzom stvara uvjete za visoku koncentraciju potencijala za novo u dodiru sa životnom stvarnošću i naglašene imerzivne osjetilno-tjelesne podražaje i intelektualne procese. Pretjerivanje je način konceptualnog ali silovitog sudaranja i prestupanja granica, izlaganje još-ne-doživljenom i još-ne-promišljenom koje pokazuje moć preoblikovanja svijeta. Strategija pretjerivanja je umjetnički zahvat koji se oslanja na oneobičavanje. Oneobičavanje denormativizira osjetilne i diskurzivne stereotipe unutar bioloških, društvenih, medicinskih i znanstveno-tehnoloških fenomena, stvarajući indeksirani otklon od svakodnevne egzistencije. Strategijom pretjerivanja ono predvidljivo prezentira se na nepredvidljiv način. Pretjerivanje se zato u EERE umjetničkim praksama može definirati kao načini kojima umjetnici publiku izlažu *ludilu i istini* kao konstitutivnima za otvaranje i građenje svijeta, koristeći angažirane i osjetilne strategije i taktike njihove izvodljivosti. Primjenom strategije pretjerivanja kojom se izazivaju visceralni afektivni intenziteti, EERE umjetničke prakse iznimnim estetičko-etičkim lomovima probijaju prostore za mogući izlaz iz uspostavljene logike i osjetilnosti svijeta.

Taktičke izvodljivosti života. Taktička izvodljivost se odnosi na fenomene koji su povezani s izvodljivošću procesa života u suvremenim umjetničkim praksama. Ona označava načine na koji su umjetnička djela aktivirana i aktiviraju gledatelja u izvođenju svoje životnosti. Taktičke izvodljivosti života koje se javljaju u suvremenoj umjetnosti uključuju biološke ljudske, životinjske, biljne, mikrobske entitete, potom elektronički, elektro-mehanički i mehanički utemeljene entitete – računalne algoritme, računalne mreže, robotičke, kiborgoidne, bioborgoidene sustave, algoritme

umjetne inteligencije, kao i njihova međusobna miješanja. Umjetnička djela obilježava prelazak normativnih granica društvenog konsenzusa, čime otvaraju prostor za nedoumice, oduševljenja, nevjerice i brojne druge doživljaje vezane uz život. Zato su novi i jedinstveni bio-tehnološki entiteti umjetničkih djela prijelomna polazišta za raspravu o EERE suvremenoj vizualnoj umjetnosti.

Umjetnost na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela. Umjetnost na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela je područje suvremenih vizualnih umjetnosti u kojem se izvode procesi taktičkih izvodljivosti ljudskih, izvan-ljudskih i tehnoloških života. To se postiže istraživanjem i uporabom aktualnih tehnologija, znanstvenih dostignuća, tehničkih naprava i izvođenjima tijela, kao i njihovom estetičkom interpretacijom. Suvremene EERE umjetničke prakse kritički preispituju afektivni, fenomenološki, kulturalni i društveni aspekti novog ljudskog i planetarnog stanja. Umjetnici koji djeluju u tom području dotiču se najrelevantnijih i gorućih tema suvremenog pojedinca i društva čija je društvena operabilnost, status, tjelesnost i egzistencija združena s informacijskim i biotehnologijama. Polazište umjetnika su istraživanja, ideje, metode, tehnologije i materijali žive i nežive prirode uobičajeno primjenjivani u polju prirodnih, tehničkih i društveno-humanističkih znanosti. To su istraživanja i fenomeni iz područja fizike čestica, matematike i informacijskih znanosti, tehnologija sintetičke biologije, informacijske i komunikacijske tehnologije, robotike, algoritmi umjetne inteligencije, tehničke naprave, koncepti postljudske teorije, feminizma, rodni studija itd.

Život. Značenjski divergentan i u svojoj fizičkoj pojavnosti i strukturi nestabilan, život je temeljni subjekt umjetnosti na sjecištu znanosti, tehnologije i tijela. On je područje manipulacije, programiranja i reorganizacije, uslijed čega postaje jedan od najnestabilnijih medija u 21. stoljeću. Ti se procesi odvijaju u biološkim, biofizikalnim, nanotehnološkim, bionanotehnološkim,

bihevioralnim, medicinskim, računalnim, robotičkim, i brojnim drugim laboratorijima. Pod utjecajem te navale na njegovo analiziranje i komadanje, koncept života se korjenito mijenja. Sintetička biologija potpomognuta računalnim algoritmima pristupa biološkim aspektima života kao materijalu kao i bilo kojem drugom. Digitalne tehnologije s tim mikrooblicima života postaju sjedinjene, isto kao što se združuju s ljudskim tijelima, njihovim procesima, ponašanjima i odvijanjem društvenih i političkih aspekata života. Diskurzivne “manipulacije” i redefinicije života su pak prisutne u području kritičke teorije, filozofije, političkih znanosti, teorije umjetnosti i ostalih društveno-humanističkih znanosti. U doba dominacije sintetičke i informacijske tehnologije, umjetnici se aktivno uključuju u istraživanja mijena epistemološkog statusa života i njegovih bitnih novih razgranatosti dajući svoj prilog njegovom razrješavanju ili usložnjavanju. Oni čine vidljivima intimno i društveno zanemarene, skrivene i etički upitne “bio-tehno” procese suvremene civilizacije koji se provode nad životom. Razlamajući dualizme živo-neživo, biološko-tehnološko, taktičke izvodljivosti života koje su postavljene šire od organskog života, primjenjive su na suvremene umjetničke prakse koje se bave pitanjima života i utjecajima između ljudskih i izvanljudskih života. Život uključuje tri razine taktičkih izvodljivosti: *bios* – ljudski život, *zoe* – biološki, prirodni život koji uključuje sve oblike planetarnog života (životinje, bilje, gljive itd). Treći način taktičke izvodljivosti života je *to technēton* – život koji je širi od pojma ljudskog prostora i planetarnog života koja ga okružuje, a uključuje različite oblike tehnološkog života.

Popis literature

1. Adorno, Theodor W. 1998. *Critical Models: Interventions and Catchwords*. Preveo Henry W. Pickford. New York: Columbia University Press.
2. Agamben, Giorgio. 1999. "Absolute Immanence". U *Potentialities*. Uredio i preveo Daniel Heller-Roazen, 220–239. Stanford, CA: Stanford University Press.
3. Agamben, Giorgio. 2004. *Open: Man and Animal*. Stanford, CA: Stanford University Press.
4. Agamben, Giorgio. 2006. *Homo sacer: suverena moć i goli život*. Preveo Mario Kopic. Zagreb: Multimedijalni institut, Arkzin.
5. Agamben, Giorgio. 2008a. *Izvanredno stanje: Homo sacer, II, 1*. Prevela Ita Kovač. Zagreb: Deltakont.
6. Agamben, Giorgio. 2008b. *Ono što ostaje od Auschwitz: arhiv i svjedok*. Preveo Mario Kopic. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
7. Agamben, Giorgio. 2010. *Vrijeme što ostaje: komentar uz poslanicu Rimljanima*. Preveo Mario Kopic. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
8. Agamben, Giorgio. 2015. *Zapisi o politici: sredstva bez cilja*. Prevela Marieta di Gallo. Zagreb: Politička kultura.

9. Agamben, Giorgio. 2016. *Zajednica koja dolazi*. Prevela Ita Kovač. Zagreb: Politička kultura.
10. Ahmed, Sara. 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. 2. izdanje. Edinburgh: Edinburgh University Press.
11. Alexenberg, Mel. 2011. *The Future of Art in a Postdigital Age: From Hellenistic to Hebraic Consciousness*. 2. izdanje. Bristol: Intellect Books.
12. Andrieu, Bernard, Anaïs Bernard, Giorgio Cipolletta, Yann Marussich, i Petrucia da Nobrega. 2020. "Emersive Microperformativity". *Performance Research* 25 (3): 137–144. <https://doi.org/10.1080/13528165.2020.1807775>.
13. Angerer, Marie-Luise. 2014. *Desire After Affect*. New York: Rowman & Littlefield International.
14. Angerer, Marie-Luise. 2017. *Ecology of Affect: Intensive Milieus and Contingent Encounters*. Lüneburg: meson press.
15. Angerer, Marie-Luise. 2018. "Intensive Bondage". U *Affect in Relation. Families, Places and Technologies*, uredili Birgitt Röttger-Rössler i Jan Slaby, 241–258. London: Routledge.
16. Angerer, Marie-Luise, Bernd Bösel, i Michaela Ott (ur.). 2014. *Timing of Affect: Epistemologies of Affection*. Zurich: Diaphanes AG.
17. Anker, Suzanne i Dorothy Nelkin. 2004. *The Molecular Gaze: Art in the Genetic Age*. New York: Cold Spring Harbor Laboratory Press.
18. Antonin Artaud. 1999. *Collected Works (Volume Four)*. Preveo Victor Corti. New York: Riverrun Press.
19. Arns, Inke, Diedrich Diederichsen, i Timothy Druckrey. 2007. "Transmediale 2007 | Media Art Undone". Transmediale, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, snimljeno 3. veljače. Panel rasprava, 1:54:05. https://www.youtube.com/watch?v=h_s9pLLmpxk.

20. Art Orienté Objet. 2011. "Prix Forum | Hybrid Art – Art Orienté Objet". Ars Electronica, Linz, snimljeno 3. rujna. Prezentacija. 43:49. <https://youtu.be/dxztkwAJCY>.
21. Ascott, Roy. 2003. *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*. Berkeley: University of California Press.
22. Ayata, Bilgin i Cilja Harders. 2018. "Midān Moments, Conceptualizing Space, Affect and Political Participation on Occupied Squares". U *Affect in Relation. Families, Places and Technologies*, uredili Birgitt Röttger-Rössler i Jan Slaby, 115–133. London: Routledge.
23. Badiou, Alain. 2001. *Manifest za filozofiju*. Prevela Gordana V. Popović. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
24. Badiou, Alain. 2005. *Being and Event*. Preveo Oliver Feltham. New York: Continuum.
25. Badiou, Alain. 2008. *Stoljeće*. Preveo Ozren Pupovac. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
26. Badiou, Alain. 2009. *Logics of Worlds: Being and Event, Vol. 2*. Preveo Alberto Toscano. New York: Continuum.
27. Badiou, Alain. 2016. *Metafizika stvarne sreće*. Prevele Antonia Banović i Dorotea-Dora Held. Zagreb: Kulturtreger, Multimedijalni institut.
28. Bago, Ivana, Olga Majcen Linn, i Sunčica Ostoić (ur.). 2010. *Kontejner: Curatorial Perspectives on the Body, Science and Technology*. Zagreb: Kontejner.
29. Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC: Duke University Press.

30. Barbour, Charles. 2009. "Exception and Event: Schmitt, Arendt, and Badiou". U *After Sovereignty: On the Question of Political Beginnings*. Uredili Charles Barbour i George Pavlich, 83–96. London: Routledge-Cavendish. <https://doi.org/10.4324/9780203880821>.
31. Bataille, Georges. 1962. *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and Taboo*. New York: Walker and Company.
32. Becker, Howard, S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
33. Beloff, Laura. 2017. "Uncanny Realm – The Extension of the Natural". U *ISEA –Proceedings of the 23rd International Symposium on Electronic Arts – Bio-Creation and Peace*, uredili Julian J. Arango, Andrés Bubarino, Felipe César Londoño, i G. Mauricio Mejía, 780–783. Manizales: Department of Visual Design, Universidad de Caldas i ISEA International.
34. Ben-Ary, Guy. 2014. "CellF". Pristupljeno: 24. lipnja 2021. <https://guybenary.com/work/cellf/>.
35. Benthall, Jonathan. 1972. *Science and Technology in Art Today*. New York: Praeger.
36. Berger, Erich Kasperi Mäki-Reinikka, Kira O'Reilly, i Helena Sederholm (ur.). 2020. *Art as We Don't Know It*. (Espoo): Aalto University, (Helsinki): Bioart Society.
37. Berry, David M. i Michael Dieter. 2015. *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137437204>.
38. Bicknell, Jeanette. 2018. "Excess in Art: The Case of Oversinging". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 76 (1): 83–92. <https://doi.org/10.1111/jaac.12437>.

39. Biles, Jeremy i Kent L. Brintnall. 2015. U *Negative Extasis: Georges Bataille and the Study of Religion*. New York: Fordham Univeristy Press.
40. Bishop, Claire. 2012. "Digital Divide: Contemporary Art and New Media". *Artforum* 51 (1): 434–442. <https://www.artforum.com/print/201207/digital-divide-contemporary-art-and-new-media-31944>.
41. Bissell, David. 2009. "Obdurate Pains, Transient Intensities: Affect and the Chronically Pained Body". *Environment and Planning A* 41 (4): 911–928. <https://doi.org/10.1068/a40309>.
42. Blackman, Lisa. 2012. *Immaterial Bodies: Affect, Embodiment, Mediation*. London: SAGE Publications.
43. Blais, Joline, i Jon Ippolito. 2006. *At the Edge of Art*. London: Thames and Hudson.
44. Bolter, Jay D. i Richard Grusin. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
45. Bourriaud, Nicolas. 2013. *Relacijska estetika; Postprodukcija; Kultura kao scenarij: kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet*. Uredila Leila Topić, prevela Nataša Medved. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
46. Böhme, Gernot. 1993. "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics". *Thesis Eleven* 36 (1): 113–126. <https://doi.org/10.1177/072551369303600107>.
47. Brennan, Teresa. 2004. *The Transmission of Affect*. Ithaca: Cornell University Press.
48. Brinkema, Eugenie. 2014. *The Forms of the Affects*. Durham, NC: Duke University Press.
49. Broeckmann, Andreas. 2016. *Machine Art in the Twentieth Century*. Cambridge, MA: MIT Press.

50. Bureau, Annick, Roger F. Malina, i Louise Whiteley (ur.). 2014. *Meta-Life: Biotechnologies, Synthetic Biology, ALife and the Arts*. Cambridge, MA: MIT Press.
51. Burnham, Jack. 1968. *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. New York: George Braziller.
52. Byerley, Anne i Derrick Chong. 2015. "Biotech Aesthetics: Exploring the Practice of Bio Art". *Culture and Organization* 21 (3): 197–216. <https://doi.org/10.1080/14759551.2013.836194>.
53. Callard, Felicity i Constantina Papoulias. 2010. "Affect and embodiment". U *Memory: Histories, Theories, Debates*, uredili Susannah Radstone i Bill Schwarz, 246–262. New York: Fordham University Press.
54. Campagna, Federico. 2018. *Technic and Magic. The Reconstruction of Reality*. London: Bloomsbury Academic.
55. Cascone, Kim. 2020. "The Aesthetics of Failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music". *Computer Music Journal* 24 (4): 12–18. <https://doi.org/10.1162/014892600559489>.
56. Catts, Oron. 2018. "Biological Arts/Living Arts". U *Posthuman Glossary*, uredile Rosi Braidotti i Maria Hlavajova. 66–68. London: Bloomsbury Academic.
57. Catts, Oron i Ionat Zurr. 2006a. "The Tissue Culture and Art Project: The Semi-Living as Agents of Irony". U *Performance and Technology – Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*, uredile Susan Broadhurst i Josephine Machon, 153–168. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
58. Catts, Oron i Ionat Zurr. 2006b. "Towards a New Class of Being – The Extended Body". *Artnodes* 6. <https://doi.org/10.7238/a.v0i6.755>.
59. Catts, Oron i Ionat Zurr. 2007. "Semi-Living Art". U *Signs of Life – Bio Art and Beyond*, uredio Eduardo Kac, 231–247. Cambridge, MA: MIT Press.

60. Catts, Oron i Ionat Zurr. 2008. "The Ethics of Experiential Engagement with the Manipulation of Life". U *Tactical Biopolitics – Art, Activism, and Technoscience*, uredile Beatriz da Costa i Kavita Philip, 125–142. Cambridge, MA: MIT Press.
61. Catts, Oron i Ionat Zurr. 2016. "The Biopolitics of Life Removed from Context: Neolifism". U *Resisting Biopolitics: Philosophical, Political, and Performative Strategies*, uredili S. E. Wilmer i Audronė Žukauskaitė, 135–55. New York: Routledge.
62. Catts, Oron i Ionat Zurr. 2020a. "The Contract of Art that Deals with Life (Sciences)". U *Art as We Don't Know It*, uredili Erich Berger, Kasper Mäki-Reinikka, Kira O'Reilly, i Helena Sederholm. 238–243, 2020. (Espoo): Aalto University, (Helsinki): Bioart Society.
63. Catts, Oron i Ionat Zurr. 2020b. "Shifting Meaning, Shifting Contracts – Biological Arts and Evolving Museum Ethics". U *Art in Science Museums: Towards a Post-Disciplinary Approach*, uredile Camilla Rossi-Linnemann i Giulia de Martini, 203–212. London: Routledge.
64. Ceunen, Erik, Johan W. S. Vlaeyen, i Ilse Van Diest. 2016. "On the Origin of Interoception". *Frontiers in Psychology*. 7: 743. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.00743>.
65. Chen, Mel Y. 2012. *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*. Durham, NC: Duke University Press.
66. Cipolletta, Giorgio. 2015. "Creative Skin for Danced Immobility". U *Yann Marussich – Experience of Immobility*, 67–69. (s. l.).
67. Cirio, Paolo. n.d. "Face to Facebook – Hacking Monopolism Trilogy". Pristupljeno: 10. travnja 2021. <https://paolocirio.net/>.
68. Claudio, Minca. 2011. "Abandonment/Ban". U *Agamben Dictionary*, uredili Alex Murray i Jessica Whyte, 15–17. Edinburgh: Edinburgh University Press.

69. Cloots, André. 2009. "Whitehead and Deleuze: Thinking the Event". U *Deleuze, Whitehead, Bergson*, uredio Keith Robinson, 1–76. London: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230280731_4.
70. Clough, Patricia T. 2003. "Affect and Control: Rethinking the Body Beyond Sex and Gender". *Feminist Theory* 4 (3): 359–64.
71. Clough, Patricia T. 2007. "Introduction". U *The Affective Turn: Theorizing the Social*, uredile Clough, Patricia T. i Jean Halley, 1–33. Durham, NC: Duke University Press.
72. Clough, Patricia T. 2008. "The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine and Bodies". *Theory, Culture & Society* 25(1): 1–22. <https://doi.org/10.1177/0263276407085156>.
73. Clough, Patricia T. 2010. "The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine, and Bodies". U *The Affect Theory Reader*, uredili Melissa Gregg i Gregory Seigworth. 206–228. Durham, NC: Duke University Press.
74. Clough, Patricia T. i Jean Halley, (ur.). 2007. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham, NC: Duke University Press.
75. Cod.Act. n.d. "Nyloid". Pristupljeno: 24. travnja 2022. <https://codact.ch/works/nyloid-2/>.
76. Colebrook, Claire i Jason Maxwell. 2016. *Agamben*. Cambridge: Polity.
77. Colman, Felicity. 2017. "Preface – Affectology: On Desiring an Affect of One's Own". U *Ecology of Affect: Intensive Milieus and Contingent Encounters*, uredila Marie-Luise Angerer, 7–13. Luneburg: meson press.
78. Colombetti, Giovanna. 2014. *The Feeling Body: Affective Science Meets the Enactive Mind*. Cambridge, MA: MIT Press.
79. Cook, Sara i Steve Dietz. 2005. "The Art Formerly Known as New Media". *Yproductions*, 17. rujna 2005. http://www.yproductions.com/projects/archives/the_art_formerly_known_as_new.html.

80. Cook, Sarah i Beryl Graham. 2004. "Curating New Media Art: Models and Challenges". U *New Media Art: Practice and Context in the UK 1994–2004*, uredila Lucy Kimbell, 84–91. London: Arts Council of England.
81. Corcoran, Steven (ur.). 2015. *Badiou Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
82. Cramer, Florian. 2012. "Post-Digital Writing". *Electronic Book Review*, 12. prosinca 2012. <http://electronicbookreview.com/essay/post-digital-writing>.
83. Cramer, Florian. 2013. "Post-Digital Aesthetics". *Jeu de Paume le Magazine*, 1. svibnja 2013. <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/05/florian-cramer-post-digital-aesthetics/>.
84. Cramer, Florian. 2014. "What is 'Post-digital'?" *A Peer-Reviewed Journal About Research Networks (APRJA)* 3 (1): 10–24. <https://doi.org/10.7146/aprja.v3i1.116068>.
85. Crary, Jonathan. 1989. "Spectacle, Attention, Counter-Memory". *October* 50: 96–107. <https://doi.org/10.2307/778858>.
86. Crary, Jonathan. 1992. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
87. Crary, Jonathan. 2001. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.
88. Cubitt, Sean i Paul Thomas (ur.). *Relive Media Art Histories*. Cambridge, MA: MIT Press.
89. Da Costa, Beatriz i Kavita Philip (ur.). 2008. *Tactical Biopolitics: Art, Activism, and Technoscience*. Cambridge MA: MIT Press.
90. Dalton, Benjamin. 2019. "What Should We Do with Plasticity? An Interview with Catherine Malabou". *Paragraph* 42 (2): 238–254. <https://doi.org/10.3366/para.2019.0301>.

91. Danto, Arthur. 1964. "The Artworld". *The Journal of Philosophy* 61 (19): 571–584.
92. Debord, Guy. 1999. *Društvo spektakla i Komentari društvu spektakla*. Preveo Goran Vujasinović. Zagreb: Arkzin.
93. De la Durantaye, Leland. 2009. *Giorgio Agamben: A Critical Introduction*. Stanford, CA: Stanford University Press.
94. Deleuze, Gilles. 2010. *Film 1: Slika Pokret*. Prevela Mirna Šimat. Zagreb: Udruga Bijeli val.
95. Deleuze, Gilles. 2015. *Logika smisla*. Preveo Marko Gregorić. Zagreb: Sandorf, Mizantrop.
96. Deleuze, Gilles i Felix Guattari. 2013. *Tisuću platoa: kapitalizam i shizofrenija 2*. Preveo Marko Gregorić. Zagreb: Sandorf, Mizantrop.
97. Deleuze, Gilles i Felix Guattari. 2015. *Antiedip: kapitalizam i shizofrenija 1*. Preveo Marko Gregorić. Zagreb: Sandorf, Mizantrop.
98. Deleuze, Gilles i Felix Guattari. 2017. *Što je filozofija?*. Preveo Marko Gregorić. Zagreb: Sandorf, Mizantrop.
99. Demidoff, Alexandre. 2015. "Yann Marussich, apôtre de l'immobilité". *Le Temps*, 18. prosinca 2015. <https://www.letemps.ch/culture/yann-marussich-apotre-limmobilite>.
100. Dickie, George. 2000. "The Institutional Theory of Art". U *Theories of Art Today*, uredio Noël Carroll, 93–108. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
101. Diederichsen, Dieter. 2008. *On (Surplus) Value in Art / Mehrwert und Kunst / Meerwaarde en kunst*. Rotterdam: Witte de With Publishers, Berlin: Sternberg Press.
102. Dietz, Steve. 1999. "Why Have There Been No Great Net Artists?". *Perma.cc*, 7. veljače 2018. <http://perma.cc/L2T5-2RNE>.

103. Dietz, Steve. 2000. "Curating New Media". *Yproductions*, 25. kolovoza 2000.
<http://perma.cc/L43W-2V67>.
104. Dietz, Steve. 2004. "British New Media Art". *Yproductions*, 3. travnja 2004.
http://www.yproductions.com/writing/archives/british_new_media_art.html.
105. Divković, Mirko. 1987. *Latinsko-hrvatski rječnik za škole*. Zagreb: Naprijed.
Reprint izd.: U Zagrebu: Troškom i nakladom Kr. hrvatsko- slavonsko-
dalmatinske zemaljske vlade, 1900.
106. Dolphijn, Rick i Iris van der Tuin. 2012. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
107. Dominiczak, Marek H. 2015. "Artscience: A New Avant-garde?".
Clinical Chemistry 61 (10): 1314–1315. <https://doi.org/10.1373/clinchem.2014.236992>.
108. Doulas, Louis. 2011. "Within Post-Internet | Part I". Pristupljeno: 25.
srpnja 2021. <http://s3.amazonaws.com/arena-attachments/191659/f9920b982e5457c97374810db32c6924.pdf?1390438645>.
109. Downey, Georgina. 2018. "Becoming-horse: Jenny Watson, Art Orienté Objet and Berlinde De Bruyckere". *Artlink*, 1. ožujka 2018. <https://www.artlink.com.au/articles/4657/becoming-horse-jenny-watson-art-orientC3A9-objet-and-/>.
110. Duffy, Simon. 2006. *The Logic of Expression: Quality, Quantity, and Intensity in Spinoza, Hegel, and Deleuze*. London: Routledge.
111. Doussan, Jennifer. 2011. *Intention and Exception: A Critique of the Work of Giorgio Agamben*. London: University of London.
112. Downey, Anthony. 2009. "Zones of Indistinction: Giorgio Agamben's 'Bare Life' and the Politics of Aesthetics". *Third Text* 23(2): 109–125. <https://doi.org/10.1080/09528820902840581>.

113. Duvernoy, Russel J. 2021. *Affect and Attention after Deleuze and Whitehead: Ecological Attunement*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
114. Edwards, David. 2008. *Artscience: Creativity in the Post-Google Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
115. Fabbri, Lorenzo. 2009. "Chronotopologies of the Exception: Agamben and Derrida before the Camps". *Diacritics* 39 (3): 77–95. <https://doi.org/10.1353/dia.2009.0027>.
116. Fahey, Tracy. 2014. "A Taste for the Transgressive: Pushing Body Limits in Contemporary Performance Art". *M/C Journal* 17 (1). <https://doi.org/10.5204/mcj.781>.
117. Fedorova, Ksenia. 2020. *Tactics of Interfacing Encoding Affect in Art and Technology*. Cambridge, MA: MIT Press.
118. Filipović, Andrija. 2016. *Brajan Masumi*. Beograd: Orion Art, Fakultet za medije i komunikacije.
119. Frank, Adam J. i Elizabeth A. Wilson. 2020. *A Silvan Tomkins Handbook: Foundations for Affect Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
120. Frieling, Rudolf. 2004. "Reality / Mediality Hybrid Processes Between Art and Life". U *Media Art Net 1: Survey of Media Art*, uredili Rudolf Frieling i Dieter Daniels. Pristupljeno: 4. svibnja 2021. http://www.mediaartnet.org/themes/overview_of_media_art/performance/1/.
121. Frieling, Rudolf i Dieter Daniels (ur.). 2004. *Media Art Net 1: An Overview of Media*. Pristupljeno: 4. svibnja 2021. http://www.mediaartnet.org/themes/overview_of_media_art/.
122. Fowler, Henry W. 1965. *A Dictionary of Modern English Usage*. Oxford: Clarendon Press.

123. Frost, Thomas M. 2011. *Agamben, the Exception and Law*. Southampton: University of Southampton.
124. Ga, Zhang. n.d. "Strojevi nisu sami". Kontejner. Pristupljeno: 23. listopada 2021. https://www.kontejner.org/projekti/device_art-festival/device_art-6018/koncept-15/.
125. Gaffiot, Félix. 1934. *Dictionnaire Illustré Latin-Français*. Paris: Hachette. <http://micmap.org/dicfro/search/gaffiot>.
126. Galloway, Alexander. 2004. "Tactical Media". U *Protocol: How Control Exists After Decentralization*, uredio Alexander Galloway, 174–206. Cambridge, MA: MIT Press.
127. García Düttmann, Alexander. 2005. *Visconti: Uvidi u krvi i mesu*. Preveo Dalibor Davidović. Zagreb: Lokalna baza za osvježavanje kulture – [BLOK].
128. García Düttmann, Alexander. 2007. *Philosophy of Exaggeration*. Preveo James Phillips. London: Continuum.
129. Garcia, David i Geert Lovink. 1997. "The ABC of Tactical Media". *Nettime*, 16. svibnja 1997. <https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>.
130. Garcia, David. 2017. "'Tactical Media:' An Overview". *Tactical Media Files*, 7. ožujka 2017. <http://www.tacticalmediafiles.net/articles/44999>.
131. Gere, Charlie. 2006. *Art, Time and Technology*. London: Bloomsbury Publishing.
132. Gerbel, Karl i Peter Weibel (ur.). 1993. *Genetische Kunst – künstliches Leben / Artificial Life – Genetic Art: Ars Electronica 1993*. Wien: PVS-Verleger.
133. Gessert, George. 2010. *Green Light: Toward an Art of Evolution*. Cambridge, MA: MIT Press.
134. Goldberg, RoseLee. 2018. *Performance Now: Live Art for the 21st Century*. New York: Thames & Hudson.

135. Gould, Rebecca. 2013. "Laws, Exceptions, Norms: Kierkegaard, Schmitt, and Benjamin on the Exception". *Telos* 2013 (162): 77–96. <https://doi.org/10.3817/0313162077>.
136. Graham, Beryl i Sara Cook. 2010. *Rethinking Curating: Art After New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
137. Grau, Oliver. 2003. *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge, MA: MIT Press.
138. Grau, Oliver (ur.). 2007. *MediaArtHistories*. Cambridge, MA: MIT Press.
139. Grau, Oliver. 2016. "New Media Art". *Oxford Bibliographies in Art History*, 26. svibnja 2016. <https://doi.org/10.1093/obo/9780199920105-0082>.
140. Grau, Oliver. 2015. "Our Digital Culture Threatened by Loss". U *Media Art: Towards a New Definition of Arts in the Age of Technology*, uredio Valentino Catricalà, 39–44. Pistoia: Gli Ori.
141. Grau, Oliver, Sebastian Haller, Janina Hoth, Viola Rühse, Devon Schiller, i Michaela Seiser. 2017. "Documenting Media Art: A Web 2.0-Archive and Bridging Thesaurus for MediaArtHistories". *Leonardo Journal* 52 (5): 435–441. https://doi.org/10.1162/LEON_a_01482.
142. Grau, Oliver i Thomas Veigl (ur.). 2011. *Imagery in the 21st Century*. MA: MIT Press.
143. Gregg, Melissa i Gregory Seigworth (ur.). 2010. *The Affect Theory Reader*. Durham, NC: Duke University Press.
144. Grosz, Elizabeth. 2008. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of Earth*. New York: Columbia University Press.
145. Gržinić, Marina, Aneta Stojnić, i Miško Šuvaković (ur.). 2017. *Regimes of Invisibility in Contemporary Art, Theory and Culture Image, Racialization, History*. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-55173-9>.

146. Hallward, Peter (ur.). 2004. *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*. London: Continuum.
147. Hansen, Mark B. N. 2004a. *New Philosophy for New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
148. Hansen, Mark B. N. 2004b. "The Time of Affect, or Bearing Witness to Life". *Critical Inquiry* 30 (3): 584–626. <https://doi.org/10.1086/421163>.
149. Hansen, Mark B. N. 2006. *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*. London: Routledge.
150. Hansen, Mark B. N. 2009. *Emergence and Embodiment: New Essays on Second-Order Systems*. Duke University Press.
151. Hansen, Mark B. N. 2010. "New Media". U *Critical Terms for Media Studies*, uredili William J. T. Mitchell i Mark B. N. Hansen, 172–185. Chicago: University of Chicago Press.
152. Hansen, Mark B. N. 2014. "Feelings Without Feelers, or Affectivity as Environmental Force". U *Timing of Affect: Epistemologies of Affection*, uredili Marie-Luise Angerer, Bernd Bösel, i Michaela Ott, 65–86. Zurich: Diaphanes AG.
153. Haraway, Donna J. 1997. *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©Meets_OncoMouse: Feminism and Technoscience*. New York: Routledge.
154. Hauser, Jens. 2005. "Bio Art: Taxonomy of an Etymological Monster". U *Hybrid: Living in Paradox: Ars Electronica 2005*, uredili Gerfried Strocker i Christine Schöpf, 182–193. Ostfildem-Ruit: Hatje Cantz.
155. Hauser, Jens. 2006. "Biotechnology as Mediality Strategies of Organic Media Art Research". 11(4): 129–136. <https://doi.org/10.1080/13528160701363663>.

156. Hauser, Jens. 2008. "Observations on an Art of Growing Interest: Toward a Phenomenological Approach to Art Involving Biotechnology". U *Tactical Biopolitics. Art, Activism and Technoscience*, uredile Beatriz da Costa i Kavita Philip, 83–103. Cambridge, MA: MIT Press.
157. Hauser, Jens. 2016. "Biomediality and Art". U *Recomposing Art and Science: Artists-in-Labs*, uredile Irene Hediger i Jill Scott, 201–219. Berlin: De Gruyter.
158. Hauser, Jens. 2020a. "A Contemporary Paragone: Staging Aliveness and Moist Media". U *Dead or Alive!: Tracing the Animation of Matter in Art and Visual Culture*, uredile Gundhild Borggreen, Maria Fabricius Hansen, i Rosanna Tindbæk, 371–412. Aarhus: Aarhus University Press.
159. Hauser, Jens. 2020b. "Microperformativity and Biomediality". *Performance Research* 25 (3): 12–24. <https://doi.org/10.1080/13528165.2020.1807745>.
160. Hauser, Jens. 2020c. "Rehabilitating Bacteria: An Epistemological Art/ Science Interface". U *Shifting Interfaces: An Anthology of Presence, Empathy, and Agency in 21st-Century Media Arts*, uredila Hava Aldouby, 213–222. Leuven: Leuven University Press.
161. Hauser, Jens. 2022. "Conserving A/Live Art: Some Survive, Few are Conserved, Even Less Can Travel: Paradoxes and Obstacles in Maintaining and Staging Alive Biomedial Art". U *Living Matter: The Preservation of Biological Materials Used in Contemporary Art: An International Conference Held in Mexico City, June 3–5, 2019*, uredile Rachel Rivenc i Kendra Roth, 74–82. Los Angeles: Getty Conservation Institute.
162. Hauser, Jens i Lucie Strecker. 2020. "On Microperformativity". *Performance Research* 25 (3): 1–7. <http://dx.doi.org/10.1080/13528165.2020.1807739>.
163. Heathfield, Adrian (ur.). 2004. *I Live: Art and Performance*. London: Tate Publishing.

164. Heathfield, Adrian (ur.). 2000. *Small Acts: Performance, the Millennium and the Marking of Time*. London: Black Dog Publishing.
165. Hemmings, Clare. 2005. "Invoking Affect: Cultural Theory and the Ontological Turn". *Cultural Studies* 19 (5): 548–567. <https://doi.org/10.1080/09502380500365473>.
166. Henderson, Linda Dalrymple. 2004. "Editor's Introduction: I. Writing Modern Art and Science – An Overview; II. Cubism, Futurism, and Ether Physics in the Early Twentieth Century". *Science in Context*, 17 (4): 423–466. <https://doi.org/10.1017/S0269889704000225>.
167. Herbert, Beate M. i Olga Pollatos. 2012. "The Body in the Mind: On the Relationship Between Interoception and Embodiment". *Top Cogn Sci* 4 (4): 692–704. <https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01189.x>.
168. Herbert, Beate M., Olga Pollatos i Verena Klusmann. 2020. "Interoception and Health: Psychological and Physiological Mechanisms". *European Journal of Health Psychology* 27 (4): 127–131. <https://doi.org/10.1027/2512-8442/a000064>.
169. Heylighen, Francis i Katarina Petrović. 2020. "Foundations of ArtScience: Formulating the problem". *Foundations of Science* 26 (2): 225–244. <https://doi.org/10.1007/s10699-020-09660-6>.
170. Hope, Cat i John Charles Ryan. 2014. *Digital Arts: An Introduction to New Media*. New York: Bloomsbury.
171. Houen, Alex (ur.). 2020. *Affect and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/9781108339339.
172. Jarvis, Charlotte. 2018a. "Biography". Pristupljeno: 17. travnja 2021. <https://cjarvis.com/about-me/>.
173. Jarvis, Charlotte. 2018b. "Et in Arcadia Ego". Izjava umjetnice, 3:22. Pristupljeno: 17. travnja 2021. https://cjarvis.com/et_in_arcadia_ego/.

174. Jarvis, Charlotte. 2018c. "In Posse". Pristupljeno: 17. travnja 2021. <https://cjarvis.com/in-posse/>.
175. Jentsch, Ernst. 1906. "On the Psychology of the Uncanny". Preveo Roy Sellars. *Angelaki* 2 (1): 7–16. <https://doi.org/10.1080/09697259708571910>.
176. Jervis, John. 1999. *Transgressing the Modern: Explorations in the Western Experience of Otherness*. Oxford: Blackwell.
177. Jochum, Elizabeth, Bill Vorn, Paul McIlvenny, Louis-Philippe Demers, Evgenios Vlachos, i Pirkko Raudaskoski. 2018. "Becoming Cyborg: Interdisciplinary Approaches for Exoskeleton Research". <https://doi.org/10.14236/ewic/EVAC18.40>.
178. Jones, Amelia. 1998. *Body Art / Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
179. Jones, Amelia. 2000. "Survey". U *The Artist's Body*, uredila Tracey Warr. London: Phaidon.
180. Jones, Amelia i Adrian Heathfield. 2012. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol: Intellect.
181. Jones, Judith A. 1998. *Intensity: An Essay in Whiteheadian Ontology*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
182. Kac, Eduardo. 2005. *Telepresence and Bio Art: Networking Humans, Rabbits and Robots*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
183. Kac, Eduardo (ur.). 2007. *Signs of Life: Bio Art and Beyond*. Cambridge, MA: MIT Press.
184. Kallergi, Amalia. 2008. "Bioart on Display – Challenges and Opportunities of Exhibiting Bioart". Pristupljeno: 23. veljače 2022. http://kallergia.com/bioart/docs/kallergi_bioartOnDisplay.pdf.

185. Kaprow, Allan. 2002. "Assemblages, Environments and Happenings". U *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, uredili Charles Harrison i Paul Wood. Oxford: Blackwell.
186. Kastenhofer, Karen i Doris Allhutter. 2010. "Technoscience and Technology Assessment". *Poiesis & Praxis* 7 (1): 1–4. <https://doi.org/10.1007/s10202-010-0080-8>.
187. Kelley, Lindsay. 2016. *Bioart Kitchen: Art, Feminism and Technoscience*. London: I.B. Tauris.
188. Khalsa, Sahib S. i Rachel C. Lapidus. 2016. "Can Interoception Improve the Pragmatic Search for Biomarkers in Psychiatry?". *Front. Psychiatry* 7 (članak121). <https://doi.org/10.3389/fpsy.2016.00121>.
189. Kierkegaard, Søren. 1982. *Ponavljjanje*. Preveo Milan Tabaković. Grafos: Beograd.
190. Kittler, Friedrich. 2013. *The Truth of the Technological World: Essays on the Genealogy of Presence*. Preveo Erik Butler. Stanford: Stanford University Press.
191. Klich, Rosemary. 2019. "Visceral Dramaturgies: Curating Sensation in Immersive Art". *Body, Space & Technology* 18 (1): 75–197. <https://doi.org/10.16995/bst.319>.
192. Kluszczyński, Ryszard W. (ur.). 2014. *Sztuka i kultura robotów. BILL VORN i jego Histeryczne Maszyny Robotic Art and Culture / BILL VORN and his Hysterical Machines*. Łaźnia: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia / Laznia Centre for Contemporary Art.
193. Kontejner. n.d. "Projekti". Pristupljeno: 24. ožujka 2021. <http://kontejner.org/>.
194. Krauss, Rosalind. 2000. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.

195. Krivak, Marijan. 2008. *Biopolitika: nova politička filozofija*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
196. Kroker, Arthur i Marilouise Kroker. 2013. *Critical Digital Studies: A Reader*. Toronto: University of Toronto Press.
197. La Caze, Marguerite i Henry Martyn Lloyd. 2011. "Editor's Introduction: Philosophy and the 'Affective Turn'". *Parrhesia* 13: 1–13. http://parrhesiajournal.org/parrhesia13/parrhesia13_lacaze-lloyd.pdf.
198. Labanyi, Jo. 2010. "Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality". *Journal of Spanish Cultural Studies* 11 (3–4): 223–233. <https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538244>.
199. Lah, Nataša. 2017. "Vrijednosni opisi umjetnosti". U *Teorija umetnosti kao teorija vrednosti / Teorija umjetnosti kao teorija vrijednosti*, uredili Nataša Lah i Miško Šuvaković, 173–191. Beograd: Orion Art.
200. Lah, Nataša i Miško Šuvaković (ur.). 2017. *Teorija umetnosti kao teorija vrednosti / Teorija umjetnosti kao teorija vrijednost*. Beograd: Orion Art.
201. Latour, Bruno. 1987. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
202. Lemke, Thomas. 2011. *Biopolitics: An Advanced Introduction*. New York: New York University Press.
203. Lee, Pamela M. 2012. *Forgetting the art World*. Cambridge, MA: MIT Press.
204. Levy, Ellen K. 2011. "Bioart and Nanoart in a Museum Context: Terms of Engagement". U *The Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-First Century Museum*, uredila Janet Marstine, 445–463. London: Routledge.
205. Lewis, Charlton T. i Charles Short 1879. *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0059>.

206. Leys, Ruth i Marlene Goldman. 2010. "Navigating the Genealogies of Trauma, Guilt, and Affect. An Interview with Ruth Leys". *University of Toronto Quarterly* 79 (2): 656–679. <https://doi.org/10.3138/utq.79.2.656>.
207. Leys, Ruth. 2011. "The Turn to Affect: A Critique". *Critical Inquiry* 37 (3): 434–472. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/659353>.
208. Lovejoy, Margot, Christiane Paul, i Victoria Vesna. 2011. *Context Providers: Conditions of Meaning in Media Arts*. Bristol: Intellect.
209. Lovink, Geert. 2005. "New Media, Art and Science: Explorations beyond the Official Discourse". *Network Cultures*. 20. listopada 2005. <https://networkcultures.org/geertlovink-archive/texts/new-media-art-and-science/>.
210. Lykke, Nina. 2019. "Making Live and Letting Die Cancerous Bodies Between Anthropocene Necropolitics and Chthulucene Kinship". *Environmental Humanities* 11 (1): 108–136. <https://doi.org/10.1215/22011919-7349444>.
211. MacCormack Patricia. 2016. "Posthuman Teratology". U *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, uredili Asa Simon Mittman i Peter J. Dendle, Part II, 13. London: Routledge.
212. Mader, Mary Beth. 2014. "Whence Intensity?: Deleuze and the Revival of a Concept". U *Deleuze and Metaphysics*, uredili Alain Beaulieu, Ed Kazarian i Julia Sushytska. Lanham: Lexington Books.
213. Majcen Linn, Olga. 2012. "Smrt u hrvatskom performansu – nekoliko primjera". *Život umjetnosti* 91 (2): 80–93. <https://hrcak.srce.hr/185653>.
214. Majcen Linn, Olga. 2018. "Subverzivni aspekti hibridnih umjetničkih praksi". *Život umjetnosti* 102 (1): 42–65. <https://doi.org/10.31664/zu.2018.102.02>.
215. Majcen Linn, Olga. 2021. "Proizvodnja i recepcija subverzivnih umjetničkih praksi". Dokt. disert., Sveučilište Singidunum – Fakultet za medije i komunikacije.

216. Majcen Linn, Olga i Sunčica Ostoić. 2019. "Curatorial Perspectives on Contemporary Art and Science Dealing with Interspecies Connections". *Technoetic Arts* 17 (1–2): 79–94. https://doi.org/10.1386/tear_00008_1.
217. Majcen Linn, Olga i Sunčica Ostoić. 2022. "Guidelines for the Unstable: Instructions and Recommendations for Exhibiting Life in Artistic Context". U *Arc-hive: Life as an Object*, uredili Ena Hodžić, Olga Majcen Linn, Jurica Mlinarec, Luja Šimunović, 95–114. Zagreb: Kontejner.
218. Manning, Erin i Brian Massumi. 2014. *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
219. Manovich, Lev. 2001a. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
220. Manovich, Lev. 2001b. "Post-media Aesthetics". Pristupljeno: 27. travnja 2021. <http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics>.
221. Marion, Jean-Luc (Marion, Žan Lik). 2016. "Granice fenomenalnosti". *Filozofija i društvo* 27 (4): 777–792. <https://doi.org/10.2298/FID1604777M>.
222. Marion, Jean-Luc. 2002. *In Excess: Studies of Saturated Phenomena*. New York: Fordham University Press.
223. Marjanić, Suzana. 2014. *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga.
224. Martin, Emily. 2013. "The Potentiality of Ethnography and the Limits of Affect Theory". *Current Anthropology* 54 (S7): 149–158. <https://doi.org/10.1086/670388>.
225. Marussich, Yann. 2008. "Immobile, Blue... Remix!". U *sk-interfaces: Exploding Borders – Creating Membranes in Art, Technology and Society*, uredio Jens Hauser, 128–133. Liverpool: FACT, Liverpool University Press.

226. Marussich, Yann. 2011. "Immobile, Bleu... Remix!". *Plastik* no. 2, 18. svibnja 2011. <https://plastik.univ-paris1.fr/immobile-bleu-remix/>.
227. Marussich Yann. 2013. "Voyage(s) dans l'immobilité". *Communications* 92 (1): 239–251. <https://doi.org/10.3406/comm.2013.2707>.
228. Marussich, Yann. 2020. "Yann Marussich: Movement without Moving". Kulturværftet, 5. listopada 2020. Izjava umjetnika, 12:13. <https://www.youtube.com/watch?v=uqV04i4bqjU>.
229. Marussich, Yann. 2022. "Blue Remix (2007)". FACT. Pristupljeno: 7. svibnja 2022. <https://www.fact.co.uk/artwork/blue-remix-2007>.
230. Marussich, Yann. n.d. "Blue Remix". Pristupljeno: 5. svibnja 2022. <https://yannmarussich.ch/perfos.php?p=14>.
231. Marussich, Yann. n.d. "Concrete Walk – 2018". Pristupljeno: 5. svibnja 2022. <https://yannmarussich.ch/hommebeton.php?p=63>.
232. Marynovsky, Wade. 2009. "An Exploration of the Uncanny in Autonomous Artworks". Egzegeza za dokt. disert., Sveučilište Western Sydney.
233. Mason, Brock M. 2014. "Saturated Phenomena, the Icon, and Revelation: A Critique of Marion's Account of Revelation and the 'Redoubling' of Saturation". *Aporia* 4 (1): 25–38. <https://doi.org/10.1111/1467-9752.12377>.
234. Massumi, Brian. 1987. "Notes of the Translation and Acknowledgments". U *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Gilles Deleuze i Felix Guattari, xvi–xix. Minneapolis: University of Minnesota.
235. Massumi, Brian. 2002a. *Parables for the Virtual: Movements, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press.
236. Massumi, Brian (ur.). 2002b. *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*. London: Routledge.
237. Massumi, Brian. 2011. *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge, MA: MIT Press.

238. Massumi, Brian. 2015a. *Ontopower: War, Powers, and the State of Perception*. Durham, NC: Duke University Press.
239. Massumi, Brian. 2015b. *Politics of Affect*. Cambridge and Malden, MA: Polity.
240. Massumi, Brian. 2015c. *The Power at the End of Economy*. Durham, NC: Duke University Press.
241. Massumi, Brian. 2017. *The Principle of Unrest: Activist Philosophy in the Expanded Field*. London: Open Humanities Press.
242. Mazzocut-Mis, Maddalena. 2012. *How Far Can We Go?: Pain, Excess and the Obscene*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
243. Mbembé, Achille. 2003. "Necropolitics". Prevela Libby Meintjes. *Public Culture* 15 (1): 11–40. <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>.
244. McHugh, Gene. 2010. "Post Internet". Rhizome. 12. rujna 2010. <https://122909a.com.rhizome.org/>.
245. Mediengruppe Bitnik!. 2015. "Random Darknet Shopper". Pristupljeno: 10. travnja 2022. <https://www.bitnik.org/r/>.
246. Medosch, Armin. 2005. "Technological Determinism in Media Art". Disertacija predana kao jedan od uvjeta Sveučilišta u Sussexu za MA diplomu iz interaktivnih digitalnih medija.
247. Medosch, Armin. 2006. "Good Bye Reality! How Media Art Died but Nobody Noticed: Subjective Notes about Transmediale". *The Thing*, 7. veljače 2006. <https://post.thing.net/node/742>.
248. Meltzer, Eve. 2013. *Systems We Have Loved: Aonceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn*. Chicago: University of Chicago Press.
249. Miglietti, Francesca Alfano. 2003. *Extreme Bodies: The Use and Abuse of the Body in Art*. Milan: Skira.

250. Miller, Arthur I. 2014. *Colliding Worlds: How Cutting-Edge Science Is Redefining Contemporary Art*. New York: W. W. Norton & Company.
251. Mitchell, Robert. 2010. *BioArt and the Vitality of Media*. Seattle: University of Washington Press.
252. Mitchell, William J. T. i Mark B. N. Hansen (ur.). 2010. *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: University of Chicago Press.
253. Moran, Brendan. 2014. "Exception, Decision and Philosophic Politics: Benjamin and the Extreme". *Philosophy & Social Criticism* 40 (2): 145–170. <https://doi.org/10.1177/0191453713518321>.
254. Mühlhoff, Rainer i Jan Slaby. 2018. "Immersion at Work: Affect and Power in Post-Fordist Work Cultures". U *Affect in Relation. Families, Places and Technologies*, uredili Birgitt Röttger-Rössler i Jan Slaby, 155–174. London: Routledge.
255. Murray, Alex i Jessica Whyte. 2011. *The Agamben Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
256. Myers, William. 2015. *Bio Art: Altered Realities*. London: Thames & Hudson.
257. Norris, Christopher. 2009. *Badiou's Being and Event: A Reader's Guide*. London: Continuum.
258. Olson, Marisa. 2008. "Interview with Marisa Olson". Intervju provela Régine Debatty. *We Make Money Not Art*, 28. ožujka 2008. https://we-make-money-not-art.com/how_does_one_become_marisa/.
259. Ostoić, Sunčica. 2017. "Koncepti darivanja i ljubavi u radu Agalma Zorana Todorovića / The Concepts of Gift-giving and Love in the Work Agalma by Zoran Todorović". *Život umjetnosti* 100 (1): 88–99. <https://hrcak.srce.hr/194672>.

260. Ostoić, Sunčica. 2019. "Koncepti golog života i gole tjelesnosti Giorgia Agambena". *Srpska politička misao* (posebno izdanje): 55–70. <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.4>.
261. Pandilovski, Melentie (ur.). 2008. *Art in the Biotech Era*. Adelaide, SA: Experimental Art Foundation.
262. Paul, Christiane. 2003. *Digital Art*. Revidirano i dopunjeno izdanje 2008. New York: Thames & Hudson.
263. Paul, Christiane (ur.). 2016. *A Companion to Digital Art*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell.
264. Petrič, Špela. n.d. "Confronting Vegetal Otherness: Phytoteratology". Pristupljeno: 12. studeni 2021. <https://www.spelapetric.org/#/phytoteratology/>.
265. Phelan, Peggy. 1996. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.
266. Pollatos, Olga, Beate M. Herbert, Sandra Mai, i Thomas Kammer. 2016. "Changes in Interoceptive Processes Following Brain Stimulation". *Philosophical Transactions* 371 (1708). <https://doi.org/10.1098/rstb.2016.0016>.
267. Popper, Frank. 1987. "Technoscience Art: The Next Step". *Leonardo Electronic Almanac*, 24. veljače 2011. (Originalno objavljeno 1987. u *Leonardo* 20 (4): 301–303). <https://www.leoalmanac.org/technoscience-art-the-next-step-by-frank-popper>.
268. Popper, Frank, 2007. *From Technological to Virtual Art*. Cambridge, MA: MIT Press.
269. Potvin, John i Alla Myzelev. 2009. *Material Cultures, 1740–1920: The Meanings and Pleasures of Collecting*. Aldershot: Ashgate.

270. Power, Mike. 2014. "What Happens When a Software Bot Goes on a Darknet Shopping Spree?". *The Guardian*, 5. prosinca 2014. <https://www.theguardian.com/technology/2014/dec/05/software-bot-darknet-shopping-spree-random-shopper>.
271. Quaranta, Domenico. 2013. *Beyond New Media Art*. Brescia: Link Editions.
272. Radomska, Marietta. 2016. *Uncontainable Life: A Biophilosophy of Bioart*. Dokt. disert. Linköping: Linköping University Press.
273. Radomska, Marietta. 2017. "Non/living Matter, Bioscientific Imaginaries and Feminist Techno-ecologies of Bioart". *Australian Feminist Studies* 32 (94): 377–394. <https://doi.org/10.1080/08164649.2017.1466649>.
274. Raley, Rita. 2009. *Tactical Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
275. Rapp, Regine i Christian de Lutz (ur.). 2015. *Art and the Biological Sublime in the 21st Century: [macro]biologies & [micro]biologies*. Berlin: Art Laboratory Berlin.
276. Ray, Gene i Gregory Sholette. 2008. "Whither Tactical Media?". *Third Text* 22 (5): 519–524. <http://www.gregorysholette.com/wp-content/uploads/2013/06/Whither-Tactical-Media-2008.pdf>.
277. Reichle, Ingeborg. 2009. *Art in the Age of Technoscience: Genetic Engineering, Robotics, and Artificial Life in Contemporary Art*. Prevela Gloria Custance. Wien: Springer.
278. Reisenzein, Rainer, Horstmann, Gernot i Achim Schützwohl. 2019. "The Cognitive-Evolutionary Model of Surprise: A Review of the Evidence". *Topics in cognitive science* 11 (1): 50–74. <https://doi.org/10.1111/tops.12292>.
279. Revital, Cohen i Tuur Van Balen. n.d. "Pigeon d'Or". Pristupljeno: 28. studenog 2021. <https://www.cohenvanbalen.com/work/pigeon-dor#>.

280. Revital, Cohen i Tuur Van Balen. n.d. "Sterile". Pristupljeno: 28. studenog 2021. <https://www.cohenvanbalen.com/work/sterile>.
281. Riedel, Friedlind. 2019. "Atmosphere in Affective Societies". U *Affective Societies: Key Concepts*, uredili Jan Slaby i Christian von Scheve, 85–95. London: Routledge.
282. Ritter, Joshua R. 2012. "Recovering Hyperbole: Rethinking the Limits of Rhetoric for an Age of Excess". *Philosophy & Rhetoric* 45 (4): 406–428. <https://doi.org/10.5325/philrhet.45.4.0406>.
283. Rochat, Anne. n.d.(a). "Blue Remix – 2007". Yann Marussich. Pristupljeno: 22. srpnja 2022. <https://yannmarussich.ch/perfos.php?p=14>.
284. Rochat, Anne. n.d.(b). "Portrait in an Anthill (Autoportrait dans une fourmilière) – 2003". Yann Marussich. Pristupljeno: 22. srpnja 2022. <https://yannmarussich.ch/perfos.php?p=6>.
285. Rockhill, Gabriel. 2014. *Radical History & the Politics of Art*. New York: Columbia University Press.
286. Rogers, Hannah Star i William Myers (ur.). 2019. *Art's Work in the Age of Biotechnology: Shaping Our Genetic Futures*. Raleigh, NC: NC State University Libraries, Chapel Hill, NC: UNC Press.
287. Root-Bernstein, Robert, Todd Siler, Adam Brown, i Kenneth Snelson. 2011. "ArtScience: Integrative Collaboration to Create a Sustainable Future". *Leonardo* 44 (3): 192–192. https://doi.org/10.1162/LEON_e_00161.
288. Röttger-Rössler, Birgitt i Jan Slaby (ur.). 2018. *Affect in Relation. Families, Places and Technologies*. London: Routledge.
289. Rush, Michael. *New Media in Art*. 2005. London: Thames & Hudson.
290. Ryoji, Ikeda. 2022a. "Datamatics". Pristupljeno: 28. lipnja 2021. <https://www.ryojiikeda.com/project/datamatics/>.

291. Ryoji, Ikeda. 2022b. "Test Pattern". Pristupljeno: 28. lipnja 2021. <https://www.ryojiikeda.com/project/testpattern/>.
292. Schaefer, Donovan O. 2019. *The Evolution of Affect Theory: The Humanities, the Sciences, and the Study of Power*. Cambridge: Cambridge University Press.
293. Schmitz, Hermann, Rudolf Owen Müllan, i Jan Slaby. 2011. "Emotions Outside the Box – the New Phenomenology of Feeling and Corporeality". *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 10 (2): 241–259. <https://doi.org/10.1007/s11097-011-9195-1>.
294. Scheve, Christian von i Mikko Salmela (ur.). 2014. *Collective Emotions: Perspectives from Psychology, Philosophy, and Sociology*. Oxford: Oxford University Press.
295. Schuetze, Paul. 2021. "From Affective Arrangements to Affective Milieus". *Frontiers in Psychology* 11:611827. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.611827>.
296. Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, NC: Duke University Press.
297. Sedgwick, Eve Kosofsky, i Adam Frank. 1995a. "Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins". *Critical Inquiry* 21 (2): 496–522. <https://www.jstor.org/stable/1343932>.
298. Sedgwick, Eve Kosofsky i Adam Frank, (ur.). 1995b. *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Durham, NC: Duke University Press.
299. Senc, Stjepan. 1991. *Grčko-hrvatski rječnik za škole*. Zagreb: Naprijed. Faks. pretisak izd. iz 1910.
300. Shanken, Edward A. 2006. "Artists in Industry and the Academy: Collaborative Research, Interdisciplinary Scholarship and the Interpretation of Hybrid Forms". U *Artists-in-Labs: Processes of Inquiry*, uredila Jill Scott, 8–14. Wien: Springer.

301. Shanken, Edward A. 2007. "Historicizing Art and Technology: Forging a Method, Firing a Cannon". U *MediaArtHistories*, uredio Oliver Grau, 43–70. Cambridge, MA: MIT Press.
302. Shanken, Edward A. 2009. *Art and Electronic Media*. London: Phaidon.
303. Shanken, Edward A. 2016. "Contemporary Art and New Media: Digital Divide or Hybrid Discourse". U *A Companion to Digital Art*, uredila Christiane Paul, 463–481. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell.
304. Sharma, Devika i Frederik Tygstrup. 2015. *Structures of Feeling: Affectivity and the Study of Culture*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110365481>.
305. Shaw, Jeffrey. "The Legible City". Pristupljeno: 16. studenog 2021. <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/legible-city/>.
306. Shouse, Eric. 2005. "Feeling, Emotion, Affect". *M/C Journal* 8 (6). <https://doi.org/10.5204/mcj.2443>.
307. Siler, Todd. 2011. "The Artscience Program for Realizing Human Potential". *Leonardo* 44 (5): 417–424. doi: 10.1162/LEON_a_00242.
308. Skelly, Julia. 2014. *The Uses of Excess in Visual and Material Culture, 1600-2010*. Burlington, VT: Ashgate.
309. Slaby, Jan. 2008. "Affective Intentionality and the Feeling Body". *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 7 (4): 429–444. <https://doi.org/10.1007/s11097-007-9083-x>.
310. Slaby, Jan. 2014. "Emotions and the Extended Mind". U *Collective Emotions: Perspectives from Psychology, Philosophy, and Sociology*, uredili Christian von Scheve i Mikko Salmela, 32–46. Oxford: Oxford University press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199659180.003.0003>.

311. Slaby, Jan. 2018. "Affective Arrangements and Disclosive Postures: Towards a Post-Phenomenology of Situated Affectivity". *Phänomenologische Forschungen* 2: 197–216. <https://doi.org/10.28937/1000108209>.
312. Slaby, Jan 2019. "Affective Arrangement in Affective Societies". U *Affective Societies: Key Concepts*, uredili Jan Slaby i Christian von Scheve, 109–118. London: Routledge.
313. Slaby, Jan, Rainer Mühlhoff, i Philipp Wüschner. 2017. "Affective Arrangements". *Emotion Review* 11 (1): 3–12. <https://doi.org/10.1177/1754073917722214>.
314. Slaby, Jan i Rainer Mühlhoff. 2019. "Affect". U *Affective Societies: Key Concepts*, uredili Jan Slaby i Christian von Scheve, 27–41. New York: Routledge.
315. Smith, Dominic. 2018. *Exceptional Technologies: A Continental Philosophy of Technology*. London: Bloomsbury Academic.
316. Smrekar, Maja. 2016. "Post-anthropocentric Art. An Interview with Maja Smrekar". Intervju provela Régine Debatty. *We Make Money Not Art*, 26. siječnja 2016. <http://we-make-money-not-art.com/post-anthropocentric-art-an-interview-with-maja-smrekar/>.
317. Smrekar, Maja. 2018. "'K-9_topology': On Humans, Dogs and Bioethics". Intervju provela Vanessa Graff. *Ars Electronica Blog*, 5. svibnja 2018. https://ars.electronica.art/aeblog/en/2018/03/05/k-9_topology/.
318. Smrekar, Maja. n.d. "ARTE_mis". Pristupljeno: 3. lipnja 2021. <https://www.majasmrekar.org/k-9-topology-artemis>.
319. Smrekar, Maja. n.d. "Hybrid Family". Pristupljeno: 3. lipnja 2021. <https://www.majasmrekar.org/k-9topology-hybrid-family>.
320. Sommerer, Christa i Laurent Mignonneau (ur.). 1998. *Art@Science*. Wien: Springer.

321. Sormani, Philippe, Guelfo Carbone, i Priska Gisler (ur.). 2020. *Practicing Art/Science: Experiments in an Emerging Field*. London: Routledge.
322. Spačal, Saša. n.d. "Myconnect". Agapea. Pristupljeno: 8. travnja 2021. <https://www.agapea.si/en/projects/myconnect>.
323. Spinoza, Baruch de. 2000. *Etika: dokazana geometrijskim redom*. Preveo Ozren Žunec. Demetra: Zagreb.
324. Srdić Janežič, Zoran. 2022a. "Biobot 1.0 and 1.2". Pristupljeno: 24. travnja 2022. <http://zsj.si/portfolio/biobot-1-1-1-2/>.
325. Srdić Janežič, Zoran. 2022b. "Biobot Insider". Pristupljeno: 24. travnja 2022. <http://zsj.si/portfolio/biobot-insider/>.
326. Stewart, Kathleen. 2007. *Ordinary Affects*. Durham, NC: Duke University Press.
327. Stivale, Charles. 2004. "Intersections of Science, Sensation, and Culture". *Criticism* 46 (1): 145–150. <https://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol46/iss1/8>.
328. Strathausen, Carsten. 2017. *Bioaesthetics: Making Sense of Life in Science and the Arts*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
329. Strosberg, Eliane. 2015. *Art and Science*. 2 izdanje. New York: Abbeville Press.
330. Suleiman, Susan Ruibin. 2012. *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
331. Szymanski, Erika, Tarsh Bates, Elise Cachat, Jane Calvert, Oron Catts, Lenny Nelson, Susan J. Rosser, Robert D. J. Smith, i Ionat Zurr. 2020. "Crossing Kingdoms: How Can Art Open Up New Ways of Thinking About Science?". *Frontiers in Bioengineering and Biotechnology* 8 (članak 715). <https://doi.org/10.3389/fbioe.2020.00715>.

332. Sützl, Wolfgang i Theo Hug (ur.). 2012. *Activist Media and Biopolitics: Critical Media Interventions in the Age of Biopower*. Innsbruck: Innsbruck University Press.
333. Šarić, Ljiljana i Wiebke Wittschen. 2008. *Rječnik sinonima hrvatskoga jezika*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
334. Šuvaković, Miško. 2001. *Paragrami tela/figure: Predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance art-u, teatru, operi, muzici, filmu i tehnoumetnosti*. Beograd: Centar za novo pozorište i igru.
335. Šuvaković, Miško. 2003. "Umetnost i njene mašine bola/smeha ili užasa/ uživanja". Pristupljeno: 12. lipnja 2021. <http://stari.kontejner.org/todorovic-suvakovic>.
336. Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton.
337. Šuvaković, Miško. 2006. "Afektacija, intenzitet i umetničko delo koje je fluks". *Zeničke sveske – Časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku* 4: 178–188.
338. Šuvaković, Miško 2006. *Diskurzivna analiza: Prestupi i/ili pristupi "diskurzivne analize" filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
339. Šuvaković, Miško. 2011. *Surplus LIFE: The Philosophy of Contemporary Transitional Art and Form of Life; With Regards to the Artistic Productions of Polona Tratnik*. Ljubljana: Horizonti.
340. Šuvaković, Miško. 2017. "Transformacija koncepta vrednosti u modernoj i savremenoj umetnosti". U *Teorija umetnosti kao teorija vrednosti / Teorija umjetnosti kao teorija vrijednosti*, uredili Nataša Lah i Miško Šuvaković, 205–223. Beograd: Orion Art.

341. Šuvaković, Miško. 2019. "What Happened to Aesthetics and Art Over the Last 100 Years?: Contradictions and Antagonisms: Theory Wars!". *SAJ – Serbian Architectural Journal* 11 (2): 235–246. <https://scindeks.ceon.rs/Article.aspx?artid=1821-39521902235Q>.
342. Šuvaković, Miško. 2020. *3E: estetika, epistemologija i etika spekulativnih i de re medija: istraživanja iz savremene estetičke teorije umetnosti i medija*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije – Univerzitet Singidunum.
343. Šuvaković, Miško i Zoran Todorović. 2009. *Z.T.: Intenzitet afekta: performansi, akcije, instalacije: retrospektiva Zorana Todorovića / Z.T.: Intensity of Affect: Performances, Actions, Installations: Retrospective of Zoran Todorović*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
344. Thacker, Eugene. 2004. *Biomedica*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
345. Thacker, Eugene. 2005. *The Global Genome: Biotechnology, Politics, and Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.
346. Thacker, Eugene. 2010. "Biomedica". U *Critical Terms for Media Studies*, uredili W. J. T. Mitchell i Mark B. N. Hansen, 117–130. Chicago: University of Chicago Press.
347. Thacker, Eugene. 2016. "Biophilosophy for the 21st Century". U *Resisting Biopolitics: Philosophical, Political, and Performative Strategies*, uredili S. E. Wilmer i Audronė Žukauskaitė, 123–134. New York: Routledge.
348. Tissue Culture & Art Project. 2022. "Work". Pristupljeno: 7. ožujka 2022. <https://tcaproject.net/>.
349. Todorović Zoran. n.d. "Agalma". Pristupljeno: 2. ožujka 2021. https://www.zorantodorovic.com/portfolio_page/agalma/.
350. Todorović Zoran. n.d. "Assimilation". Pristupljeno: 2. ožujka 2021. https://www.zorantodorovic.com/portfolio_page/assimilation/.

351. Todorović Zoran. n.d. "Canon". Pristupljeno: 2. ožujka 2021. https://www.zorantodorovic.com/portfolio_page/canon/.
352. Todorović Zoran. n.d. "Laughter". Pristupljeno: 2. ožujka 2021. https://www.zorantodorovic.com/portfolio_page/laughter/.
353. Tomkins, Silvan. 1962, 1963, 1991, 1992. *Affect, Imagery, and Consciousness: The Positive Affects I–IV*. New York: Springer.
354. Tratnik, Polona. 2020. "Transgenesis as Art, Art as Infection". *Performance Research* 25 (3): 88–94. <https://doi.org/10.1080/13528165.2020.1807766>.
355. Tribe, Mark, Reena Jana, i Uta Grosenick. 2006. *New Media Art*. Köln: Taschen.
356. Tuckwell, Jason. 2018. *Creation and the Function of Art: Techné, Poiesis, and the Problem of Aesthetics*. London: Bloomsbury Academic.
357. Turner, Victor. 1989. *Od rituala do teatra: ozbiljnost ljudske igre*. Prevela Gordana Slabinac. Zagreb: August Cesarec.
358. Uhlmann, Anthony. 2020. "Affect, Meaning, Becoming, and Power: Massumi, Spinoza, Deleuze, and Neuroscience". U *Affect and Literature*, uredio Alex Houen, 159–174. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108339339.009>.
359. V2_, Lab for the Unstable Media. n.d. "Mission". Pristupljeno: 25. srpnja 2021. <https://v2.nl/organization/mission>.
360. Vason, Manuel, Lois Keidan, i Ron Athey. 2002. *Exposures*. London: Black Dog Publishing, Live Art Development Agency.
361. Vesna, Victoria. 2015. "What is Hybrid Art?". Intervju provela Magdalena Sick-Leitner. *Ars Electronica Blog*, 24. ožujka 2015. <https://ars.electronica.art/aeblog/en/2015/03/24/was-ist-hybrid-art>.
362. Vierkant. Artie. 2010. "The Image Object Post-Internet". Pristupljeno: 22. kolovoza 2021. <https://jstchillin.org/artie/vierkant.html>.

363. Vorn, Bill. 2014a. "The Cathartic Theatre of Robotic Art / Katarktyczny teatr sztuki robotycznej". U *Sztuka i kultura robotów. BILL VORN i jego Hysteryczne Maszyny Robotic Art and Culture / BILL VORN and his Hysterical Machines*, uredio Ryszard W. Kluszczyński, 14–39. Łaźnia: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia / Łaznia Centre for Contemporary Art.
364. Vorn, Bill. 2014b. "Histeria robotów". Intervju provela Aleksandra Hirszfeld. *Dwutygodnik* no. 132, svibanj 2014. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5205-histeria-robotow.html>.
365. Vorn, Bill. 2022a. "Hysterical Machines". Pristupljeno: 8. lipnja 2022. <https://billvorn.concordia.ca/menuall.html>.
366. Vorn, Bill. 2022b. "La Cour des Miracles". Pristupljeno: 8. lipnja 2022. <https://billvorn.concordia.ca/menuall.html>.
367. Vorobej, Mark. 2016. *The Concept of Violence*. London: Routledge.
368. vtol. 2022. "Until I Die". Pristupljeno: 15. siječnja 2021. <https://vtol.cc/filter/works/until-i-die>.
369. Walter, Sven i Achim Stephan. 2022. "Situated Affectivity and Mind Shaping: Lessons from Social Psychology". *Emotion Review*. <https://doi.org/10.1177/17540739221112419>.
370. Wands, Bruce. 2006. *Art of the Digital Age*. New York: Thames & Hudson.
371. Warr, Tracey (ur.). 2000. *The Artist's Body*. London: Phaidon.
372. Weibel, Peter. 2005. "The Post-Medial Condition". *Arte ConTexto* 6: 11–15. https://www.ocopy.net/wp-content/uploads/2017/10/weibel-peter_die-postmediale-kondition-englisch-the-post-medial-condition.pdf.
373. Weibel, Peter. 2012. "The Post-Media Condition". *Mute*, 19. ožujka 2012. <https://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition>.
374. Weitz, Morris. 1956. "The Role of Theory in Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1): 27–35. <https://doi.org/10.2307/427491>.

375. Wetherell, Margaret. 2013. "Affect and Discourse – What's the Problem? From Affect as Excess to Affective/Discursive Practice". *Subjectivity* 6 (4): 349–368. <https://doi.org/10.1057/sub.2013.13>.
376. White, Daniel. 2017. "Affect: An Introduction". *Cultural Anthropology* 32 (2): 175–180. <https://doi.org/10.14506/ca32.2.01>.
377. Wilmer, S. E. i Audronė Žukauskaitė. 2016. *Resisting Biopolitics: Philosophical, Political, and Performative Strategies*. New York: Routledge.
378. Wilson, Stephen. 2003. *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*. Cambridge, MA: MIT Press.
379. Wilson, Stephen. 2010. *Art + Science Now*. London: Thames & Hudson.
380. Wolodzko, Agnieszka. 2015. "Materiality of affect. How art can reveal the more subtle realities of an encounter in This Deleuzian Century". U *Art, Activism, Life*, uredili Rosi Braidotti i Rick Dolphijn. Amsterdam: Rodopi.
381. Wood, Catherine. 2022. *Performance in Contemporary Art*. London: Tate Publishing.
382. Yetisen, Ali K., Joe Davis, Ahmet F. Coskun, George M. Church, i Seok Hyun Yun. 2015. "Bioart". *Trends in Biotechnology* 33 (12): 724–734. <https://doi.org/10.1016/j.tibtech.2015.09.011>.
383. Zawojski, Piotr. 2013. "Technoscience and Technoscience Art / Technonauka i sztuka technonaukowa". Pristupljeno: 14. kolovoza 2021. http://www.zawojski.com/2016/01/17/technoscience-and-technoscience-art/#_ftn3.
384. Zielinski, Siegfried. 2008. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Prevela Gloria Custance. Cambridge, MA: MIT Press.
385. Zorc, Branka i Kristina Pavić. 2018. "Metilensko modriilo – lijek, bojilo, indikator". *Farmaceutski glasnik* 73 (2): 99–108. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:163:568787>.

386. Zurr, Ionat i Oron Catts. 2004. "The Ethical Claims of Bio-Art: Killing the Other or Self-Cannibalism". *Australian and New Zealand Journal of Art* 5 (1): 167–188. doi:10.1080/14434318.2004.11432737.
387. Zurr, Ionat i Oron Catts. 2014. "The Unnatural Relations Between Artistic Research and Ethics Committees: An Artist's Perspective". U *Ethics and the Arts*, uredio Paul Macneill, 201–210. Dordrecht: Springer. https://doi.org/10.1007/978-94-017-8816-8_18.
388. Zurr, Ionat i Oron Catts. 2018. "Artists Working with Life (Sciences) in Contestable Settings". *Interdisciplinary Science Reviews* 43 (1): 40–53. <https://doi.org/10.1080/03080188.2018.1418122>.
389. Zwijnenberg, Robert. 2009. "Art, the Life Sciences, and the Humanities: In Search of a Relationship". U Ingeborg Reichle *Art in the Age of Technoscience: Genetic Engineering, Robotics, and Artificial Life in Contemporary Art*, xiv–xxix. Predgovor. Wien: Springer.
390. Žukauskaitė Audronė. 2019. "Hybrids, Chimeras, Aberrant Nuptials: New Modes of Cohabitation in Bioart". *Nordic Theatre Studies* 31 (1) 22–37. <https://doi.org/10.7146/nts.v31i1.113000>.

Biografija

Sunčica Ostoić (HR, 1976.) kulturna je djelatnica iz Zagreba. Diplomirala je povijest umjetnosti, filozofiju i bibliotekarstvo na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Vanjska je suradnica na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu gdje od 2016. predaje izborne kolegije *Umjetnost na raskrižju sa znanošću i tehnologijom* i *Prakse pisanja*. Kao suosnivačica zagrebačke udruge KONTEJNER | biro suvremene umjetničke prakse (2002.) dvadeset godina djeluje kao nezavisna kustosica, istraživačica i programska savjetnica. Autorica je brojnih predgovora izložbi, stručnih i znanstvenih članaka, urednica kataloga i interdisciplinarnih zbornika. Područje interesa su joj umjetničke prakse na sjecištu znanosti i tijela, tehnologije i tijela, te teorija radikalnih umjetničkih praksi u 21. stoljeću. Odlikuje ju široko poznavanje hrvatske, regionalne i internacionalne suvremene umjetničke scene, teorije suvremene umjetnosti i filozofije.

Od 2000. do danas radila je na više od stotinu programa u Hrvatskoj i internacionalno (festivali, izložbe, performansi, konferencije, produkcije umjetničkih djela, radionice i sl.) i održala predavanja u Hrvatskoj i internacionalno (Beograd, Ljubljana, Amsterdam, Oslo, Lisabon, Pariz, London, Linz, Meksiko, San Francisco, Tokio, Peking, Perth, Sidney itd.). Autorica je i kustosica istaknutih i međunarodno prepoznatih festivala *Ekstravagantna tijela*, *Touch Me* i *Device_art*,

Urdisam_ARTLAB. Kroz navedene programe prezentira, producira i promovira suvremene intermedijske i interdisciplinarne projekte te hibridne i inovativne upotrebe medija.

Od 2000. do danas radila je na više od stotinu programa (festivali, izložbe, performansi, konferencije, produkcije umjetničkih djela, radionice i sl.) u Hrvatskoj i internacionalno: Zagreb, Rijeka, Split, Beograd, Ljubljana, Amsterdam, Oslo, Lisabon, London, Linz, San Francisco, Tokio, Peking, Perth, Sidney, Montreal itd. Autorica je i kustosica istaknutih, međunarodno prepoznatih festivala: *Ekstravagantna tijela*, *Device_art*, *Touch Me*, koji prezentiraju, produciraju i promoviraju suvremene intermedijske i interdisciplinarne projekte te hibridne i inovativne upotrebe medija. Održala je brojna predavanja u sklopu domaćih i međunarodnih stručnih i znanstvenih konferencija (Zagreb, Rijeka, Pula, Beograd, Berlin, Linz, London, Amsterdam, Pariz, Oslo, Lisabon, Porto, Kaunas, Meksiko, Tokio). U sklopu kustoske prakse uredila je desetak dvojezičnih kataloga/zbornika koji su pratili festivale te knjigu *KONTEJNER / kustoske perspektive o tijelu, tehnologiji i znanosti*.

Radeći na projektima surađivala je s mnogim galerijama, institucijama i organizacijama u Hrvatskoj i međunarodno: Multimedijalni institut, Studentski Centar, URK, Galerija Nova, Galerija Miroslav Kraljević, Galerija Klovićevi dvori/Zagreb; Galerija Kapelica/Ljubljana; Kiosk/Beograd; Live Art Development Agency/London; sonic space labs/Berlin; National Review of Life Art/Glasgow/Perth; Artspace/Sidney; MSU/Beograd; Koisk/Beograd; RX Galerija/San Francisco; NAMOC/Peking; Miraikan Museum; SuperDeluxe; Waseda University/Tokio; Ars Electronica/Linz; Queen Mary University/London itd. Godine 2016. radila je na razvoju suradnje hrvatskih umjetnika s CERN-om, Europskim laboratorijem za fiziku čestica.

U udruzi Kontejner kontinuirano se bavi strateškim planiranjem i kulturnim politikama, što je znanje koje je, uz kustosku praksu, bilo jedno od razloga dobivanja povjerenja za mjesto umjetničke direktorice kandidature Grada Zagreba za Europsku prijestolnicu kulture 2020. Članica je upravnog Upravnog vijeća Tehničkog Muzeja Nikola Tesla, stručnog vijeća Galerije VN i HDD Galerije, Zagreb. Od 2012. do 2016. bila je članica Kulturnog vijeća za inovativne umjetničke i kulturne prakse pri Ministarstvu kulture Republike Hrvatske, a od 2017. do 2021. predsjednica Kulturnog vijeća za inovativne umjetničke i kulturne prakse pri Uredu za kulturu Grada Zagreba. Od 2014. do 2019. je bila predsjednica Programskog savjeta Pogona – Zagrebačkog centra za nezavisnu kulturu i mlade. Godine 2017. je bila članica stručnog žirija za dodjelu Nagrade Accelerate Hrvatska, Arts at CERN, Ženeva, a 2015. članica ocjenjivačkog suda Ministarstva kulture za Venecijansko bijenale. Članica je stručnog udruženja ULUPUH.

Publikacije (izbor):

- Majcen Linn, Olga i Sunčica Ostoić 2022. "Guidelines for the Unstable: Instructions and Recommendations for Exhibiting Life in Artistic Context". U *Arc-hive: Life as an Object*, uredili Ena Hodžić, Olga Majcen Linn, Jurica Mlinarec, Luja Šimunović, 95–114. Zagreb: Kontejner.
- Ostoić, Sunčica. 2019. "Koncepti golog života i gole tjelesnosti Giorgia Agambena". *Srpska politička misao* (posebno izdanje): 55–70. <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.4>.
- Majcen Linn, Olga i Sunčica Ostoić. 2019. "Curatorial Perspectives on Contemporary Art and Science Dealing with Interspecies Connections". *Technoetic Arts* 17 (1–2): 79–94. https://doi.org/10.1386/tear_00008_1.
- Majcen Linn, Olga i Sunčica Ostoić. 2019. "KONTEJNER | Curatorial Perspectives on the Body, Science and Technology". U *Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science 2018 Conference Proceedings, Mexico City: IIF-UNAM, 11-13 Nov. 2018*, uredili Dalila Honorato, Maria Antonia Gonzalez Valerio, Marta de Menezes i Andreas Giannakouloupoulos, 65–76. Corfu: Ionian University – Department of Audio & Visual Arts.
- Ostoić, Sunčica. 2017. "Koncepti darivanja i ljubavi u radu Agalma Zorana Todorovića / The Concepts of Gift-giving and Love in the Work Agalma by Zoran Todorović". *Život umjetnosti* 100 (1): 88–99. <https://hrcak.srce.hr/194672>.
- Ostoić, Sunčica. "Mnema". 2014. U *Vlatko Vincek – Anti*. Zagreb: HDLU. (predgovor katalogu izložbe)

- Ostoić, Sunčica. 2014. "To Occupy Agalma / Okupirati agalmu". U *Gypsies and Dogs II: Symptoms and Traces of the Public Perception / Cigani i psi II: Simptomi i tragovi javne recepcije*. 8–10. Beograd: ProArtOrg.
- Majcen Linn, Olga i Sunčica Ostoić. 2014. *Touch Me festival: Vrijeme je! / Touch Me Festival: It's About Time!*. Zagreb: Kontejner. (katalog festivala i zbornik)
- Bago, Ivana, Sunčica Ostoić, i Tereza Teklić. 2013. *Ekstravagantna tijela: Ekstravagantne godine / Extravagant Bodies: Extravagant Age*. Zagreb: Kontejner. (katalog festivala i zbornik)
- Hodžić, Ena, Machiko Kusahara, Sunčica Ostoić, i Tereza Teklić. 2013. *Device_art 4.013*. Zagreb: Kontejner. (katalog festivala)
- Hodžić, Ena, Tereza Teklić, i Sunčica Ostoić. 2012. *Device_art 4.012*. Zagreb: Kontejner. (katalog festivala i zbornik)
- Majcen Linn, Olga Sunčica Ostoić, i Tereza Teklić. 2011. *Touch Me festival: Zlo/ Upotreba energije / Touch Me Festival: Energy Ab/Use*. Zagreb: Kontejner. (katalog festivala)
- Bago, Ivana, Majcen Linn, Olga; Ostoić, Sunčica (ur.). 2010. *Kontejner: Curatorial Perspectives on the Body, Science and Technology*. Zagreb: Kontejner.
- Bago, Ivana, Tihana Bertek, Ivana Jelača, Olga Majcen Linn, Petar Milat, i Sunčica Ostoić. 2010. *Ekstravagantna tijela: Ekstravagantni umovi / Extravagant Bodies: Extravagant Minds*. Zagreb: Kontejner. (katalog festivala i zbornik)
- Bago, Ivana, Olga Majcen Linn, i Sunčica Ostoić. 2009. *Device_art 3.009*. Zagreb: Kontejner. (katalog festivala i zbornik)

- Bago, Ivana, Olga Majcen Linn, i Sunčica Ostoić. 2009. "The Orange Dog and Other Tales (Even Better Than the Real Thing): Performance in Croatia. Collected Works. Guided Tour. (Art) History Play." *Frakcija: Performing Arts Magazine* 50: 50–59. Zagreb: Centre for Drama Art, Academy of Drama Art.
- Bago, Ivana, Olga Majcen Linn, i Sunčica Ostoić. 2008. *Touch Me festival: Osjećaj se bolje! / Touch Me Festival: Feel Better!*. Zagreb: Kontejner. (katalog festivala i zbornik)
- Ostoić, Sunčica i Olga Majcen Linn. 2008. "Čisto i dobro osvijetljeno mjesto za umjetnost / Clean and Well-illuminated Art Space". *Međunarodni simpozij (Novo)medijska umjetnost u muzejima: produkcija – čuvanje – prezentacija, 15.–17. listopada 2008*. Rijeka: MMSU.
- Bago, Ivana, Ivana Ivković, Olga Majcen Linn, Tomislav Medak, i Sunčica Ostoić. 2007. *Ekstravagantna tijela / Extravagant Bodies*. Zagreb: Kontejner. (katalog festivala i zbornik)
- Majcen, Olga, Tomislav Medak, i Sunčica Ostoić. 2006. *Device_art 2.006*. Zagreb: Kontejner. (katalog festivala)
- Majcen, Olga, Tomislav Medak, i Sunčica Ostoić. 2005. *Touch Me festival: Zloupotreba inteligencije / Touch Me Festival: Intelligence Ab/Use*. Zagreb: Kontejner. (katalog festivala i zbornik)
- Majcen, Olga, Sunčica Ostoić, i Sandra Sajovic. 2004. *Device_art 2004*. Zagreb: Kontejner. (katalog festivala)

Kustoski autorski projekti (izbor):

2002. – danas *Touch Me* festival
2004. – danas *Device_art* festival
2006. – danas projekt *Uradisam_ARTLAB*
2007. – danas *Ekstravagantna tijela* festival
2009. – projekt *Narančasti pas i druge priče (još bolje od stvarnosti)*

Vanjska suradnica:

2019. – danas
Vanjska predavačica na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu – izborni kolegij *Prakse pisanja 1 i 2*.
2016. – danas
Vanjska predavačica na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu – izborni kolegij *Umjetnost na raskrižju sa znanošću i tehnologijom 1 i 2*.

Predavanja (izbor):

2022. “Guidelines for the Unstable: Instructions and Recommendations for Exhibiting Life in Artistic Context”. *Arc-hive: Life as an Object*. Galerija Kapelica, Ljubljana. (međunarodna konferencija, online)
2020. “Perception in Distress”. *Limits of Perception Lab*, SAVVY Contemporary, Berlin. (međunarodna konferencija, online)
- “Biljkoživotinje, energetski voćnjaci i parfemi od stabla – Biljke u umjetnosti na raskrižju sa znanošću i tehnologijom projekt”. *Matrice: Botanika* (ALU Zagreb). Botanički vrt, Zagreb.

2019. "Curatorial Perspectives on Contemporary Art and Science Dealing with Interspecies Connections". *Consciousness Reframed 2019 – Sentient States: Bio-mind and Techno-nature*. Universidade Católica Portuguesa, Porto. (međunarodna konferencija)

"Controversy of Life and Death in Exhibiting Bioart". *FEMeeting 2019 Women in Art, Science and Technology*. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisbon. (međunarodna konferencija)

2018. "Kontejner – Curatorial Perspectives on the Body, Science and Technology". *TTT2018 Taboo – Transgression – Transcendence in Art & Science*. Instituto de Investigaciones Filosóficas (IIFs) UNAM, Mexico City. (međunarodna konferencija)

2017. "Afektivnost (i) tehnologija u umjetnosti". U sklopu radionice *Život na Internetu*. Metamedij, Pula.

2016. Izlaganje na promociji knjige Armina Medoscha: *New Tendencies – Art at the Threshold of the Information Revolution (1961-1978)*. MSU, Zagreb.

2015. "Extravagant Bodies: Extravagant Age". PNEK, Oslo.

"Touch Me Festival". *Synergetica Art Science Salon 6*. Amsterdam.

2014. "Extravagant Bodies: Extravagant Age". Queen Mary University, London.

"Device_art". *Device Art*. Ars Electronica festival, Linz. (međunarodna konferencija)

"KONTEJNER | bureau of contemporary art praxis". Fakultet društvenih znanosti Sveučilišta Vilnius, Kaunas.

2013. "Ekstravagantna tijela". Galerija 12 Hub, Beograd.

2012. "Kontejner | Curatorial Perspectives on the Body, Science and Technology".
Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, Pariz.

Razgovor s Orlan. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Debata o institucionalnom tretmanu umjetničkog djela *Cigani i psi* Zorana
Todorovića. Kulturni centar Rex, Beograd.

2010. "Device_art: History and Context in Croatia". Sveučilište Waseda Toyama
campus, Tokio.

2008. "Čisto i dobro osvijetljeno mjesto za umjetnost / Clean and Well-illuminated
Art Space". *(Novo)medijska umjetnost u muzejima: produkcija – čuvanje –
prezentacija*. Gradska vijećnica, Rijeka. (međunarodna konferencija)

2007. "KONTEJNER | bureau of contemporary art praxis". *Hybrid*. Museu
Nacional Soares dos Reis, Porto. (međunarodna konferencija)

MODALITETI EKSTREMNIH, EKSCESNIH, RADIKALNIH I EKSTRAVAGANTNIH SUVREMENIH VIZUALNIH UMJETNIČKIH PRAKSI

ORIGINALITY REPORT

1 %

SIMILARITY INDEX

PRIMARY SOURCES

1	nardus.mpn.gov.rs Internet	41 words — < 1 %
2	www.fininst.uk Internet	40 words — < 1 %
3	fr.wikipedia.org Internet	32 words — < 1 %
4	czech_german.de-academic.com Internet	23 words — < 1 %
5	repozitorij.unizg.hr Internet	19 words — < 1 %
6	www.kulturpunkt.hr Internet	16 words — < 1 %
7	darhiv.ffzg.unizg.hr Internet	15 words — < 1 %
8	idoc.pub Internet	15 words — < 1 %
9	www.kontejner.org Internet	15 words — < 1 %

10	www.tandfonline.com Internet	14 words — < 1 %
11	PAWEL FRANCISZEK ANASZKIEWICZ. "La videoinstalación como cristal líquido de los tiempos cruzados en el espacio, a partir del concepto cristal de tiempo de Gilles Deleuze. Propuestas creativas propias (2001-2017)", Universitat Politecnica de Valencia, 2017 Crossref Posted Content	12 words — < 1 %
12	www.getty.edu Internet	12 words — < 1 %
13	har.mrc.ac.uk Internet	11 words — < 1 %
14	monoskop.org Internet	10 words — < 1 %
15	www.cam.usf.edu Internet	10 words — < 1 %
16	Sylvia Szykowna. "Między archiwum a bazą danych – o doświadczeniu sztuki nowych mediów", Studia Europaea Gnesnensia, 2019 Crossref	9 words — < 1 %
17	hdl.handle.net Internet	9 words — < 1 %
18	hrv.topview-engineering.com Internet	9 words — < 1 %
19	post-digital.projects.cavi.au.dk Internet	9 words — < 1 %

20	repozitorij.alu.unizg.hr Internet	9 words — < 1 %
21	www.diva-portal.org Internet	9 words — < 1 %
22	www.iztztg.hr Internet	9 words — < 1 %
23	Sanja Zubčić. "Zbornik u čast Mariji Turk", Croatica et Slavica Iadertina, 2019 Crossref	8 words — < 1 %
24	act.aalto.fi Internet	8 words — < 1 %
25	hrcak.srce.hr Internet	8 words — < 1 %
26	link.springer.com Internet	8 words — < 1 %
27	repozitorij.unios.hr Internet	8 words — < 1 %
28	sibensko-kninska-zupanija.hr Internet	8 words — < 1 %
29	stari.kontejner.org Internet	8 words — < 1 %
30	www.inquiriesjournal.com Internet	8 words — < 1 %
31	www.posljednja-vremena.com Internet	8 words — < 1 %

32	www.promat.com Internet	8 words — < 1%
33	archive.org Internet	7 words — < 1%
34	drugo-more.hr Internet	7 words — < 1%
35	repozitorij.ds.unios.hr Internet	7 words — < 1%
36	"Machines as Agency", Transcript Verlag, 2007 Crossref	6 words — < 1%

EXCLUDE QUOTES	ON	EXCLUDE SOURCES	OFF
EXCLUDE BIBLIOGRAPHY	ON	EXCLUDE MATCHES	OFF