



Neja Zorzut, *Prodrom*, 2021.  
Izložba PARAZITI, 36. Salon mladih 2022.  
Foto: Juraj Vuglač  
Ustupljeno ljubaznošću HDLU



Sara Salamon, *Arheološke iskopine 2*, 2021.  
Izložba PARAZITI, 36. Salon mladih 2022.  
Foto: Juraj Vuglač  
Ustupljeno ljubaznošću HDLU

## „Strane“ ontologije u novim umjetničkim praksama

Preobrazbe svijesti, proširena tijela, aktivni materijali i spekulativni scenariji bili su među istaknutim motivima izložbe *PARAZITI 36*. Salona mladih<sup>1</sup> 2022. godine kuriranom u sastavu kolektiva KUĆCA (Jurica Mlinarec, Klara Petrović i autorica teksta, Luja Šimunović). Koncept je bio inspiriran istoimenom knjigom francuskog filozofa Michela Serresa (1981), koji zamišlja društveni, politički i biološki sustav kao sustav parazitskih odnosa: najednom domaćin, najednom parazit, i najmanja jedinica ima remetilački, kreativni i transformativni potencijal. Kao početna točka širega kustoskog djelovanja, tema je služila kao okvir kroz koji smo željeli postaviti jednostavno pitanje: je li moguće govoriti o umjetnosti kao vitalnoj snazi koja ima mogućnost djelovati na stvarnost? Odgovor pritom nismo tražili u eksplicitnim umjetničkim intervencijama koje su uvijek u opasnosti neutralizacije činjenicom vlastite institucionalne pozicije. Radije, začetak odgovora nalazimo ako raspetljamo značenje „stvarnosti“: svakako, stvarnost kao ona obilježena krizama i nejednakostima pod ideološkim, političkim i društvenim sustavom kapitalizma – ali i ona stvarnost koju u duhu novijih spekulativnih filozofskih tendencija shvaćamo kao mrežu ljudskih i ne-ljudskih objekata, agenata ili materijala u neprestanoj interakciji. Naše pitanje je, prema tome, vodilo u smjeru specifičnog položaja umjetničkog djelovanja kao djelatnog čina, fenomena, entiteta: ne kao nešto što opisuje, tematizira ili „intervenira“, već kao nešto što je uvijek već dijelom stvarnosti.

U praktičnom smislu, riječ je o kritičkom aparatu koji narušava antropocentrično humanističko nasljeđe dajući glas drugome, odnosno nečemu izvan „ljudskog“ pojmljivog sklopa znanja, osjećanja ili nasljeđa. Tekst je potaknut potrebom da se ta pitanja kontekstualiziraju i uže definiraju analizom umjetničkih odgovora koji odbacuju centralnu poziciju čovjeka artikulirajući ne-ljudske ili više-nego-ljudske subjekte kao „strane“ ontologije. Više ili manje eksplicitno, oslanjaju se na spekulativne

tendencije filozofskog realizma i materijalizma u kojima se ljudsko i ne-ljudsko, subjekt i objekt, otkrivaju kao djelatni i međuovisni elementi. Konceptualni i metodološki različiti, ono što ih veže na estetskom i afektivnom planu su modaliteti čudnog, jezovitog i zazornog.

Prvi dio teksta osvrnut će se na te novije filozofske tendencije kako bismo kasnije odredili način na koji se odnose prema umjetničkom stvaralaštvu općenito. U ovom rezimeu započinjemo sa spekulativnim realizmom, odnosno objektno-orijentiranom ontologijom Grahama Harmana i Timothyja Mortona, nakon koje ćemo pogled usmjeriti novom materijalizmu Jane Bennett, Donne Haraway, Rosi Braidotti i Karen Barad te zaključiti s pitanjem odnosa čovjeka, stvarnosti i tehnologije kroz teze Katherine N. Hyles i Johna Johnstona. Te spekulativne filozofske tendencije odvest će nas u pitanje pozicije umjetnosti i diskursa u oblikovanju stvarnosti. Zadržat ćemo se na pojmu *fictioning*, koji definiraju teoretičari David Burrows i Simon O’Sullivan istražujući mitološke funkcije umjetnosti i filozofije, te ćemo vidjeti način na koji filozofski materijalizam i realizam redefiniiraju status umjetničkog djelovanja. Slijedom toga, zanimat će nas uloga afektivnih registara „čudnog“, „jezovitog“ i „zazornog“ kao modaliteta koji imaju specifičan odnos prema konceptu „stranog“. Filozofske, metodološke i afektivne specifičnosti poslužiti će nam za pogled na umjetničke radove koji su bili dijelom 36. Salona mladih.

Iako popis nije potpun, u ovom tekstu fokusirat ćemo se na četiri rada umjetnika, umjetnica i kolektiva iz Hrvatske i Slovenije koji su bili dijelom izložbe *PARAZITI*, a koji se u svojoj praksi eksplicitno referiraju na filozofski realizam i materijalizam. To su Neja Zorzut, koja se predstavila slikarskom instalacijom *Prodrom* (2021) kojom se direktno smješta u diskurs objektno-orijentirane ontologije Timothyja Mortona, promišljajući o implikacijama njegove teze o hiperobjektima. Instalacija Sare Salamon *Arheološke iskopine* (2020–2021) nudi spekulativan pogled na materijalističko shvaćanje medija kao djelatnog elementa stvarnosti kroz koncept „izdaje medija“. Kolektiv MediumMovement (Dominik Gadže, Robert Fenrich i Monika

<sup>1</sup> Salon mladih je bijenalna manifestacija u organizaciji Hrvatskog društva likovnih umjetnika kojoj je cilj ponuditi kurirani presjek mlade, domaće likovne scene.

Milas) u imerzivnoj instalaciji *Eden* (2022) ponudio je iskustvo svijeta poslije ljudi – živi i aktivni materijali, uronjeni u vodene površine, diskurzivno se smještaju u posthumanističku fenomenologiju Astride Neimanis. Aljaž Rudolf i Eva Smrekar s višegodišnjim projektom *FaceOrFactory* (2019. – u tijeku) koriste ljudsko lice kao organski i informatički materijal za stvaranje kimeričnog, decentraliziranog ne-ljudskog subjekta.

## SPEKULATIVNI REALIZAM I OBJEKTNO-ORIJENTIRANA ONTOLOGIJA

Objektno-orijentirana ontologija ili OOO nastala je kao struja unutar spekulativnog realizma, čiji začetak možemo trasirati 2007. godine slijedom konferencije pod naslovom *Speculative Realism* na Sveučilištu Goldsmiths u Londonu, gdje su sudjelevali ključne figure pokreta: Quentin Meillassoux, Graham Harman, Ray Brassier i Ian Hamilton Grant. Ova nova grana realizma pritom se definira kao opreka tradiciji korelacionizma koja tvrdi da ništa izvan naše stvarnosti uvjetovane ljudskim umom nije moguće spoznati – odnosno, sve je uvjetovano korelacijom čovjeka i svijeta. Rezime parafraziramo iz antologije *Realism Materialism Art* (2015: 15), odnosno uvodnika koji su pisali urednici knjige Christoph Cox, Jenny Jaskey i Suhail Malik – naime, realizam (a i materijalizam, kako ćemo kasnije vidjeti) predlaže da misao može misliti izvan sebe, odnosno da stvarnost može biti spoznatljiva bez da je oblikovana od strane čovjeka ili za ljudsko razumijevanje. Naglašavaju kako je riječ o stavu koji se uvelike kosi s filozofskim i kulturnim dominantama 20. stoljeća, kojima je primat konstitucije i medijacije prirodnog i društvenog svijeta imalo polje diskursa i kognitivnog subjekta. U tom okviru ništa značajno nije moglo postojati izvan diskursa i društveno-organiziranih konstrukcija. Kao stav koji drži kako je svijet nezavisan od ljudskog uma i diskursa te da može biti spoznatljiv u toj samostalnosti, realizam je u prošlosti bio odbačen kao naivan i uzaludan (Cox, 2015: 15–18).

U okviru OOO, teza Grahama Harmana o svijetu sastavljenom od „objekata“ ovdje će nam biti ključna. Harman objekte definira, ističu urednici *RMA*, kao „značajne, objedinjene i autonomne cjeline koje nisu samo skup značajki, atributa, osobina, dijelova ili odnosa“, a koji pritom ne moraju nužno biti „fizički, prirodni, jednostavni ili neuništivi“ (Cox, 2015: 21). Nadalje, ključna je karakteristika objekta činjenica da svaki ima *senzualno* lice dostupno drugim objektima i ono *stvarno* koje je povučeno od svih odnosa. Timothy Morton (2013: 34) upućuje kako se Harmanova teza pritom oslanja na Heideggerovu analizu alata u knjizi *Bitak i vrijeme* (1927) – alat, u stanju funkcionalnosti (*Vollzug*), povučen je iz pristupa (*Entzug*), a tek kada

više ne može obavljati svoju funkciju, postaje prisutan (*vorhanden*), odnosno pokazuje svoje *stvarno* lice. Rezimira:

to može samo značiti, tvrdi Harman, da postoji ogroman plenum jedinstvenih entiteta, čije je jedno od bitnih svojstava povlačenje – nijedan drugi entitet ne može u potpunosti odgovarati za njih. (Morton, 2013: 34)

Kao slikovit primjer, pročitat ćemo često citiran isječak iz knjige *The Quadruple Object* Grahama Harmana:

Kada vatra spali pamuk, dolazi u dodir samo sa zapaljivošću materijala. Vjerojatno vatra uopće ne djeluje na miris ili boju pamuka, koji su relevantni samo za bića opremljena osjetilnim organima. (...) Biće pamuka povlači se iz plamena, čak i ako je spaljeno i uništeno. Pamuk-biće je skriveno ne samo od fenomenologa i tekstilnih radnika, već i od svih entiteta koji s njim dolaze u dodir. Drugim riječima, povlačenje predmeta nije nekakva kognitivna trauma koja pogađa samo ljude i nekoliko inteligentnih životinja, već izražava trajnu neadekvatnost bilo kojeg odnosa uopće.<sup>2</sup> (Harman, 2011: 93)

Možemo zamisliti i nesagledive objekte – takvi su hiperobjekti Timothyja Mortona, filozofa čije ime često nalazimo u kontekstu svijeta umjetnosti. Globalno zatopljenje, mikroplastika, radioaktivni plutonij ili kapitalizam pripadaju toj kategoriji stvari koju je nemoguće prostorno i vremenski sagledati, a koja je neprestano prisutna i neprestano djeluje u okviru objektivne stvarnosti. Ekološka filozofija Mortona u knjizi *Hyperobjects* (2013) stvorila je bazu za razumijevanje stvari i pojava kao djelatnih, aktivnih elemenata naše stvarnosti – stvari koje smo možda uzrokovali i stvorili, ali koje nisu u našoj isključivoj kontroli. Ugrubo, hiperobjekti su viskozni, u smislu da se lijepe na sve što dotaknu, toliko rasprostranjeni da ih je nemoguće sagledati u totalitetu, toliko veliki da izmiču perceptivnim prostorno-vremenskim kategorijama te uvijek nastaju interakcijom i uvijek jesu u interakciji s drugim objektima. Globalno zatopljenje stoga nije moguće direktno percipirati, ali ga svakodnevno osjećamo kroz pojave koje možemo percipirati, kao što su vremenske nepogode. Slikovit opis hiperobjekata ponudio je Levi Bryant:

<sup>2</sup> „When fire burns cotton, it makes contact only with the flammability of this material. Presumably fire does not interact at all with the cotton’s odor or color, which are relevant only to creatures equipped with the organs of sense. (...) The being of the cotton withdraws from the flames, even if it is consumed and destroyed. Cotton-being is concealed not only from phenomenologists and textile workers, but from all entities that come into contact with it. In other words, the withdrawal of objects is not some cognitive trauma that afflicts only humans and a few smart animals, but expresses the permanent inadequacy of any relation at all“ (Harman, 2011: 93, prev. autorica).

Mortonovi hiperobjekti su kao naše iskustvo bazena tijekom plivanja. Posvuda smo uronjeni u bazen, posvuda hladna voda miluje naše tijelo dok se krećemo kroz njega, a ipak smo samostalno u vodi. U vodi proizvodimo učinke poput difrakcijskih uzoraka, uzrokujući da se namreška na određene načine, a to proizvodi učinke u nama, uzrokujući da se naša koža naježi i, ako ste čovjek, da se dijelovi vas nezgodno namreškaju, a ipak su voda i tijelo dva objekta povučena jedan od drugoga koji međusobno samo posredno djeluju.<sup>3</sup> (Bryant, 2010)

## POSTHUMANIZAM I NOVI MATERIJALIZAM

Ekološka pitanja pritom se ne odnose nužno na ono što bismo smjestili u, tradicionalno shvaćeno, područje prirode kao kategorije koja je u opreci s kulturom ili tehnologijom. Ovakva ontološka „izravnavanje“ svakako možemo povezati s kritikom antropocentrizma koja nastaje slijedom svijesti o globalnoj krizi te društvenih, ekoloških, kulturnih i političkih reperkusija slijedom ubrzanog razvoja kapitalizma i novih tehnologija. Čovjek – vidjeli smo i kratkim pogledom na OOO – nije jedini koji aktivno djeluje i oblikuje stvarnost, niti čovjeka možemo promatrati kao jedinstvenu, autonomnu cjelinu. Takva predodžba smješta se u diskurs posthumanizma koji nastaje kao kritika zapadnjačkog kanona humanizma koji povlašćuje položaj racionalnog čovjeka naspram ostatka živog i neživog svijeta. Sa središnjim impulsom prema dehijerarhizaciji, posthumanizam također dovodi humanistički koncept čovjeka u pitanje, o kojoj nas problematici upućuje Rosi Braidotti u samom uvodu knjige *The Posthuman*:

Ne možemo svi iole uvjereno tvrditi da smo oduvijek bili ljudi, ili da smo samo to. Neke od nas ni danas u potpunosti ne smatraju ljudima, a to je još manje bio slučaj u ranijim trenucima zapadnjačke društvene, političke i znanstvene povijesti.<sup>4</sup> (Braidotti, 2013: 1)

Humanistička koncepcija „čovjeka u središtu“, prema tome, nikada nije uključivala ili vodila računa o svim ljudima, kamo li o drugim živim ili ne-živim

<sup>3</sup> „Morton’s hyperobjects are thus like our experience of a pool while swimming. Everywhere we are submersed within the pool, everywhere the cool water caresses our body as we move through it, yet we are nonetheless independent of the water. We produce effects in the water like diffraction patterns, causing it to ripple in particular ways, and it produces effects in us, causing our skin to get goosebumps and, if you’re a man, for parts of you to inconveniently shrink, yet the water and the body are nonetheless two objects withdrawn from one another interacting only vicariously“ (Bryant, 2010, prev. autorica).

<sup>4</sup> „Not all of us can say, with any degree of certainty, that we have always been human, or that we are only that. Some of us are not even considered fully human now, let alone at previous moments of Western social, political and scientific history“ (Braidotti, 2013: 1, prijevod preuzet iz kataloga festivala Touch Me; ur. Mlinarec, Jurica i Šimunović, Luja, Zagreb: KONTEJNER, 2019).

bićima. Posthumanizam stoga, pa tako i novi materijalizam, dovodi u pitanje samostalnost i zatvorenost pojedinih sustava i agenata – otkrivajući stvarnost kao kompleksan sustav stvari, odnosno materijalnih tvari i fizičkih sila na koje mi jednako utječemo koliko one na nas. Korelaciju realizma i materijalizma, njihove načelne razlike, čitamo iz uvodnika *Realism Materialism Art*:

materijalisti (koji smatraju da je sve što postoji materija, materijalne sile i fizički procesi) skloni su biti realisti (koji smatraju da je stvarnost u potpunosti neovisna o umu), ali obrnuto ne mora nužno vrijediti (budući da ono što je stvarno ne mora biti materijalno očitovano, pri čemu je simboličko značenje glavni primjer). (Cox, 2015: 22)

Navode kako su uz to posthumanizam i materijalizam usko vezani za feminističku kritiku, kritizirajući u određenom segmentu spekulativni realizam kao struju koja ne vodi dovoljno računa o rodnim ili kulturološkim uvjetovanostima objektivnih, znanstvenih činjenica i metodologija koje često dolaze u središte njihovih istraživanja (Cox, 2015: 25).

Brojnih je filozofkinja i teoretičarki koje možemo smjestiti u ovaj diskurs, a ovdje ćemo se sažeto osvrnuti na nekoliko koncepata koji su nam direktno relevantni za istraživanje. Konceptualizacija „moći-stvari“ (*thing-power*) Jane Bennett nameće se kao jasan okvir materijalističkog čitanja stvarnosti. U tekstu iz 2004. godine u kojem izlaže koncept koji kasnije razvija u knjizi *Vibrant Matter* (2010) ističe teze Gillesa Deleuzea i Félixia Guattarija, koji „smještaju čovječanstvo u jedan kozmički tok 'kretanja materije'“, predlažući svijet koji nije svijet

subjekata i objekata, već različitih materijalnosti uključenih u mrežu odnosa. To je svijet manje naselejen pojedincima nego skupinama ili sastavima koji se tijekom vremena mijenjaju. (2004: 354)

Dalje citirajući Deleuzea i Guattarija, svijet je, prema Bennett,

ogromni Apstraktni stroj čiji su dijelovi različiti sklopovi i pojedini elementi, svaki od kojih zajedno grupira beskonačnost čestica koje ulaze u beskonačnost više ili manje međusobno povezanih odnosa. (2004: 365)

U kontekstu pozicije čovjeka, Bennett ističe:

[Materijalizam moći-stvari] ne poriče da postoje razlike između ljudi i ne-ljudi, iako ih nastoji opisati bez podlijevanja iskušenju da ljude postavi u ontološko središte. Jedan od načina da se to učini jest razlikovati ljude kao stvari sastavljene od posebne bogate i složene zbirke materijalnosti.<sup>5</sup> (Bennett, 2004: 359)

<sup>5</sup> „[Thing power materialism] does not deny that there are differences between human and nonhuman, though it strives to describe them without succumbing to the temptation to place humans at the ontological center“ (Bennett, 2004: 359, prev. autorica).

Koncept *postajanja* (*becoming*) kao kontinuirani, neprestani proces nasuprot statičnom *postojanju* (*being*) u središtu je interesa posthumanističke, materijalističke kritike. Karen Barad u toj liniji razvija teoriju „agencijskog realizma“ (*agential realism*) koji zamišlja stvarnost kao otvoreni proces unutar kojeg ontološke distinkcije između različitih sklopova, objekata ili materijalnih tvari ne postoje same po sebi, već su u neprestanom procesu nastajanja i diferencijacije kroz ono što naziva „intra-akcije“ (*intra-actions*). Točnije,

intra-akcije su specifične uzročne materijalne radnje koje mogu, ali i ne moraju uključivati „ljude“. Uistinu, kroz takve prakse uspostavljaju se različite granice između „ljudi“, „ne-ljudi“, „kulture“ i „prirode“, „društvenog“ i „znanstvenog“. (2003: 817)

Svijet je stoga „intra-akcija u svom razlikovnom procesu materijalizacije. Upravo se kroz specifične intra-akcije realizira diferencijski osjećaj postojanja ostvaren kroz kontinuiran protok agencije“ (2003: 817). Nadalje, fenomeni su konstitutivni stvarnosti, odnosno upravo nastaju kao materija kroz specifične interakcije i kao rezultat tog procesa počinju „nešto značiti“ (*matter comes to matter*) (2003: 817). Čovjek, prema tome, ne može se smatrati pukim uzrokom ili posljedicom, već se smatra sastavnim dijelom svijeta u neprestanom procesu postajanja.

Takvu proširenu, decentraliziranu, nejedinstvenu – u osnovi posthumanističku – konceptualizaciju subjekta prepoznajemo i u prijedlozima Rosi Braidotti. Kroz pojam „nomadski subjektivitet“ u knjizi *Transpositions: On Nomadic Ethics* nastoji stvoriti novi etički i politički teren koji odbacuje moralni univerzalizam stremeći prema alternativnoj ideji etičke odgovornosti s ciljem temeljne rekonfiguracije našeg postojanja u globalnom i tehnološki posredovanom svijetu. Prijedlog nastaje kao kritika globalizacijskog procesa koje Braidotti definira kao jednu od temeljnih karakteristika globalnog kapitalizma koji

nadilazi nacije i države, koji je bez glave i bez centra, a hegemonijski, pokretan i fleksibilan, ali fiksna i iznimno lokalna, inherentno nasilna i nemilosrdna, a prema tome sklon samouništenju... Promovira multikulturalizam kao marketinšku strategiju dok ponavlja rasne stereotipe. (Braidotti, 2006: 30)

Kroz koncept nomadskog subjektiviteta Braidotti stoga predlaže održivu etiku, odnosno nomadsku eko-filozofiju ne-jedinstvenog subjekta koji ima pojačani osjećaj međupovezanosti između sebe i drugih – uključivši i sve one ne-ljudske druge. Subjekt se stoga postavlja kao ekološki entitet, pri čemu je naglasak ovakve filozofije na svim onim pred-ljudskim i ne-ljudskim elementima koji čine „mrežu sila, intenziteta i susreta“ (Braidotti, 2006: 41).

Gljučan tekst u tom smislu je *Cyborg Manifesto* Donne Haraway, objavljen prvi put 1985. u kojemu kroz koncept kiborga razlaže jasne distinkcije među svim živim i ne-živim bićima i stvarima, među kojima je i tehnologija kao subjekt u neprestanom postajanju i interakciji. Kiborga susrećemo i u knjizi *Staying with the Trouble* gdje Haraway razvija etički impuls „srodstva“ (*kinship*) kao nužnost kolaboracije, interakcije i svijesti o uvjetovanom procesu postajanja između različitih, ali ravnopravnih, ontoloških kategorija:

Kiborzi nisu strojevi u bilo kakvom smislu, niti su hibridi strojeva i organizama. U stvari, nisu uopće hibridi. Radije, to su implodirani entiteti, guste materijalne i semiotičke „stvari“ – artikulirane „figure od niti“ [*string figures*, op. a.] ontološki heterogenih, povijesno situiranih, materijalno bogatih, viralno proliferirajućih odnosa određenih vrsta, ne svugdje cijelo vrijeme, nego ovdje, ondje i između, s posljedicama.<sup>6</sup> (Haraway, 2006: 104)

U svrhu rezimiranja nekih osnovnih razmišljanja koja su specifična u kontekstu razvoja tehnologije, bit će nam koristan termin mitotehneze (*mythotechne*) koji predlažu David Burrows i Simon O’Sullivan u knjizi *Fictioning: The Myth-Functions of Contemporary Art and Philosophy* objavljenoj 2019. godine. Osnovnim idejama knjige u vidu odnosa stvarnosti, umjetnosti i fikcije vratit ćemo se u drugom dijelu teksta, a ovdje ćemo se fokusirati na njihovo tumačenje pojma tehnogeneze Katherine N. Hayles i koncepta liminalnih strojeva Johna Johnstona. Mitotehneza pripada jednoj od triju međusobno povezanih „mitoloških funkcija“ suvremene umjetnosti i filozofije koja se odnosi na način na koji tehnologija ulazi u svakodnevni diskurs i život općenito kroz projekcije postojećih i budućih utjecaja strojeva (Burrows i O’Sullivan, 2019: 1–7).

Tehnogeneza koju Katherine N. Hyles istražuje u knjizi *How We Think* (2012) za Burrowsa i O’Sullivana primjer je radikalne mitotehneze jer su odnosi između ljudi, strojeva i okoline predstavljeni kao dinamični, fluidni i međusobno prožeti. Hylesino shvaćanje suvremene tehnogeneze je u kontekstu kompleksnog i prilagodljivog sistema unutar kojeg se tehnologija neprestano mijenja i adaptira,

<sup>6</sup> „Cyborgs are not machines in just any sense, nor are they machine-organism hybrids. In fact, they are not hybrids at all. They are, rather, imploded entities, dense material semiotic 'things' – articulated string figures of ontologically heterogeneous, historically situated, materially rich, virally proliferating relations of particular sorts, not all the time everywhere, but here, there, and in between, with consequences“ (Haraway, 2006: 104, prev. autorica).

pritom mijenjajući i sve živote koji su u nju nužno upleteni. Utjecaji su pritom obostrani, pri čemu nije moguće zanemariti utjecaj primjerice društvenih i ekonomskih faktora na razvoj tehnologije (Burrows i O'Sullivan, 2019: 436). John Johnston u *The Allure of Machinic Life* (2010) istražuje koncept „liminalnih strojeva“ koji postoje ili žive u nekoj čudnoj, nedavno oživjeloj oblasti „gdje se biosfera i artefakti iz ljudskog svijeta dodiruju i prolaze jedni unutar drugih, konstituirajući u osnovi 'strojni film', producirajući 'novu oblast' u kojoj priroda i tehnologija više nisu jasno suprotstavljene“ (Burrows i O'Sullivan, 2019: 512). Burrows i O'Sullivan navode kako Johnston ističe karakteristiku zavodljivosti te nove, strojne oblasti ne toliko zato što tehnologija kopira prirodu, već zato što predstavlja posve novu kompleksnost ponašanja koja uključuje i transformira onu ljudsku (2019: 512).

## SPEKULATIVNA FILOZOFIJA I FIKCIJA

Kako bismo razumjeli vezu umjetničkog djelovanja i opisanih filozofskih tendencija, nužno se okrećemo pitanju odnosa fikcije i stvarnosti – područje koje su temeljito istražili upravo David Burrows i Simon O'Sullivan u spomenutoj knjizi. Ugrubo, *fictioning* definiraju kao

pisanje, zamišljanje, izvođenje ili na bilo koji drugi način materijalno manifestiranje svjetova ili društvenih tijela koja trasiraju putanje različite od onih koje pripadaju postojećim dominantnim organizacijama života. (2019: 1)

*Fictioning* prakse, prema tome, one su koje eksperimentalnim strategijama sebe smještaju u svijet, koje ga preslaguju i rekonfiguriraju u svrhu generiranja i repozicioniranja znanja, nasljeđa, ideja i protokola – koje izvode, projiciraju ili sklapaju „nove i različite modele postojanja kroz otvoreno eksperimentiranje“ (2019: 6). Dijeje mitofunkcije (*myth-functions*), odnosno funkcije proizvodnje takvih mitova, na tri podvrste: mitopoetika (*mythopoesis*) koja se predlaže kao produktivna za svjetove, ljude i zajednice koje tek dolaze, često se oslanjajući na zanemarene ili nove kulture; mitoznanost (*myth-science*) koja funkcionira tako što proizvodi alternativne perspektive i modele, otkrivajući da su naše navike razmišljanja o fizičkim, povijesnim i društvenim stvarnostima tek još jedan mit; već spomenuta mitotehneza (*mythotechnesis*) koja se bavi načinima na koje tehnologija ulazi u diskurs i život, kroz projekcije postojećeg i budućeg utjecaja strojeva (2019: 1).

U ovaj okvir spadaju navedene filozofske tendencije koje u osnovi ontološkim „oplošnjvanjem“ terena stvarnosti omogućuju prodor spekulativnih teza međusobnog utjecaja i međusobne formacije objekata ili materijalnih stvari i sila, kao i temeljnu

nemogućnost njihovog razdvajanja. Stvarnost u tom smislu postaje spekulativna zona koja dopušta (uvjetno rečeno) djelatnu ravnopravnost živih i neživih bića, tehnologije, jezika, prirode, kulture, umjetnosti. Kako bismo razumjeli što to znači za umjetnost, dovoljno je pročitati ulomak iz teksta „What If Art Were a Kind of Magic?“ Timothyja Mortona za portal *Art Review*:

OOO umjetnost ne smatra ukrasom, već temeljnom operacijom uzroka i posljedice. Napraviti umjetničko djelo znači izravno se miješati u carstvo uzroka i posljedica. (...) Ono što OOO tvrdi vrlo je slično onome što tvrde Aboridžini: da je svijet stvoren u snu i da je kauzalnost vrsta sanjanja; što će reći – svojevrsna umjetnost.<sup>7</sup> (Morton, 2015)

Umjetnost stoga ovdje dobiva poseban ontološki status – kao *stvaran* dio svijeta, stvarnosti, koji ima nekakvu vitalnu snagu djelovanja na druge objekte ili sklopove, ona je:

*demonska*: izvire iz neke nevidene (ili čak nevidljive) onostranosti, u smislu da ja nisam zadužen za nju i ne mogu je percipirati izravno, ispred sebe, stalno prisutnu. Opasno kauzalno treperenje. Drugim riječima, magija.<sup>8</sup> (Morton, 2015)

U kontekstu posthumanizma i materijalizma, možemo se još osvrnuti na višeznačnost skraćenice SF Donne Haraway koju opisuje u tekstu objavljenom povodom Documente 13 kao „moćan materijalni semiotički znak za bogatstvo spekulativne fabulacije, spekulativnog feminizma, znanstvene fantastike, znanstvene činjenice, znanstvene fantazije“ (2012: 4). SF nalazimo i u knjizi *Staying with the Trouble* u kojoj ju opisuje kao praksu pričanja priča i činjenica, odnosno „kao uzorkovanje mogućih svjetova i mogućih vremena, materijalno-semiotičkih nestalih, prisutnih i tek dolazećih svjetova“ (2016: 31). Fikcija, odnosno način na koji govorimo, pristupamo i djelujemo, važan je element koji oblikuje našu stvarnost – s obzirom da je, u osnovi, neraskidiv dio te stvarnosti.

<sup>7</sup> „OOO thinks of art not as decoration, but as the fundamental operation of cause and effect. To make an artwork is to interfere directly with the realm of causes and effects. (...) What OOO is arguing is very similar to what Aborigines argue: that the world is dreamed into existence and that causality is a kind of dreaming; which is to say, a kind of art“ (Morton, 2015, prev. autorica).

<sup>8</sup> „(...)demonic: it emanates from some unseen (or even unseeable) beyond, in the sense that I am not in charge of it and can't quite perceive it directly, in front of me, constantly present. A dangerous causative flickering. In other words, magic“ (Morton, 2015, prev. autorica).



Sara Salamon  
*Arheološke iskopine 2*, 2021.  
Izložba PARAZITI  
36. Salon mladih 2022.  
Foto: Juraj Vuglač  
Ustupljeno ljubaznošću HDLU



MediumMovement  
*Eden*, 2022.  
Izložba PARAZITI  
36. Salon mladih 2022.  
Foto: Juraj Vuglač  
Ustupljeno ljubaznošću HDLU



MediumMovement  
*Eden*, 2022.  
Izložba PARAZITI  
36. Salon mladih 2022.  
Foto: Juraj Vuglač  
Ustupljeno ljubaznošću HDLU

Filozofkinja i likovna kritičarka Natalya Serkova intervju s Grahamom Harmanom za portal *Tzvetnik* započinje pitanjem korelacije pojave „čudne“ estetike, zanimanja za post-, anti- ili više-nego-ljudske subjekte te popularnosti OOO ili spekulativnih filozofija u novijim umjetničkim praksama, filmovima, modi, glazbi. Termin „čudno“ pritom nije slučajna: u diskursu OOO nerijetko susrećemo konceptualizaciju stvarnosti kao čudne, ali čudne u specifičnom smislu, na što odgovorom upućuje Harman:

Prvo, moram istaknuti da neki ljudi možda koriste „čudno“ u širem smislu nego ja. Za mene, „čudno“ ima precizno tehničko značenje: situacija u kojoj objekti postoje u napetosti sa svojim vlastitim kvalitetama, umjesto da se na njih svode. Doduše, tako općenito definiram i estetiku, pa za mene postoji nešto „čudno“ u svakom pravom estetskom iskustvu.<sup>9</sup> (Serkova, 2018)

Termin „čudno“ u kontekstu OOO obuhvaća, uvjetno rečeno, apstraktniju instancu od one koja se odnosi na estetsku dimenziju predmeta koji ima „čudne“ karakteristike koje možemo definirati i nabrojati. Timothy Morton u tekstu „Weird Matters“ naglašava „čudno“ kao vezu i kauzalnu uvjetovanost izgleda i esencije danog objekta – kao estetsku dimenziju stvarnosti u širem smislu:

Što će reći da su stvari čudne i da se ta čudnost ne može izvući ili izbrisati. *Weird* dolazi od staronordijskog *urth*, što znači upleteno, isprepletano, u petlju – obrat, kao u (...) frazi „čudan obrat događaja“. Čudno, dakle, znači nešto što ima veze s estetskom dimenzijom i nešto što ima veze s kauzalnošću u isto vrijeme: dvojnost za koju ne smatram da je slučajnost. I vrlo korisno za razmišljanje u posthumeovskom dobu (to jest, znanstvenom), gdje je uzročnost uvijek interpretacija podataka, a ne neka metafizička mašinerija koja se gura ispod stvari.<sup>10</sup> (2014: 10)

<sup>9</sup> „First, I should point out that some people may be using 'weird' in a wider sense than I normally do. For me, the weird has a precise technical sense: a situation in which objects exist in tension with their own qualities rather than being reducible to them. Admittedly, this is also how I define aesthetics more generally, so for me there is a bit of weirdness in all genuine aesthetic experience“ (Serkova, 2018, prev. autorica).

<sup>10</sup> „Which is to say that things are weird, and that this weirdness cannot be extracted or deleted. *Weird* comes from the Old Norse *urth*, which means twisted, entwined, in a loop – a turn, as in the English phrase 'a strange turn of events'. *Weird* thus means something to do with the aesthetic dimension and something to do with causality at the very same time: a duality that I take not to be an accident. And very helpful for thinking in a post-Humean age (that is, the scientific one), where causality is always an interpretation of data rather than some metaphysical machinery chugging away underneath things“ (2014: 10, prev. autorica).

U okviru OOO kvaliteta umjetnosti općenito jest da je „čudna“ – kao što su kvantna stanja „čudna“ u smislu da ne podliježu standardnim zakonima fizike i prostorno-vremenske uvjetovanosti. No, nas ovdje ipak zanima jedna specifična estetika, jedan specifičan splet spekulativne filozofije i fikcije – gdje će nam „čudno“ označavati specifičan skup estetskih karakteristika i umjetničkih odluka koje upravo reflektiraju „začudnost“ objektivne stvarnosti u smislu OOO. Ako se vratimo na kontekst intervjuja na portalu *Tzvetnik*, pitanje Natalye Serkove o „čudnoj umjetnosti“ neće nam biti više tako apstraktno. Naime, *Tzvetnik* općenito služi kao platforma za promicanje i objavu tih novijih umjetničkih tendencija koje nas ovdje zanimaju, a kojima možemo upravo pripisati specifične, „čudne“ karakteristike.

Važno nam je prije svega definirati što točno mislimo kada kažemo „čudno“ – kao afektivni registar kojemu pridodajemo pojmove „zazorno“ i „jezovito“, kao srodne, ali distinktnne kategorije *osjećanja*, odnosno *proživljavanja* nelagode. Nameće nam se da krenemo „od početka“ – od Freudove definicije pojma „jezovitog“ (*unheimlich*) iz teksta prvi put objavljenog 1919. godine. „Jezovito“ u ovom kontekstu nužno se promatra u opoziciji, ili bolje reći, kao „druga strana“ ili „krajnji produkt“ osjećaja prisnog, poznatog ili domaćeg (*heimlich*). Odnosi se na osjećaj užasa prilikom susreta s nečime što je postojalo u sferi potisnutog, nečega iz prošlosti koja nam se iznova javlja, izazivajući osjećaj terora i anksioznosti. Nešto skriveno, najednom osvjetljeno, što „u stvarnosti nije ništa novo ili strano, nego nešto poznato i staro – utemeljeno u umu, otuđeno jedino procesom represije“ (Freud, 2003: 13). Nadalje, ključna će nam biti korelacija pitanja fikcije i stvarnosti, pri čemu se efekt zazornog uspostavlja upravo prodorom prostora imaginacije u stvarnost – kao učinak zazornog koji se

često i lako uspostavlja brisanjem razlike između mašte i stvarnosti, kao kada se nešto što smo do sada smatrali imaginarnim pojavi pred nama u stvarnosti, ili kada simbol preuzme sve funkcije i značenje onog što simbolizira i tako dalje. (Freud, 2003: 15)

Ono što je zajedničko pojmovima „jezovito“ (*uncanny*), „čudnog“ (*weird*) i „zazorno“ (*eerie*), prema Marku Fisheru (2017: 11), jest to što su „afekti, ali isto modaliteti: modaliteti filma i fikcije, modaliteti percepcije, konačno, mogao bi reći, modaliteti postojanja“. Obuhvaćaju

preokupaciju neobičnim (*strange*). Neobičnim – ne stravičnim (*horrific*). Privlačnost koju čudno i zazorno posjeduju nije obuhvaćena idejom da „uživamo u onome što nas straši“. Radije, ima veze s fascinacijom vanjskim, onim što se krije iza standardne percepcije, kognicije i iskustva. (2017: 9)



Fisher ističe kao osnovnu razliku jezovitog u odnosu na čudno i zazorno upravo u tretmanu neobičnog: zazorno je ono neobično u okviru poznatog – u smislu da se domaće ne podudara sa samim sobom. U toj liniji, koncept zazora pripada specifičnoj kritici koja „procesuirala vanjsko kroz razmake i slijepe ulice unutrašnjeg“ (2017: 13). Čudno i jezovito karakteriziraju drugačiji pristup, odnosno „dozvoljavaju nam da vidimo unutrašnje kroz perspektivu vanjskog“. Čudno je „ono što ne pripada“ (2017: 13), odnosno donosi poznatom nešto što je inače izvan. Kao primjer tehnike svojstvene čudnom Fisher navodi montažu kao formu koja „spaja stvari koje jedne drugima ne pripadaju“ (2017: 13). Zazorno pak rijetko pripada zatvorenim, domaćim prostorima, prije se veže za krajolike koji su često barem djelomično ispražnjeni od ljudi, otvarajući pitanje djelatnosti, odnosno djelovanja i postojanja nekakvog stranog agenta, ako ga uopće ima (2016: 14). Kao zanimljiv korelat Mortonovoj koncepciji kapitalizma kao hiperobjekta Fisher navodi kapital kao zazorni entitet: „prizvan iz ničega, kapital neovisno vrši više utjecaja nego navodno supstancijalni entitet“ (2017: 15).

Dylan Trigg u knjizi *The Thing: A Phenomenology of Horror* u središte postavlja pitanje iskustva subjektiviteta i ljudskog tijela kao mjesta zazora, odnosno horora. Predlaže fenomenologiju u liniji filozofskog realizma, koja promatra „tijelo kao fragment materijalnosti koja je istovremeno ljudska i ne-ljudska“ (2014: 51). Razvija koncept „ne-ljudskog subjektiviteta“ (*unhuman subjectivity*), kao neizbježnu i uvijek prisutnu prožetost stranih materijala, povijesti, iskustva u okviru svakog subjektivnog iskustva. Odnosno, „tek disjunkcijom iskustva sebe kao čovjeka i uviđaja da je taj isti entitet izvan humanosti“ moguće je, prema Trigg, ostvariti „ne-ljudsku fenomenologiju“ (2014: 91). Vraćamo se stoga pitanju ne-cjelovitoga, rastvorenoga, posthumanističkoga ljudskog subjekta gdje svijest o tim „stranostima“ unutar našeg iskustva postaje zona iskustva nelagode – kao mjesto koje je dijelom nas, u kojemu uvijek već jesmo i koji uvijek već jesmo, ali nužno pripada nečemu „vanjskom“, Trigg zaključuje:

Prije subjektivnosti, prije čovječanstva, pojavljuje se drugo podrijetlo koje prethodi iskustvu. (...) Nigdje taj strani otpor nije jasniji nego u materijalnosti tijela, koliko organ percepcije u sadašnjem trenutku, toliko i prapovijest koja se ne može spoznati, osim kao trag koji je za sobom ostavila. Kako se ovo tijelo povlači iz iskustva, tako proizvodi višak u svijetu, kojem se mora pristupiti ispod materije, ili bolje rečeno, s onu stranu materije. Lišena subjektivnosti, lišena doživljaja, intervenira tišina. U ovoj zoni, ravnodušnost tijela rađa stvar. Stvar nema identitet, osim identiteta neprestano mutirajućeg procesa, lišena svake specifičnosti, sposobna umjesto toga podmuklo se prilagoditi svojoj okolini. Od toga možemo samo reći da

postoji nešto. Stvar je tu, prisutna, ali samo kao polje anonimnosti.<sup>11</sup> (2014: 223)

Takvu nelagodu, odnosno osjećaj unutarnje otpornosti nekog stranog entiteta, detektirala je i Jane Bennett upravo u kontekstu svog termina „moć-stvari“ (*thing-power*) – kao „zazornu poznatost strane prisutnosti“ (2004: 360). Bennett pritom uspostavlja vezu takvog osjećaja, odnosno te nedeterminirane dimenzije stvari kakvu Trigg spominje s nizom pojmova iz filozofije i kritičke teorije: *diferencija* (Jacques Derrida), *virtualno* (Gilles Deleuze), *nevidljivo* (Maurice Merleau-Ponty), *semiotičko* (Julia Kristeva) i *neidentitet* (Theodor Adorno) (2004: 361).

## NEJA ZORZUT, *PRODRUM* (2021)

Počinjemo sa slikarskom instalacijom Neje Zorzut, *Prodrom* (2021). Riječ je o radu koji je nastao posebno za 34. izdanje Grafičkog bijenala u Ljubljani pod naslovom *ISKRA DELTA* u kustoskoj koncepciji Tjaše Pogačar. *ISKRA DELTA* istraživala je hipotetski scenarij budućnosti ili paralelne stvarnosti u kojoj je istoimena jugoslavenska računalna firma opstala:

U vremenu opsjednutom sablastima 'izgubljene budućnosti', Biennale umjesto da se fokusira na prošlost, koristi želju da živimo u stvarnosti različitoj od one koju smo naslijedili.<sup>12</sup>

U tom spekulativnom prostoru mogli smo naići i na *Prodrom*, rad koji se sastoji od dvaju elemenata čije se formalne karakteristike zrcale: slike velikog formata nasuprot kojih je skulpturalna instalacija. Instalacija se konceptualno veže za njene prijašnje radove o kojima je pisala Kaja Kraner, fokusirajući analizu na slikarski ciklus *Alohton* i rad *Adheziv*. Oba rada eksplicitno se vežu za Mortonovu objektno-orijentiranu ontologiju, odnosno njegovu predodžbu hiperobjekata, pri čemu Kraner prepoznaje specifičnu ulogu mrlje – u *Alohtonu*, mrlja se pojavljuje kao „stranost“ u slici i odnosu slike i galerijskog prostora, dok u *Adhezivu* (koji se i naslovom direktno referira na viskoznu kvalitetu hiperobjekta) mrlja više nije bezoblična forma, odnosno „semantički otvorena projekcijska površina“

<sup>11</sup> „Before subjectivity, before humanity, another origin anterior to experience emerges (...). Nowhere is this alien resistance clearer than in the materiality of the body, as much an organ of perception in the present moment as a prehistory unknowable except as the trace left behind. As this body withdraws from experience, so it produces an excess in the world, which must now be approached from beneath matter, or rather, from beyond matter“ (2014: 223, prev. autorica).

<sup>12</sup> Preuzeto s mrežne stranice, dostupno na: <https://biennialfoundation.org/2021/09/iskra-delta/>, pristup: 17. svibnja 2023. (prev. autorica).

već je „autonomna stvar s vlastitim osobinama“ (Kraner, 2020: 11–14).

„Prodrom“ je medicinski termin koji označava rani simptom bolesti – začetak, kontaminaciju čiji će efekt biti tek naknadno vidljiv. Instalacija *Prodrom* sastoji se od različitih materijala, čije organsko ili anorgansko podrijetlo promatraču nije lako razlučiti: uljane i akrilne boje, lateks, poliesterska smola, kosa, ugljen, željezo... Predodžba „viskoznosti“, odnosno ljepljivosti objekta, u formalnom smislu očituje se u međuuvjetovanosti oblika, materijala i kompozicija koje jedna drugu reflektiraju. Pozvani smo u liminalnu zonu unutar koje su granice međudjelatnih objekata nejasne, gdje je svaka od komponenata jedna drugoj istovremeno strana i neodvojiva, odnosno njezin sastavni dio. Izvor, početak „kontaminacije“ ne pripada nekom jasnom prostorno-vremenskom registru – oduvijek je već tu, zona instalacije otkriva se kao trenutačna suspenzija. *Prodrom* je koncipiran kao prolaz, hodnik, odnosno liminalna zona u kojoj Zorzut u središte postavlja pitanje „stranosti“ ljudskog tijela kao fenomenološke kategorije. Rad izaziva nelagodu zato što je stvarnost nelagodna, inherentno strana i povučena.

Niti se šire cijelim prostorom, objekti se kontinuirano nadograđuju u vlastita tijela, a ovaj prostor zasigurno nije samo okruženje sa sličnim organskim bakterijama/katalizatorima gradnje odnosno razgradnje, povezane su s nasiljem nad mesom, s grčevima, s udubljenjima, s pokretom, s kontrolom/gubitkom iste. Tijela nastavljaju rasti, a u naborima rasta rađa se nasilje, odnosno specifično nasilje, koje se može osjetiti samo kroz dodir koji zahtijeva blizinu. Iako su nastala tijela oduvijek bila u hodniku, sada su počela nasilno prodirati u poluprostor, postala su vlastita vanjština. Oblici mijenjaju svoj oblik i funkcioniraju u stvaranju s okolinom. Vlakna se rađaju u zraku; stvaraju međuprostor agregirajući svoje kretanje od gipkog prema čvrstom. Međuprostor između objekata je objekt. Suživot u prostorima između, u složenoj interakciji u kojoj je protok organske tvari prijelazni proces. (Neja Zorzut u: Miholić, 2022: 96–97)

SARA SALAMON, *ARHEOLOŠKE ISKOPINE* (2020–2021)

*Arheološke iskopine* novomedijske umjetnice Sare Salamon ciklus je *site-specific* prostornih intervencija inicijalno koncipiranih 2020. godine kao „spori hepening“ u javnom prostoru. O prvoj iteraciji, odnosno *Arheološkim iskopinama I*, čitamo iz teksta Sare Salamon napisanog u suradnji s filozofom Markom-Lukom Zubčićem, kao

o događaju koji pretvara dio javnog prostora između stambenih zgrada u „arheološku iskopinu“ – zgradu s reflektorima i građevinskim materijalom sa skrivenim prostorom za iskop, koji svaki dan lagano putuje ulicom (1 m/dan). Cilj je bio stvoriti javni prostor koji

nastupa – koji se ponaša sam po sebi. (Salamon i Zubčić, 2020)

Suptilne intervencije u javni prostor Rijeke i Zagreba sastojale su se od samo nekoliko jednostavnih elemenata: najednom drveni sanduk, najednom bljeskalica, plitko iskopana zemlja ili građevinska traka. Obični, svakodnevnici predmeti postavljeni u prostor koji im načelno je „prirodno stanište“. No, nešto je krivo.

*Arheološke iskopine II* nastavak je serije s elementima posebno prilagođenima prostoru umjetničke galerije nastao 2021. godine kada je prvi put prikazan u zagrebačkoj Galeriji VN. Ponovno nalazimo drveni sanduk. Metalnu ogradu. Grupice pijeska obojene sprejom. Građevinske trakice lagano trepere nad malim, džepnim ventilatorima. Neko vrijeme je prošlo, čujemo suptilan električni trzaj – možda vidimo i neki bljesak? Čini li nam se ili se drveni sanduk pomiče? Objekti rade nešto što ne bi trebali raditi i rade to sami od sebe – ali čine to gotovo neprimjetno, nasumično, polako. S dovoljno vremena, postali smo svjedoci gotovo nevidljivih, „stranih“ fluktuacija, promjena i interakcija. U kontekstu dramaturgije tih objekata, mi smo taj „strani“ organizam – ne samo da se događa *bez nas*, ova tiha izvedba, čini se, ne događa se ni *za nas*.

Sara Salamon pritom u svoju praksu centrira termin „izdaja medija“ kojim označava disfunkcionalan i „pogrešan“ odnos prema materijalu u korist zaigranosti, apsurdna i fikcije. Pogrešna uporaba medija – nameće nam se Harmanova teza „senzualnog“ i „stvarnog“ lica objekta – prisjećamo se Heideggerove teorije alata, koji tek kada je lišen funkcije postaje prisutan. Možda nismo vidjeli pravo, stvarno lice medija – ali možda se u procesu otkriva nešto novo, nova zona objekata u jedinstvenim „intra-akcijama“, da posudimo termin Karen Barad. Detektiramo „zazor“ kao ono krivo u poznatom kontekstu, gdje se objekti kreću sami od sebe – ali jasno je i da je nešto „čudno“ – višestruko spajanje materijalnih i nematerijalnih elemenata koji jedan uz drugog ne pripadaju.

Dramaturški ključna točka rada je trenutak kada drugi put prolazimo pokraj iskopina i primijetimo da nešto u tom prizoru nije u redu. Teško je, međutim, priznati si da su se iskopine pomaknule. Afektivni se registar mijenja. Domacu udobnost paranoje i zova pripadnosti povijesti zamjenjuje „uncanny“, plitka jeza disonance.

Je li problem u meni ili u stvarnosti?

Prostor instalacije transformiran je u krnju iskopinu s prostorno-vremenskom nesigurnosti. Izložbeni objekti kreću se sami od sebe, u nasumičnom vremenu. Nasumično vrijeme i montaža vremena u prostoru stvaraju Tenziju. Tenzija tijela promatrača u prostoru koji se kreće, kao i tenzija između fizičkih elemenata tretirani usprkos svojoj (materijalnoj) funkciji ili kvaliteti. (Sara Salamon u: Miholić, 2022: 82–83)



Aljaž Rudolf i Eva Smrekar  
*You. An Archive*, 2021.  
Izložba PARAZITI  
36. Salon mladih 2022.  
Foto: Juraj Vuglač  
Ustupljeno ljubaznošću HDLU



Aljaž Rudolf i Eva Smrekar  
*You. An Archive*, 2021.  
Izložba PARAZITI  
36. Salon mladih 2022.  
Foto: Juraj Vuglač  
Ustupljeno ljubaznošću HDLU

Ambijentalna instalacija *Eden* kolektiva MediumMovement nastala je 2022. godine posebno kao odgovor na temu *PARAZITI* 36. Salona mladih. Instalaciju su ostvarili umjetnica Monika Milas, umjetnik Robert Fenrich i dizajner Dominik Gadže – a u konceptualnom segmentu sudjelovao je i mladi arhitekt Filip Pračić. *Eden* je imerzivan prostor, spekulativna priča o svijetu poslije ljudi – trenutak brisanja granice između organskih i anorganskih materijala, kao i (umjetne) inteligencije. Trenutak, u određenom smislu, tehnološkog singulariteta. Nalazimo prostor koji su obuzeli slojevi pregorjele plastike – otpad, čovjekov „višak“ – iz kojeg izrastaju mehanički, pokretni segmenti, iz kojeg izraste toksični bazen, iz kojeg pršti fluorescentno zelena tekućina nepoznatog podrijetla. Voda, pritom, u središtu je interesa koncepta – specifično, post-humanistička fenomenologija Astride Neimanis, koja u knjizi *Bodies of Water* objavljenoj 2016. godine fokus smješta na element vode kao tvar koja je među osnovnim elementima interakcije i procesa postajanja ljudskih i ne-ljudskih subjekata.

Pozvani smo iskusiti spekulativnu budućnost, paralelnu stvarnost u kojoj je pitanje djelatnosti živih, a posebno ne-živih objekata ili materijala došlo do svog potpunog ostvarenja. Čovjek ne samo da više nije u središtu, već ga uopće nema. Kao posjetitelj, kao osoba koja pristupa instalaciji, ponovno smo postavljeni u poziciju stranog entiteta kojemu ovdje nije mjesto. Elementi instalacije u poluzamračenoj prostoriji stapaju se jedni s drugima – granice između pojedinih segmenata ne možemo razlučiti, a ne možemo ni točno odrediti njihovo podrijetlo. Kako se krećemo, približavamo, tako otkrivamo nove segmente, ali ne možemo odrediti instalaciju u cjelini. Širi se izvan gabarita prostora, kontaminira druge zone kojima ne pripada. Vizualno podsjeća na scenografiju horor filma – jezoviti teren napušten od ljudi, gdje djeluje sve, samo ne čovjek.

Voda nije sve, ali vode ima svugdje. Ona je ujedno (s)tvar, ali i proces: voda je uvijek u relaciji. Nježno postoji, ali nagrizi i apsorbira. Život nastaje iz vode. Suprotstavljajući se ideji čovjeka kao zatvorenog, statičnog i autonomnog bica, ljudska tijela promatraju se kao vodene površine u konstantnoj interakciji s drugim vodenim površinama sačinjenima od ne-ljudskih posrednika. Propitujući međuovisnost čovjeka i vode, domete transformacije vodenih ekosustava i antropogenih utjecaja na okoliš, umjetnički projekt istražuje fenomen močvare kao spekulativnog mjesta na razmeđu distopije i utopije. Močvara pritom otvara prostor istraživanja prirodnih fenomena i novog koncepta posthumanističke ekologije koji, znanstvenofiktivnim strategijama propituje budućnost i kompleksnost trostruko umreženog odnosa u sustavu čovjek-priroda-tehnologija. (MediumMovement u: Miholić, 2022: 72–73)

Aljaž Rudolf i Eva Smrekar duo su iza kontinuiranog i višegodišnjeg umjetničkog projekta *FaceOrFactory* započetog 2019. godine kao produkcija u sklopu slovenske Galerije Kapelica, poznate po produkciji kompleksnih, interdisciplinarnih umjetničkih projekata na razmeđu tehnologije i znanosti. Čitamo na mrežnoj stranici projekta, riječ je o „obitelji, korporaciji i laboratoriju lica, maski i novih identiteta“ koja se formira prikupljanjem DNK uzoraka, skenova lica i osobnih podataka dobrovoljnih donatora – koji pritom postaju formalni članovi korporacije, kao i njen sastavni materijal. Projekt se do sada sastojao od triju etapa. *Tester 011* (2019) bila je razvojna, testna faza unutar koje su se postavile temeljne propozicije i politika projekta. *Holey Surface* (2020) bila je mobilna instalacija za prikupljanje podataka čiji je proces uključivao fotografiranje i preuzimanje DNK uzoraka kako bi se stvorila arhiva identiteta. *Unstable Protocols* (2021) predstavlja početak biološkog, informatičkog tijela, odnosno arhive koja se sastoji od fizičke arhive i njene digitalne ekstenzije – virtualne zone unutar koje nalazimo genetske informacije i fotografe lica. Arhiva pritom nije pasivni skup podataka, već aktivni, decentralizirani, parazitski entitet.

Lice, pritom, nužno shvaćamo u ključu posthumanizma, odnosno filozofskog materijalizma – kao teritorij u koji su utkane društvene, političke, ekonomske uvjetovanosti, koje koliko god je dio nas, nužno nam ne pripada te je po mnogočemu stran. Ne samo kao prostor oznake individualnog identiteta, već kao informatički materijal, kao sistem u neprestanoj mijeni i pokretu. Procesom arhiviranja lica – fizički i virtualno – analizom i transformacijom lica u podatke, odnosno virtualni materijal, otvaraju eksperimentalnu zonu stvaranja decentraliziranog, u osnovi ne-ljudskog subjekta. Ljudsko lice postaje strani materijal, odsječen od pojma individualnosti, a kolekcija lica pretvara se u kimerično biće čije granice ni značenje nisu jasno određeni. Biće u konstantnom procesu postajanja, kao što smo vidjeli, koje točno živi u tom „strojnom filmu“ Johna Johnstona – tehnološki je uvjetovan, hibridni, kiborški, nomadski subjektivitet.

FaceOrFactory bazira se na stvaranju lica i života novih umjetnih identiteta. Prodajući svoje biometričke informacije s jednostavnim postupkom fotografiranja i preuzimanja DNK uzorka, možete pristupiti dugoročnom umjetničkom i korporativnom istraživačkom projektu. FaceOrFactory nastoji reducirati svoje korporativne članove u čistu informaciju – arhivsko tijelo genetskih, zakonskih i digitalnih podataka.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Preuzeto s mrežne stranice projekta, dostupno na: <https://www.faceorfactory.ooo/>, pristup: 31. listopada 2022. (prev. autorica).

Vidjeli smo način na koji se svaki od umjetničkih radova odnosi prema pojedinim postavkama spekulativnih filozofija, ali mogli smo prepoznati i kako njihov specifičan diskurs direktno ulazi u vizualni i općenito umjetnički jezik pojedinih radova. Od Neje Zorzut, čija se praksa direktno referira na hiperobjektnost Timothyja Mortona – s tekstom koji se nudi kao spekulativni putokaz za navigaciju rada; preko Sare Salamon, čiji su tekstovi ciklusa pisani u suradnji s filozofom Markom Lukom Zubčićem koji ju smješta u diskurs spekulativnog materijalizma; te kolektiva MediumMovement koji se oslanja na posthumanističku fenomenologiju; do dua Aljaža Rudolfa i Eve Smrekar, čiji projekt direktno odražava decentralizirane koncepcije subjektiviteta i ljudskog tijela. Umjetnički rad i prostor oko umjetničkog rada postaje zona prostorno-vremenske suspenzije, gdje se prošlost i budućnost prelamaju u sadašnjosti otkrivajući nekakvo drugačije shvaćanje stvarnosti kao zonu potencijala. U konceptualnom središtu pitanje je „stranih“ utjecaja, subjekata, ontoloških kategorija – od *Prodroma* Neje Zorzut, koja tretira stvarnost kao inherentno „stranu“, *Arheološke iskopine* Sare Salamon, koja istražuje „strano“ lice medija kao prostor za stvaranje novih narativa, *Edena* kolektiva MediumMovement, gdje „strani“ element postaje upravo čovjek, do *FaceOrFactory* Aljaža Rudolfa i Eve Smrekar, gdje se „strano“ stvara uspostavljanjem povratne petlje u kojoj se fizičko tijelo, odnosno biološki materijal pretvara u podatkovnu arhivu, u neki novi, dinamični i kimerični entitet.

Naglasak ovog teksta bio je na načinu na koji se novije umjetničke prakse odnose prema kategoriji „stranog“ kao inherentnog dijela umjetničke konceptualizacije – i otišli smo korak dalje, u formulaciju moguće veze između te kategorije i afektivnih modaliteta „čudnog“, „jezovitog“ i „zazornog“. Vidjeli smo da to pitanje ne pripada nužno modalitetu užasa, horora ili nelagode, već se pozicionira kao zavodljiva liminalna zona stvarnosti i fikcije, unutrašnjeg i vanjskog, ljudskog i ne-ljudskog. Iz tih, u određenom smislu, pojednostavljenih definicija i distinkcija možemo uspostaviti načelnu vezu umjetničkih pristupa koji polaze od postavki filozofskog materijalizma i realizma kao spekulativnih pristupa koji u središte postavljaju pitanje isprepletenosti „vanjskog“ i „unutrašnjeg“ – kao kategorija čiju je razliku, konačno, nemoguće definirati. Objekti koji čine stvarnost, vidjeli smo prema OOO, uvijek nužno imaju stranu koja je povučena, skrivena, koju ne možemo direktno percipirati i kognitivno obuhvatiti – a istovremeno imaju svojstvo kauzalnosti, interakcije koja se odvija neovisno o nama. Stvarnost je inherentno „čudna“ – stvara se petlja estetskih, fenomenoloških i ontoloških principa, koja postaje svojstvena tim novim umjetničkim

tendencijama. Od „čudne“ stvarnosti u smislu OOO koja obuhvaća kompleksni sustav djelatnih, ljudskih i ne-ljudskih agenata, do afektivnog modaliteta „čudnog“ (ili radije, „neobičnog“ koje obuhvaća „čudno“, „zazorno“ i „jezovito“) koji otkriva inherentnu „stranost“ te „čudne“ stvarnosti u kontekstu ljudskih mogućnosti njene percepcije. Kao što nam je pokazala posthumanistička kritika, „vanjsko“ – ono što smatramo „stranim“ – je inherentni dio nas i naše stvarnosti u širem smislu. Naša tijela nisu *samo naša*, nego mreža materije u neprestanom procesu *postajanja* i interakcije.

Opisane tendencije pripadaju širem kulturnom, političkom i geografskom polju, o čemu svjedoči antologija *Realism Materialism Art* kojoj je cilj bio istražiti implikacije filozofskog materijalizma i realizma na suvremenu umjetničku produkciju i distribuciju. U uvodniku urednici ukazuju na nužnost promišljanja i stvaranja ne samo novih tema, već novih epistemoloških i ontoloških kategorija koje podrazumijevaju nove modele produkcije, distribucije, razumijevanja i promatranja (Cox, 2015: 30). O takvim promjenama pisala je Kaja Kraner analizirajući nekoliko radova slovenskih umjetnika mlađe generacije (Živa Božičnik Rebec, Andrej Škufca i Neja Zorzut). Riječ je o generaciji rođenoj od kraja 1980-ih naovamo s tendencijama, navodi Kraner, prema reartikulaciji uloge i funkcioniranja suvremene umjetnosti. Ključna oznaka te mlađe generacije je kritika antropocentrizma – ali, za razliku od srodnih i nešto starijih novomedijskih i bio-art praksi, ovdje se koncept „stranog“ otkriva kao specifičan estetski princip u kojemu se „otuđenje, tehnološka automatizacija te različiti distopijski scenariji općenito postavljaju afirmativno“ (Kraner, 2020: 5). Uz to, ključna je njihova veza sa spekulativnim filozofskim tendencijama u okviru koje se razvijaju metode fikcionalizacije i istraživanja futuroloških potencijala umjetnosti. U članku također predlaže način na koji se njihove prakse definiraju prema onima prošle generacije – one suvremene, politizirane umjetnosti koja se definirala 1990-ih. Predlaže mogućnost uočavanja novih oblika političkog pozicioniranja, koje ne nalazimo nužno u kontekstu novih tema ili problema, već samog pristupa. Prepoznaje odmak od eksplicitno politizirane umjetnosti koja se služi vlastitim komunikacijskim, interventnim i integrativnim potencijalima kao primarnim konceptualnim alatima, prema fokusu na organizacijske, procesne i produkcijske specifičnosti umjetnosti i širih društvenih fenomena (Kraner, 2020: 14).

Zaključno, preostaje šire pitanje koje je bilo okidač za izložbu i istraživanje, a to je pitanje statusa umjetničkog rada i stvaralaštva, na koje ćemo se osvrnuti u kratkim crtama za daljnje istraživanje. Neupitno je da ideja „djelatnog“ umjetničkog čina ili rada nije nova, a osobito se u kontekstu strategija otpora dominantnoj ideologiji smješta u dugu

tradiciju započetu još povijesnom avangardom ranog 20. stoljeća. Stoga se pitanje novog postojanja i života umjetničkog rada ovdje odvija na spekulativnom terenu kojeg sačinjava specifičan splet fenomenoloških i ontoloških mehanizama. Pojmiti umjetnički rad kao entitet koji djeluje onkraj ljudskog nužno zahtjeva razinu „naivnosti“, da posudimo izraz Jane Bennett (2004: 356), jer bilo kakav prijedlog iskustva ili čin aktualizacije nepoznatog i radikalno drugog uvjetovan je ljudskom perspektivom. Dok je teško govoriti o sasvim novim modelima produkcije, diskurzivni i estetski modaliteti svjedoče o drugačijem pogledu na stvarnost koja je na društveno-političkom planu determinirana racionalnim, ideološkim kapitalističkim sustavom. Ideja „naivne“ misli i spekulativnog artikuliranja stvarnosti otvara djelatan teren iracionalnim mehanizmima kao otpor dominantni – fikcija rada nameće se kao ravnopravna dominantnoj ideološkoj stvarnosti. Podrazumijeva tip „magične kauzalnosti“ – svjesna neuspjeha, nejednakosti i krizâ suvremenosti preispituje racionalne temelje koji su oblikovali i usmjeravaju suvremenost. Umjetnost postoji kao dio stvarnosti koja je decentralizirani, ontološki izravnjen teren, koja izmiče standardnim prostorno-vremenskim kategorijama, kao prostor neprekinutog procesa postajanja, kao prostor stranih, nepoznatih ili još nepostojećih entiteta, sila, materija. Nužno je konceptualno, metodološki i estetski heterogena zona. Pruža se kao refleksija, artikulacija i nadogradnja spleta tih specifičnih filozofskih, afektivnih i fenomenoloških implikacija. Predlaže specifičnu poziciju umjetničkog stvaralaštva kao uvijek već dijelom stvarnosti – istovremeno „unutra“ i „vani“ – kao kauzalna praksa aktualizacije neistraženih potencijala stvarnosti.

## BIBLIOGRAFIJA

- Barad, Karen. 2003. „Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter“, u: *Signs*, Chicago: The University of Chicago Press, str. 801–831.
- Bennett, Jane. 2004. „The Force of Things: Steps toward an Ecology of Matter“, u: *Political Theory*, London: Sage Publications, str. 347–372.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Bradotti, Rosi. 2006. *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press.

- Bryant, Levi. 2010. *Hyperobjects and OOO*. Dostupno na: <https://larvalsubjects.wordpress.com/2010/11/11/hyperobjects-and-ooo/>, pristup: 31. listopada 2022.
- Burrows, David i O’Sullivan, Simon. 2019. *Fictioning: The Myth-Functions of Contemporary Art and Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cox, Christoph; Jaskey, Jenny; Malik, Suhail (ur.) 2015. *Realism Materialism Art*. Berlin: Sternberg Press.
- Fisher, Mark. 2017. *The Weird and the Eerie*. London: Repeater.
- Freud, Sigmund. 2003. „The 'Uncanny'“, u: *The Uncanny*, prev. David McLintock. London: Penguin Books.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble*. Durham i London: Duke University Press.
- Haraway, Donna. 2012. *No. 033: Donna Haraway "SF: Speculative Fabulation and String Figures"*. Belin: Erschienen im Hatje Cantz Verlag.
- Harman, Graham. 2011. *The Quadruple Object*. Winchester: Zero Books.
- Kraner, Kaja. 2020. „Objektnost in tujost: problemska polja novejše umetniške produkcije v Sloveniji“, u: *Likovne besede, ARTWORDS 115*. Ljubljana: ZDSLJU.
- Miholić, Martina (ur.) 2022. *Katalog 36. salona mladih*. Zagreb: HDLU.
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- Morton, Timothy. 2015. *What If Art Were a Kind of Magic?* Dostupno na: <https://artreview.com/november-2015-feature-timothy-morton-charisma-causality/>, pristup: 31. listopada 2022.
- Morton, Timothy. 2014. „Weird Matters“, u: *World of Matter*. Ur. Inke Arns. Berlin: Sternberg Press.
- Rudolf, Aljaž i Smrekar, Eva. 2020. *FaceOrFactory*. Dostupno na: <https://www.faceorfactory.ooo/>, 31. listopada 2022.
- Salamon, Sara i Zubčić, Marko-Luka. 2020. *Archeological Excavations 1*. Dostupno na: <https://sarasalomon.net/Archeological-Excavations-1>, pristup: 31. listopada 2022.
- Serkova, Natalya. 2018. *Graham Harman: 'As for how the object resists being exhausted, I don't think it needs to resist'*. Dostupno na: <https://tzvetnik.online/article/graham-harman-as-for-how-the-object-resists-being-exhausted-i-don-t-think-it-needs-to-resist>, pristup: 31. listopada 2022.
- Trigg, Dylan. 2014. *The Thing: A Phenomenology of Horror*. Winchester: Zero Books.
- Valenčić, Maks. 2021. *Open Secret*. Dostupno na: <https://www.osmoza.si/en/node/2214>, pristup: 31. listopada 2022.
- Yeager, B.R. 2020. *Negative Space*. Philadelphia: Apocalypse Party.
- Zubčić, Marko-Luka. 2021. *Pravo mjesto, krivo vrijeme: Arheološke iskopine Sare Salamon*. Dostupno na: <https://www.kgz.hr/hr/dogadjanja/sara-salamon-arheoloske-iskopine/57741>, pristup 31. listopada 2022.

## SUMMARY

### “ALIEN” ONTOLOGIES IN NEW ARTISTIC PRACTICES

The contribution explores the common tendencies of the practices of the younger generation of artists and collectives from Croatia and Slovenia (Neja Zorzut, Sara Salamon, MediumMovement collective and the duo Aljaž Rudolf and Eva Smrekar) who are connected by the conceptual actualization of “alien” ontologies. It is a question of conceptually, methodologically, and aesthetically heterogeneous practices that have as a common starting point the criticism of anthropocentrism, while explicitly relying on the speculative tendencies of philosophical realism and materialism in which human and non-human, subject and object are revealed as active and interdependent elements of a wider network of reality. Therefore, in the first part the text summarizes some of the key philosophical positions – those of object-oriented ontology, posthumanist and materialist criticism,

and the question of the relationship between the human, reality, and technology. In this framework we observe how artistic activity acquires a special status as a causal, active field of research into the potential of the future and the actualization of alternative realities. We also consider the ways in which non-human or more-than-human subjects are articulated in the works as “alien” ontologies, and we examine the correlation with their inherent affective modalities of the “weird”, “eerie” and “uncanny”. These modalities are not necessarily associated with feelings of terror, horror, or discomfort, but seen as an aesthetic register that marks the liminal zone of reality and fiction, “inside” and “outside”, human and non-human. The aim of the text is to explore these philosophical, aesthetic, and methodological trajectories and to propose an “art of negative space” as a conceptual field applicable to a wider group of works and artistic practices both in Croatia and internationally.

Key words: subjectivity, posthumanism, fictionalization, speculative realism, new materialism