

Miško Šuvaković

Platforme bioarta

UDC 7.038.53

UDC 7.01

Apstrakt. U tekstu će se raspravljati o savremenim umetničkim platformama bioarta i njihovoj korespondenciji s biotehnopolitikom. Biotehnologija ili biotehnopolitika je skup aparatusa tj. institucija, platformi, protokola, objekata, stavova, vrednosti, odluka, postupaka, tehnika i efekata koji se zastupaju i proizvode unutar tranzicijske globalne kulture. Dolazi do artikulacije i reartikulacije odnosa stvarnih i fikcionalnih – fizičkih i virtuelnih – organizama i mašina. Istražuju se odnosi organizama i tela; organizma, tela i individualnosti; individue i društva; društvene grupe i individue; društvene grupe i društva kao totaliteta; individue, tela i bolesti; bolesti i društvene grupe; bolesti i društva; tela, organizma i mašine; ljudskog tela i životinjskog tela; životinjskog tela i biljke; ljudskog tela i biljke; prirodnog i kloniranog tela; prirodnog i genetski mutiranog tela; tela i mikroorganizama, bakterija, virusa itd... Bioumetnošću se nazivaju umetničke prakse zasnovane na spektakularizujućem radu s biološkim i biopolitičkim sistemima i praksama.

Ključne reči: bioart, biotehnopolitika, živa umetnost, performans, kiborg

Biotehnopolitika

Biotehnologija ili bio-tehnopolitika je skup aparatusa tj. institucija, platformi, protokola, objekata, stavova, vrednosti, odluka, postupaka, tehnika i efekata koji se zastupaju i proizvode unutar tranzicijske globalne kulture. Izvode se spektakularizacije složenih regulativnih i deregulativnih tehnoloških odnosa biološkog materijala i formi života. Dolazi do artikulacije i reartikulacije odnosa stvarnih i fikcionalnih – fizičkih i virtuelnih – organizama i mašina. Istražuju se odnosi organizama i tela; organizma, tela i individualnosti; individue i društva; društvene grupe i individue; društvene grupe i društva kao totaliteta; individue, tela i bolesti; bolesti i društvene grupe; bolesti i društva; tela, organizma i mašine; ljudskog tela i životinjskog tela; životinjskog tela i biljke; ljudskog tela i biljke; prirodnog i kloniranog tela; prirodnog i genetski mutiranog tela; tela i mikroorganizama, bakterija, virusa itd...

Biotehnoški diskursi se konstituišu oko različitih skupova uverenja, tehnologija i praksi koje destabilizuju tradicionalnu simboličku privilegovanost, hijerarhijsku strukturiranost i poziciju ekskluzivnog organskog tela. Biomedicinsko i biotehničko telo postaje *sajber-sistem*, složeno područje produkcije materijalnih efekata, značenja, smisla i vrednosti. Organsko, tehnološko i tekstualno se ukrštaju određujući biotehnički subjekt. U društvima globalnog kapitalizma biotehnpolitika postaje jedan od modusa određenja statusa subjekta u društvu, raspodele moći, uspostavljanja kontrole, nadziranja, regulacije i kriterijuma razlikovanja (zdravo-bolesno, zdravo-dobro-moralno-politički pozitivno i, obrnuto, bolesno-zlo-nemoralno-politički negativno).

Uvedene u svakodnevni život – biotehnologija, politika i nauka – postaju dominantne za identifikaciju subjektivizacije ljudske egzistencije. Subjektivizacija se odigrava u funkcionalnim poljima društva u kojem su delovale religija i politika (tradicija) i politička ideologija (modernizam).

Biotehnpolitika se ne tumači kao racionalizovani sistem tretiranja tela i organizma subjekta društva i kulture, nego kao pragmatični, instrumentalni i funkcijski sistem koji proizvodi telo i organizam kao subjekt društva i kulture (funkcije dijeta, trčanja, aerobika, rituala porodičnog uzimanja vitamina, masovne vakcinacije, masovnog oblikovanja tela u teretanama). Biotehnpolitika je povezana s različitim društvenim oblicima kontrole i normiranja. Kaže se da telo nije rođeno nego proizvedeno. Organizam koji postaje subjekt društva proizveden je saglasno diskursima i institucionalnoj saradnji koja mu daje značenja, smisao i mesto u mapi društvenih odnosa, proizvodnje, razmene i potrošnje.

Bioumetnost

Bioumetnošću se nazivaju umetničke prakse zasnovane na spektakularizujućem radu sa biološkim i biopolitičkim sistemima i praksama. Biotehnpolitičke koncepcije se mogu prepoznati u performansima Hane Vilke (Hanna Wilke) (medicinski spektakularizovano delo *Intra-Venus*, 1993), Stelarka (kibernetička ruka: *Treća ruka*, 1976-1980), u performansima Orlan (zahvati plastične hirurgije na telu umetnice: *Omnipresence*, 1993), u performansima i video radovima Metju Bernija (Matthew Barneya) (regulacija tela i elektronskog sistema: *Blind Perineum*, 1991), performansima Zorana Todorovića (upotreba ljudskog tela kao hrane, 1998), organske žive tapiserije i skulpture Oron Kets (Oron Catts), Iona Curijs (Ionat Zurra) i Gi Ben-Arija (Guy Ben-Arya) (izvođenje skulptura s vlaknastim mikroorganizmima koji se razmnožavaju, razvijaju i šire, 1990), instalacije Eduarda Kaca (Eduardo Kac) (rad s fluorescentnim zecom *Genza*, 2000) i dr.

Živa umetnost (*Live Art*) je, primarno, praksa živog izvođenja umetničkog rada tj. događaja pred prisutnom publikom. Pojam „živa umetnost“ je sinoniman pojmovima

performans art ili body art. Zamisao sinteze života i umetnosti data je projektom *totalnog umetničkog dela* (*gesamtkunstwerk*). Zamisao izvođenja interaktivnog odnosa „života“ i umetnosti označava postupke, procese, situacije ili događaje živog prezentovanja umetničkog koncepta pred publikom ili sa publikom kao saučesnikom. Primarno, reč je o svim oblicima „izvođačkih umetnosti“, a u užem smislu reč je o „performans umetnosti“ i njenim modifikacijama tokom davdesetog veka. Modifikacije performans umetnosti su vodile od privatnih ili javnih akcija avangardnih umetnika do nemačkog i austrijskog akcionizma, socijalne skulpture, maskulinog i feminističkog body arta, konceptualnog performansa, foto i video performansa te, zatim, do kulturalnog aktivizma (*artivizam*), tehnoperformansa, sajberperformansa, bioperformansa, radikalnog body arta i „device arta“. Živo izvođenje je određeno razlikovanjem događaja prezentacije umetničkog koncepta od proizvedenog umetničkog komada. Živim izvođenjem su se u vremenu tranzicije i globalizma postavila očigledna pitanja o odnosu „života“ i „funkcionisanja mašina“ u složenim interakcijama organskog i mašinskog aorganskog delovanja.

Živa umetnost je, međutim, i izraz spektakularizacija odnosa između formi života u savremenim umetničkim praksama. Reč je o odnosu u vremenu tranzicije i globalizacije kojim se pojam „žive umetnosti“ potpuno modifikuje. Po Ivu Mišou (Yves Michaud):

Ovde je sasvim novo polje delanja i rada koje upošljava materijale i procese života. (Michaud: 387)

Odnosi života i umetnosti temelje se na stavu da se forme života mogu spektakularizovati kao kvalitativno nove pojave u umetnosti i kulturi. Analiza odnosa umetnosti i života vodi ka modusima zastupanja, tj. spektakularizacije (vizualizacije, počuljenja), života umetnošću. Pri tome, forme života postaju neka vrsta postmedija u umetničkom delovanju. Forme života su taktički mediji istraživanja polja vidljivosti samih tih formi života.

Ljudska kultura je specifična forma života. Forme života dobijaju svoju spektakularizaciju u kulturalnim formacijama. Na primer, slovenačka Komuna u Šempasu je nastala kritikom modernističkog i urbanog otuđenja. Sebe je postavila kao simptom ili, čak, eksperimentalni poligon istraživanja „prirodnih“ tj. neurbanih formi života. Neurbane forme života su spektakularizovane modelima rituala, obreda ili ceremonija u svakodnevici života u prirodi.

Zatim, jedna od bitnih pozicija u umetničkim praksama žive umetnosti je razlikovanje ljudskog bihevioralnog tela i biološkog organizma. Na primer, američki bodiart umetnik Denis Openhejm (Dennis Oppenheim) je radio sa svojim telom dvostruke akcije. Koristio je telo u projektu *ParallelStress* (1970) kao instrument za merenje fizičkog urbanog i prirodnog prostora. Telo je bilo bihevioralni meri instrument. Umetnik svojim ponašanjem određuje situaciju svog tela i ambijenta u kome deluje. U projektu *Stills from gingerbread man & The residue (waste products) becomes the finished work. Micro-projection-faces* (1970-71) radio je sa dve pojavnosti sopstvenog tela. Sa

bihevioralnim telom koje konzumira kolač „gingerbread“. Na fotografiji je prikazan umetnik kako jede. Na drugoj fotografiji dat je medicinski snimak varenja kolača u organizmu umetnika. Ove dve razine prikazivanja odnosa sa kolačem ukazuju na dva shvatanja „žive umetnosti“ – kao bihevioralne i kao biološke.

Karakteristični su modeli prikazivanja ljudskog ili životinjskog tela kao biološkog organizma. Odnosno, karakteristična su izvođenja biološke metafore za ljudsko telo. Prikazivanje tela kao biološkog ima dugu zapadnu istoriju od renesansnog naučnog/umetničkog rada Direra (Dürer) i Leonarda (Leonardo da Vinci) preko Rembrantovog (Rembrandt) *The Anatomy Lesson of Dr Tulp* (1632) slikarstva sa društvenim temama do poznobaroknih i prosvetiteljskih prirodnjačkih muzeja – na primer, muzej *La Specola* u Firenci. U *La Specola* su izložene anatomske voštane figure kojima se prikazuje ljudsko telo i njegove biološke strukture. Francuski istoričar umetnosti Huberman (Georges Didi-Huberman) je u jednoj studiji ponudio fukoovski orijentisanu istorizaciju medicinske fotografije. Razradio je raspravu uloge fotografskog prikazivanja bolesnog tela u francuskim medicinskim časopisima devetnaestog veka (Didi-Huberman, 2003). Uloga medicinske fotografije je bila da se vizualizuje bolest. Američka performans umetnica Keroli Šniman (Carolee Schneemann) je pokazala sopstveno telo u menstrualnom ciklusu (*Interior Scroll*, 1975), a britanski umetnik Franko B. (Franko B.) je izvodio performanse u kojima je puštao vensku krv iz svog tela (*Oh Lover Boy*, 2001).

Jedan od dramatičnih pokušaja umetnika različitih epoha bio je da se prikaže „smrt“ kao granica života ili *ono* stanje posle života. Sama smrt se nije mogla prikazati. Razvijane su ikonografije prikazivanja umiranja (David/Jacques-Louis David/*Smrt Žozefa Bara*, 1794), prikazivanja mrtvog tela (Marlen Dima/Marlene Dumas/, *Čekanje za značenje*, 1988. i Gerharda Rihtera/Gerhard Richter/*Smrt*, 1988) ili metaforičkih i alegorijskih predstava smrti kao humanoidne figure (Direr, *Četiri jahača apokalipse*, 1498. ili Demijen Hrst/Damien Hirst/, *For the Love of God*, 2007). Smrt je izmicala sasvim različitim aspektima i pokušajima spektakularizacije. Smrt se, slično ljubavi, ne da vizuelno prikazati u doslovnom smislu – čak i ako se pogledaju fotografije koje prikazuju umiruće telo Fridriha Ničea (Friedrich Nietzsche) (25. avgust 1900) ili umrle slikarke na odru Olge Rozanove (7. November 1918). Smrt je granica *formi života* koja može biti spektakularizovana jedino označiteljskom praksom nedoslovnog i fikcionalnog posredovanja znaka, teksta ili slike o smrti. Džerman (Derek Jarman) je snimio film *Plavo* (1993) koji tokom 75 minuta trajanja pokazuje plavi ekran. Trajanje plavog na ekranu prati glas koji govori o bolovanju od AIDS-a, umiranju i smrti: „Moja retina je udaljena planeta. Igram, po ovom scenariju poslednjih šest godina... Moj vid se neće povratiti. Virus besni, više nemam prijatelja. Izgubio sam vid. Neću pobediti u borbi sa virusom“ (citat iz filma Dereka Džermana *Plavo*, 1993).

U savremenoj umetnosti živa umetnost je postala predočiva politizacijom formi života, a to znači svim onim oblicima koji pokazuju „život“ u njegovoj društvenoj

određenosti i spektakularizaciji. Život se tada ne posmatra kao predljudski događaj, već kao događaj koji je određen granicama izvođenja ljudskih odnosa tj. društvenosti. Politizacija formi života je vezana, primarno, za ekološki i feministički umetnički aktivizam, da bi se proširila na druga polja umetničkog aktivizma tokom devedesetih godina dvadesetog veka i u prvoj deceniji dvadeset i prvog veka. To znači da su, na primer, akteri bioaktivizma usmereni ka kritici i subverziji političke moći korporacijskog genetičkog inženjeringa. Grupa Critical Art Ensemble (CAE) u projektu *Free Range Grain* (2000-2004) spektakularizuje, tj. suočava javnost sa proizvodnjom genetički modifikovane hrane (Critical Art Ensemble sa Beatriz da Costa i Shyh-shiun Shyu). Time je pokazano kako je CAE otvorio polje biološke proizvodnje i politike društvenoj kritici spektakularizacijom posredstvom umetničkih taktičkih medija. Za njih nije problem sama „biološka tehnologija“, već profit koji se iz nje dobija i na kome se zasnivaju političke strategije dominacije i kontrole formi života (Critical Art Ensemble, 2002: 3-4).

Nazvati izvesne umetničke prakse „medicinskim“ i „farmaceutskim“ znači ukazati da su se koncepti razvijani od umetničkog prikazivanja do bioaktivizma razvijali u smeru medicinskih i farmaceutskih nauka, institucija i njihovih političkih diskursa koji učestvuju u konstruisanju individualne i društvene realnosti. Umetnička praksa postaje „simptom“ uslova i okolnosti u kojima medicinska i farmaceutska industrija uspostavlja biomoć, kontroliše razlike zdravlja i bolesti, nadzire i reguliše forme života, te ulazi u polje ekonomskog poslovanja i uslovljavanja ljudskog zdravlja ekonomskim interesima. Iz kontrole razlike zdravlja i bolesti proizašle su žanrovske potencijalnosti spektakularizacije reakcije na medikamente, modifikovanje formi života dejstvom medikamentata, te lečenje i nadziranje živog tela, održavanje i usmrćenje živog tela, kao i problematizovanje farmaceutske proizvodnje.

Simptom je označiteljska tvorevina koja se, za razliku od fantazma, može analizirati. Umetnik kao simptom se obraća nekom neprecrtanom konzistentnom velikom Drugom (medicinskoj i farmaceutskoj biomoći) koji će mu retrospektivno dodeliti određeno značenje i ulogu u individualnoj i društvenoj organizaciji svakodnevne stvarnosti. Na primer, Hana Vilke je izvodila svoje privatne *rituale* u bolničkoj postelji za fotografa Donalda Godara (Donald Goddard). Ona je bila bolesna od kancera i svoje „medicinski tretirano telo“ je postavila kao simptom odnosa bolesti, medicine i umetnosti. Simptom je, po lakanovskoj psihoanalizi, defekt simbolizacije, tj. središte neprozirnosti i neverbalizovanog u subjektu. Simptom je element na kojem se pokazuje skriveno, potisnuta istina nekog polja, totalnosti. Simptom je *tačka* na kojoj se totalitet nužno *kliza*. Simptom se interpretacijom razrešava tako što mu se dodeljuju značenja, tako što se smešta u neku simboličku mrežu i time mu se *oduzima* njegov besmisleni i traumatični sadržaj. Lakanovska definicija kraja psihoanalitičkog procesa lečenja je identifikacija sa simptomom. Subjekt se identifikuje s mestom na kojem je simptom bio, subjekt prepoznaje element koji mu

daje postojanost. Medicinski i farmaceutski diskurs se u svoj svojoj neprozirnosti mora dovesti do simbolizacije – koja nije stvar same „semantike“ već i „vidljivosti“. Suočenje sa vidljivošću medicinskih i farmaceutskih mehanizama se odvija u dijapazonu od „subjektivnog doživljaja“ do društvene institucionalizacije biomoći kojom se direktno ili indirektno odlučuje o statusu zdravog i statusu bolesnog, odnosno, o životu i smrti.

Zamisao vidljivosti bolesti, na primer, duševne bolesti bila je jedna od opsesija romantičarskog i kasnije, ekspresionističkog slikarstva. Žerikoovi (Gericault) portreti duševnih bolesnika (1818-24) su spektakularizovali ljudski mentalni život predočavanjem vidjive bihevioralnosti (izrazi i grimase lica, telesne poze itd). Individualne bihevioralnosti su postavljene kao tipovi ljudske bolesti. Spektakularizacija unutrašnjeg života je bila jedan konstruktivni akt lociranja i postavljanja identifikacionih matrica u francuskoj modernoj kulturi.

Jedan drugačiji primer umetničkog rada sa medicinskom i farmaceutskom subjektivizacijom je performans Marine Abramović *Ritam 2* iz 1974. godine. Umetnica se svojim telom služila isključivo kao sredstvom kojim se manifestuju psihofiziološke reakcije na preparate za lečenje akutne šizofrenije. Dejstvo ovih preparata je dovelo njeno telo u nepredvidljiva stanja. Pratili su se promene na njenom telu. Njeno telo je spektakularizovalo dejstvo medikamenata.

Grupa General Idea – dva člana ove grupe su umrla od AIDS-a – nizom projekata je tretirala atmosferu koja je pratila pojavu AIDS-a. Pojava AIDS-a nije bila samo pojava nove bolesti, već pojava kompleksa bolesti koji je imao društvene i političke efekte, pre svega, u SAD (Crimp, 1988). Povezivanje homofobičnih kampanji u drugoj polovini osamdesetih i tokom devedesetih godina, pretvorilo je pitanje epidemije i medicinske intervencije u političko pitanje identifikovanja rodni identiteta kao podobnih i nepodobnih. Kulturalna klima oko AIDS-a je pokazala kako se zdravstvene politike pretvaraju u društvene politike. U takvom kontekstu grupa General Idea je pokrenula niz „simptomskih“ projekata (*The Imagevirus Series* 1989-91, *Blue /Cobalt/ Placebo* 1991, *Pharmacopia* 1992, *Infections*, 1994). Ovim projektima su suočavali doživljaj i razumevanje individualnog ili kolektivnog odnosa sa AIDS-om.

Genetika je, zatim, anticipirana kao naučna – empirijska i teorijska – disciplina zasnovana na uočavanju i uopštavanju pravilnosti u nasleđivanju osobina živih organizama. Genetika je kao naučna disciplina, tokom dvadesetog veka, prošla različitim fazama koje su obeležile njenu političku istoriju (Falk, 2009). U filozofskom smislu, tokom modernizma, genetiku je karakterisao esencijalistički i univerzalistički stav o naslednoj predodređenosti živih organizama. Postavljena je naspram darvinizma kao teorije o prilagođavanju živih organizama uslovima sredine u kojoj se nalaze i međusobnoj borbi za opstanak. Imala je empirijske i pragmatične karakteristike u selekciji i modifikaciji živih biljnih i životinjskih vrsta korišćenih za ljudsku ishranu. U političkom smislu genetička metaforizacija je bila osnova rasnih teorija, rasističke

politike i, posebno, eugenike kao nauke o „čistim“ rasnim vrstama.

Genetika je, kasnije, postala jedna od naučnih disciplina molekularne biologije. Definisana je kao nauka o komunikaciji unutar „živog materijala“. Gen je teorijski prikazivan kao nosilac informacija ili informacijski konstrukt koji učestvuje u izgradnji živih ćelija nekog organizma. Komunikacijski karakter gena bio je odrednica za razvoj genetike kao teorijske, eksperimentalne i tehnološke discipline. Izuzetni razvoj genetike počinje u poslednjoj trećini dvadesetog veka (Davis, 2007: 249). Ono što suštinski menja status genetike u polju društvenosti, jeste ulazak genetike u polje komercijalnog inženjeringa. Genetički inženjering na neoliberalnom tržištu se otvara onim oblastima koje nisu samo pragmatične aktivnosti, razvoj novih vrsta zdrave i jeftine hrane ili lečenje naslednih bolesti, već i predikcijski rad na konstruisanju novih ili modifikovanih formi života, te na integraciji genetičkog inženjeringa ali i genetičkog narativa u savremene kulturalne i umetničke prakse.

Genetička umetnost započinje kao laboratorijska istraživačka umetnost novih formi života. Ideal oblikovanja života je blisko povezao genetički inženjering sa umetničkim istraživanjima genetičkih tehnologija. Reč je o opsesijama i fascinacijama da se umetnost može otvoriti ka novim postmedijskim tj. genetičkim tehnologijama koje modifikuju forme života, tj. oblikovne principe na kojima se izvode nove forme života. S druge strane, reč je o proširenju ljudske percepcije koja se dovodi u odnos sa vidljivošću formi života i modifikacijom formi života. Na primer, Joe Davis je ukazao na sledeću promenu u umetnosti i promenu potencijalnosti u umetnosti u odnosu na forme života:

“Umetnici su se u relativno kratkom periodu vemena udaljili od tradicije naturalizma kao mimetičkog prikazivanja u smeru direktne manipualcije samim životom” (Davis, 2007: 262).

Strategije i taktike genetičkih transformacija formi života su primenjene u brojnim umetničkim radovima na metaforičan način: Stiv Rajš (Steve Reich) i Beril Koro (Beryl Korot) video opera *Tri priče – Doli* (1997), ili Eduardo Kac postprodukcijski projekt *GFP Bunny* iz 2000. Strategije i taktike genetičkog inženjeringa su sprovedene na interventni način sa živim materijalima u delima: Džordž Geser (George Gessert) *Hybrid – Streptocarpus hybrid* (2002), Marta de Menses (Marta de Menezes) *Heliconiu butterfly* (1999), Eduardo Kac *The Eight Day* (2001), El Vunderlih (Al Wunderlich) *Living Paintings* itd. Kets (Oron Catts) i Cur (Ionat Zurr), na primer, su izvodili projekte „delimično živih skulptura“ (*semi-living sculptures*). Delimično žive skulpture su objekti u kojima se neživi-konstrukti kolonizuju živim ćelijama (Catts i Zurr, 2002: 63-68).

Vremenom su pitanja o genetičkoj umetnosti dobila proširenje od čvrste i idealizovane, često fascinacijske, sprege „nauka-tehnologija-umetnost“ u polje kulturalne i, zatim, političke analize diskursa, institucija i, svakako, efekata i afekata „genetičkih produkata“ u savremenom društvu. Karakteristične su aktivističke produkcije grupe Critical Art Ensemble (*Flesh Machine*, 1997-98). Politizacija genetike posredstvom genetičke

umetnosti i kulturalnog aktivizma je uspostavljena kao praksa kritičke analize, a često i subverzije, genetike kao nauke i genetike kao tehnološkog inženjeringa u funkciji biomoći i neoliberalnog totalizujućeg tržišta. Nije više bilo pitanje samo o fascinacijama mogućnostima inetrvenisanja u polju primarnih formi života, već i o radu sa politizacijama konteksta genetike kao nauke, genetike kao tehnologije i genetike kao umetnosti. Pitanja koja se, danas, postavljaju unutar genetičke umetnosti ne odnose se samo na stvaranje nove ili modifikovane forme života, već i na preispitivanje statusa i funkcija genetike u odnosu na polje društvenosti: umetnički rad sa platformama, protokolima i procedurama tj. institucionalnim potencijalnostima i granicama medicinske genetike, zatim, sa genetičkim tržištem koje je određeno komercijalizacijom genetičkog inženjeringa na globalnom tržištu. Genetički inženjering ili genetička tehnologija se, zato, tretiraju kao umetnički postmedij ili taktički mediji kojima se realizuju koncepti i projekti o doslovnom radu sa formama života. Spektakularizacija politizacije „genetičkog inženjeringa“ pokazuje njegove konstrukte i kontrolne sisteme kao instrumetne savremenog izvođenja društvene hipertehnologizovane realnosti tj. savremene ideologije o kontroli života.

U žargonima kibernetike, studija kulture i teorije umetnosti razlikuju se tri različita strukturalna koncepta „veštačkog organizma“. *Robot* je veštačko samostalno telo upravljano algoritmima koji omogućavaju simulaciju telesnog ponašanja – rada i delanja – ljudskog stvorenja. *Kiborg* je veštački „organizam“ nastao artikulacijom hardverski povezane mašine i biološkog organizma (Gray, 1995). *Android* je, u opštem smislu, veštački izveden organizam koji svojom telesnošću podseća na ljudsko stvorenje. *Android* je kopija muškarca, a *genoid* je kopija žene. *Genoid/android* je, u užem smislu, veštačko tehnobiološki generisano stvorenje koje podseća izgledom i ponašanjem na ljudsko stvorenje bilo muškog ili ženskog roda.

U metaforičnom smislu kiborgom se naziva svako veštačko tj. mašinsko telo koje ima regulacionu hardversku vezu sa biološkim organizmom: od video-bio-komputerske instalacije preko bio-mehaničkih lutaka ili bioloških tela s protezama do kibernetičkih produkata (biologizirana robotika) ili naučno-fantastičkih *projekcija* paramitoloških stvorenja. *Kiborg* je metaforično stvorenje neograničenih mogućnosti *travestiranja* tj. regulacijskog *preoblačenja* i maskiranja u svetu bioelektronskih simulacijskih realnosti.

U filozofskom smislu kiborg je stvorenje nastalo sintezom *stvorenja* i *nestvorenja* (metafizika mašine, metafizika drugog tela od biološkog tela, drugog života od biološkog života). Tu je anticipirano osnovno metafizičko pitanje o prirodnim formama života i neprirodnim formama života – tj. od formi i antiformi života. *Kiborg* se može definisati i kao *analitičko stvorenje* koje je posledica tj. biološko-hardverska realizacija analitičkih tehnoloških propozicija. *Kiborg* je, u fenomenološkom smislu, *ono* što pokazuje interaktivne veze između prisutnosti (ontologije), izgleda (morfologije) i pojavnosti

(rada, proizvodnje, delovanja, recepcije, razmene i potrošnje) prostorno vremenskog događaja unutar sveta.

U kiborg-tehnologijama se menjaju odnosi uzroka i posledice, odnosno, sudbine i fatalnosti u regulacionom odnosu biološkog i mehaničkog organizma. Uspostavljanje (*Her-stellen*) i pred-stavljanje (*Dar-stellen*) preklapaju se na ekranu koji pokazuje kako se *protetski* spoj biološkog i elektronskog događa istovremeno u vremenu mašine i realnom vremenu, odnosno u fizičkom i virtualnom prostoru. Ne samo da je poništena paradigma postavljanja tj. izvođenja prisutnosti, nego i paradigma prikazivanja tj. odlaganja koje konstituiše situaciju odsutnosti. Pitanje granice organizma i granice mašine svodi se na pitanje gde počinje mašina, a gde se završava biološki organizam. Granice su relativizovane i *ljusko stvorenje* više ne oseća sebe kao završeno (celovito, tj. organski ostvareno i jedinstveno) telo nego kao produženo telo, ali i kao ono što se nadovezuje na mašinu. Reč je o događaju između tela i mašine. To nešto „između“ je polazna epistemološka razlika na kojoj se temelji kako ontologija tako i sociologija kiborga..

Istorija kiborg umetnosti se povezuje sa neokonstruktivizmom šezdesetih godina (Burnham, 1975: 312-376). Čileanac Enrike Kastrop-Kid (Enrique Castrop-Cid) je organizovao prvu izložbu robota 1965. godine. Pioniri robotske, kibernetičke, regulacione ekološke i sajber umetnosti su: Nam Džun Pajk (Nam June Paik) (*Robot-K56 with 20-Channel Radio Control and 10-Channel Data Recorder*, 1965), Čarls Metoks (Charles Mattox) (*Act of Love*, 1965), Tomas Šenon (Thomas Shannon) (*Squat*, 1966), Dejvid fon Šlegel (David von Schlegell) (*Radio Controlled Sculpture*, 1966), Hans Hake— (Hans Haacke) (*Grass Cube*, 1967). Nastajala su, takođe, brojna dela umetnika povezanih sa kalifornijskim pokretom *Art and Technology Movement* – u kome su objedinjene pronaučne tendencije usmerene ka analizi i sintezi nauke, tehnologije i umetnosti: vizuelna istraživanja, kinetička, kompjuterska i kibernetička umetnost, robotska umetnost, ekološka umetnost itd. tokom kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina dvadesetog veka. Edvard Inatovič (Edward Ihnatowicz) je bio prvi “robotički umetnik” u potpunom smislu te reči. On je radio sa interaktivnim situacijama između robota, ambijenta i publike. Njegovo delo je *Senster* (1969-70) – hidraulični robot koji je reagovao na glasove i kretanje ljudi oko njega. *Senster* je prva robotska skulptura kontrolisana kompjuterom. Danas u sajber umetnosti deluju umetnici kao što su: Stelark, Džulija Vilson (Julie Wilson), Eduardo Kac, Kevin Vervik (Kevin Warwick), Giljermo Gomez-Penja (Guillermo Gomez-Pena), grupa Electronic Defance Theater i dr.

U feminističkoj teoriji sajbertehnologije su postale bitna kritička metafora kojom je omogućena dekonstrukcija rodnog kao polnog tj. biološkog esencijalizma. U feminističkoj teoriji/filozofiji se kiborg vidi kao ontološki uzorak kojim se omogućava hibridizacija biološkog ljudskog tela, odnosno, ljudskih formi života. Biološki normirano i identifikovano ljudsko telo se modifikuje u funkcionalnom, čulnom, te

prostornom i vremenskom smislu. To znači da se celovitost i zatvorenost tu i tada prisutnog ljudskog tela relativizuje, dovodi do biomašinske procesiranosti koja fikciju o drugačijem telu pretvara u događaj, a događaj u novo ljudsko iskustvo. Iskusiti sebe kao bio-mašinu je novo subverzivno određenje koje destabilizuje univerzalnu humanoidnost i humanistički situiranu podelu rodni uloga (Haraway, 1991: 151). Feministički orijentisana teorija kiborga je uvela rodnu transgresivnost u utopijske idealizacije drugačijih, relativizovanih i tranzicijskih biotehnoški proizvedenih tela. Transgresivnost je dovela do relativizacije rodnog identiteta, ali i prestrukturiranja afektivnosti nagona i želje. Nagon i želja se strukturalno pretvaraju u afekt (uživanje, abjektost ili grozu) u odnosu mašine i biološkog organizma.

Literatura:

- Burnham, J. (1975). "Robot and Cyborg Art"; u *Beyond Modern Sculpture – The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. New York: George Braziller, 312-376.
- Catts, O. i Zurr+, I. (2002). An Emergence of the Semi-Living; u Oron Catts (prir.), *The Aesthetics of Care?*. Perth: Symbiotica, 63-68.
- Crimp, D. (1988). *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*. Cambridge: The MIT Press.
- Critical Art Ensemble sa Beatriz da Costa i Shyh-shiun Shyu, *Free Range Grain*, <http://www.critical-art.net/FRG.html>.
- Critical Art Ensemble (2002). *The Molecular Invasion*. New York: Autonomedia.
- Davis, J. (2007). Cases for Genetic Art; u Eduardo Kac (prir.): *Signs of Life – Bio Art and Beyond*. Cambridge: The MIT Press, 249-266.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Invention of Hysteria – Chart and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge: The MIT Press.
- Falk, R. (2009). *Genetic Analysis / A History of genetic Thinking*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gray C.H. (prir.) (1995): *The Cyborg Handbook*. New York: Routledge.
- Haraway, D.J. (1991). A Cyborg Manifesto; u *Simians, Cyborgs, and Women – The Reinvention of Nature*, New York: Routledge.
- Michaud, Y. (2007): Art and Biotechnology; u Eduardi Kac (prir.): *Signs of Life. Bio Art and Beyond*. Cambridge: The MIT Press, 387-394.

Platforms of Bioart

Abstract. The text discusses contemporary artistic platforms of bioart and the correspondence between them and biotechnopolitics. Biotechnology or biotechnopolitics is a set of apparatuses, i.e. institutions, platforms, protocols, objects, attitudes, values, decisions, procedures, techniques and effects which are supported and are created within transitional global culture. It results in articulation and re-articulation of real and fictional – physical and virtual – organisms and machines. What is examined is the correlation between: organisms and bodies; an organism, the body and the individuality; an individual and the society; a social group and the individual; a social group and the society as totality; an individual, the body and diseases; diseases and the social group; diseases and the society; a body, the organism and a machine; a human body and an animal body; an animal body and plants; a human body and plants; a natural and a cloned body; a natural and a genetically mutated body; a body and microorganisms, bacteria, viruses etc. Bioart denominates artistic practices based on spectacularizing work with biological and biopolitical systems and practices.

Key words: bioart, biotechnopolitics, living art, performance, cyborg