

Tehnologija
i (post)humanost

SANJAJU LI SLIKE BUDUĆNOST?

SLIKA IZMEĐU
KRITIČKOG OTPORA
I ZAOKRETA
PREMA POSTHUMANJOJ
KRITIČKOJ TEORIJI

Sonja Briski Uzelac

Naslov ovog teksta je parafraza naziva izložbe riječkog vizualnog umjetnika Igora Eškinje – *Sanjaju li biljke sutrašnjicu?*, koja je održana kao sastavni dio programskog pravca *Dopolavoro* projekta EPK Rijeka 2020 – *Luka različitosti*.¹ Podnaslovom teksta ukazuje se na pravac propitivanja statusa slike u širem kontekstualnom sklopu „posthumane humanosti”, prema Rosi Braidotti,² kao kritičko-teorijskog pristupa „podrugojačenom” humanističkom subjektu. Unutar tog pristupa tematizira se koncept slike u perspektivi „posthumanog doba”, slike kao spoja kritičkog otpora i nalaženja kreativnih alternativa, kao lokusa susreta dvije osi – osi označavanja i osi subjektivacije. Iz ove perspektive slika nije tek ploha s koje se linearno „čita”, jer „označavanje uvijek uključuje bijeli zid na koji ona upisuje svoje redundancije. Subjektivacija uvijek uključuje crnu rupu u koju pohranjuje svoju svijest, svoju strast, svoje redundancije”.³ Dovoljno je već spomenuti riječ „sutrašnjica” ili distopijski senzibilitet suvremenih slika, pa da se sa zebnjom postavi pitanje kuda vodi posthumana kriza novog „doba antropocena”⁴ kao ekološki ugroženog, globalno sudbinski povezanog i tehnološki posredovanog svijeta. Ako slike kao entiteti u novonastaloj medijsko-tehnološkoj situaciji razvijaju svoj vlastiti život, imaju li one pored misije „arhiva kolektivne memorije” u sebi dovoljno jak zorni karakter i moć kritičkog potencijala da postanu ishodišne točke za propitivanje, promišljanje i preoblikovanje svijeta budućnosti? Kada se postavi pitanje o prevladavanju ili proširivanju slikovnog koncepta, u fokusu promišljanja nalazimo sam pojam slike kao djela. Pritom je pojam *slikovno djelo* još uvijek samo pojam, a djelu pak prijeti rizik – Boris Groys kaže „opasnost” – „da se rasplina u bujici diskursa i bujici

¹ Igor Eškinja, *Sanjaju li biljke sutrašnjicu?*, 25.6.–24.7.2020. DELTA LAB, Rijeka. Organizator izložbe: Drugo more, suradna ustanova: Prirodoslovni muzej Rijeka. Izložba je bila sastavni dio programskog pravca *Dopolavoro* projekta *Rijeka 2020 – Europska prijestolnica kulture, Rijeka – luka različitosti*.

² Rosi Braidotti, 2013, *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press; Rozi Brajdotti, 2016. *Posthumano*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum. Koncept „posthumano” odnosi si se na kritičko promišljanje humanističkog kanona univerzalnog Čovjeka koje nam je doba prosvijećenosti ostavilo u nasljeđe ideju „prirodnog prava čovjeka”. Sa stajališta kritičke „humanistike suvremenosti” te „posthumane pometnje” Braidotti postavlja problemsko pitanje: „Vlastitu vezanost za vrstu pokazujemo s tolikom strašću, kao da je to činjenično stanje, datost, pa na toj vezanosti konstruiramo i osnovnu ideju Prava čovjeka. Ali, je li to zaista tako?”. 2016, str. 29.

³ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Kapitalizam i shizofrenija 2. Tisuću platoa*, Zagreb: Sandorf + Mizantrop, 2013., str. 188.

⁴ Konceptom antropocena počelo se označavati novo razdoblje u kojemu kolektivna djelatnost čovječanstva dominira svim planetarnim sustavima.

života te da tako izgubi svoj značaj, svoju predmetnost i sposobnost otpora”.⁵ Međutim, upravo je u toj dvostrukoj „bujici”, teorijske konceptualizacije i životne sile, sadržan „spas” slike, kako priznaje i sam Groys. U toj se bujici kreću i vrte slike silinom svoje medijske pojavnosti i događanja kojima se i stvara njihovo značenje, predmetnost i sposobnost otpora kao aktivnog kreativnog djelovanja. Ako u ovo doba samoj predmetnosti slike navodno prijete te dvije osnovne sile, „sila koncepta” i „sila života”, obje te sile sadržane su u *strukturnoj plastičnosti* slike kao *prostora-između* (*in-between*) tih sila te njihovom asimetričnom mrežnom odnosu; zona vizualnosti na tom se mjestu konstruira kao „lik” ili „lice”, kako to objašnjavaju Deleuze i Guattari, poput vizualnog percepta koji se kristalizira na osnovi različitih svjetlina: „Lice konstruira zid koji je potreban označitelju da bi odskočio od njega: konstruira zid označitelja, okvir ili ekran. Lice izdubljuje rupu koja je potrebna subjektivaciji da bi prodrila kroz nju: konstituira crnu rupu subjektivnosti kao svijest ili strast: kameru, treće oko”.⁶

Svjedočimo, dakle, kako se sve više brišu granice između fizičkog, neuronskog, digitalnog i same svijesti (kako se ona shvaća u smislu duge tradicije zapadnog humanizma). A, kako pokazuju istraživanja u neuroznanosti,⁷ kritička društvena teorija ili samo napredovanje „pametnih” tehnologija, čini se da oni koji kritički i kreativno pristupe novoj situaciji u svom okruženju imat će priliku sudjelovati u njegovu uzbudljivom (pre)oblikovanju izvan diskurzivnih opreka o prirodi i kulturi ili organskom i svjesnom.

Na tako ocrtanom horizontu, sustavi slika se pojavljuju kao (re)prezentacija posve novih vizualno-kulturalnih projekcija čije se prisustvo opire „prevođenju” i prezentiranju tek putem jednog disciplinarnog jezika i diskursa. Ono što postaje slikom danas i dalje može biti u medijskom

5 Boris Groys, *Učiniti stvari vidljivima - strategije suvremene umjetnosti*, pr. i ur. Nada Beroš, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006., str. 38.

6 Deleuze, Gilles i Guattari, Felix. *Kapitalizam i shizofrenija 2. Tisuću platoa*. Zagreb: Sandorf + Mizantrop, 2013., str. 189.

7 Novije istraživanje neuronskih mreža je pokazalo strukturnu povezanost mozga, da neuroni „izbirljivo” interaktivno komuniciraju jedni s drugima; zapravo da neuroni, živčane stanice u mozgu, funkcioniraju slično kao društvene mreže, povezuju se po principu afiniteta jer su tada djelotvorniji. Do zaključaka se došlo proučavajući osobito vizualni korteks, područje mozga koje prima opažaje oka i pretvara ih u sliku. „Moždane stanice povezuju se poput prijatelja na Facebooku”, kako popularno tumači svoje otkriće neuroznanstvenik Dobriša Mršić-Flögel, profesor u Biocentru na Sveučilištu u Baselu koje je jedan od najznačajnijih središta za istraživanje neuronskih mreža i formiranja svijesti.

i događajnom smislu specifično i svojstveno samoj prirodi slike, no taj smisao nadilazi sam predmet, metode i teme unutar ustaljenih disciplinarnih okvira i granica njenih proučavanja.⁸ Već zastarjele paradigme kojima se disciplinarno proučavala slika ne samo da su sve više potiskivali teorijski koncepti nastali iz dekonstrukcijskih pristupa, većinom poststrukturalističkih, nego i te paradigme uvelike potiskuju novi metadisciplinarni pristupi, zasnovani na radikalnim „obratima“, danas uglavnom s kritičko-teorijskim konceptom i aktivističkim stavom. Stoga ovakvi pristupi sustavu slikovnosti postaju ultimativna aktualnost, na što se ovdje i nastoji ukazati kao na pristupe koji pokazuju transgresiju hijerarhijske moći klasičnog sklopa humanistike i umjetnosti. Pritom treba ipak napomenuti kako je već francuska poststrukturalistička teorija razvijanjem „arheologije moderniteta“ dosegla, prema riječima Andreasa Huyssena, „modernizam u etapi njegovog iscrpljenja“: „Čini se da je moć modernizma migrirala u teoriju i dosegla samosvijest u poststrukturalističkom tekstu – Minervina sova koja u sumrak širi svoja krila”.⁹ Ova Hegelova metafora o sovi mudrosti koja polijeće u sumrak kao da se neprestano pojavljuje u nekoj novoj problemskoj petlji.¹⁰ Ona se sve ubrzanije ponavlja, širi i rizomatski prepliće, u pomacima, s drugim rizomorfim točkama („očicama” kao slikama) različitog objektivnog porijekla, uglavnom prema „načelima spajanja i heterogenosti”.¹¹ Na tragu ovih razmišljanja razni transgresivni preokreti već su se dogodili, i događaju se neprestano, unutar preispitivanja dosadašnjeg (globalnog) humanog kapitala u njegovim različitim oblicima i modusima (života). Postoji mnoštvo kreativnih praksi pomaka i prekoračenja,

8 O tom smislu kako je slika suvereno izašla iz disciplinarne domene povijesti umjetnosti (još s M. Duchampom) govori pristup vizualnih studija, čije se problemsko područje odnosi na čitavo polje vizualnosti, bez obzira o kojem se fenomenu, predmetu ili artefaktu iznosi kritički stav. Vidi: Krešimir Purgar, „Suvremena umjetnost napustila je domenu povijesti umjetnosti”, razgovor vodio Nikola Albaneže u: *Art Magazin Kontura*, broj 113, 2011., str. 16-21.

9 Premda, usput rečeno, Huyssen izričito smatra da je „poststrukturalizam prvenstveno diskurs o modernizmu i diskurs modernizma”. Andreas Huyssen, „Zemljovid postmodernoga”, u: *Feminizam / postmodernizam*, ur. Linda J. Nicholson, Zagreb: Liberata, Ženski studiji, 1999., str. 206-242, 226.

10 Petlja se u izvornom smislu odnosi na svaki od čvorova koji se pravi od niti (konca, vune itd.) pri pletenju (znakovit je sinonimni termin „očica”). U prenesenom, programskom jeziku termin označava „uvjetne petlje” koje omogućuju da se „unaprijed ne definira broj ponavljanja, nego da broj ponavljanja ovisi o nekom uvjetu koji se kroz petlju mijenja”.

11 Prema ovim načelima „bilo koja točka rizoma može se, i treba, spojiti s bilo kojom drugom. To je vrlo drukčije nego kod stabla ili korijena što fiksiraju točku, utvrđuju neki red”. Vidi: Deleuze i Guatar, op. cit., str. 13.

raskida i prekida, inovacija i iskoraka, koje su označile i neprestano označavaju problematičnima dominantne hijerarhije moći u odnosima u kulturi, društvu, politici, ekonomiji, svijetu. Pritom se posve miješaju diskursi što nas sve suočava i s novim modalitetima vidljivog, prikazivog i nevidljivog, te različitim oblicima slike kao intertekstualne prakse. Naravno, promijenjeni su i sami načini gledanja na odnos diskurzivnog i slikovnog/oblikotvornog jer se granice između slike i teksta, pa i teorijskog, danas ne problematiziraju – one zapravo sve više nestaju. Bez obzira na njihovu prirodu i vrste, slike su konstrukcije prizora koje se manifestiraju na medijski različite načine i koje pričaju svoje priče (u smislu tumačenja W.J.T. Mitchella, Svetlane Alpers ili Normana Brysona i Mieke Bal), dakle oblici vizualno tekstualnih narativa koji su prezentni i imaju svoju priču, svoje želje, svoj pogled, svoj vlastiti život, pa i sanjaju. Samo, to iskazuju različitim jezicima, uz upotrebu i ikoničkog i verbalnog znaka, koji su danas na postpovijesni način tehnološki, interaktivno ili aktivistički posredovani. Pritom se njihova živa prisutnost unutar kontinuuma prostor/vrijeme/život ili stvarnost/značenje/aura u teorijskoj (samo)refleksiji neprestano pokazuje i dokazuje kao kritički intelektualni čin, a ne tek kao vještina ili zanat čije „dosege” procjenjuje „struka”. Slika podrazumijeva i svijest i intuiciju o transgresivnim promjenama svijeta koje neprestano (pre)oblikuju njezin složeni vizualni iskaz u kritici dominantnih diskurzivnih institucija (od estetičkih i kulturnih pa do socijalnih, rodnih, rasnih ili ekoloških).

To se preispitivanje također odvija i u propitivanjima i projekcijama novog „drugog” kao dominirajućih odrednica aktualnosti ili budućnosti, ali, za razliku od modernizma, ovoga puta ne s utopijskim već s distopijskim karakteristikama. Ulazak slike u arenu neizvjesnog stanja bezpovijesnosti kao stanja „druge” budućnosti određene prije svega tehnološkim i video-sferom otkriva i određuje kvalitativno to stanje samo. Ubrzani razvoj tehnologija i komunikacija vrši snažne utjecaje na sredstva istraživanja i izražavanja putem raznolikih medija (od fotografije, filma i televizije, do videa, računala, Interneta i *cyberspacea*), što uz pomoć nelinearnosti sučelja stimulira današnje ubrzano proširenje percepcije na prostore kojih u ovom trenutku nismo još ni svjesni. Nova kultura sučelja stvara strukture u trajnom procesu; u fuziji uma/tijela i informatičkih tehnologija nastaje putanja od prenosivosti ka potpunoj nosivosti (na što je u svijetu umjetnosti ukazao još Bruce Sterling), a s predviđanjima da će se do kraja stoljeća razviti ne samo potpuna umjetna inte-

ligencija (AI), već i čudovišni „svijet Eberrona” (neogotski horor); a u najmanju ruku i „život s one strane vrsta”, kao „postantropocentrizam”, kako kaže Braidotti. U domeni recentne vizualne prakse umjetnosti o ovom procesu svjedoče eksperimentalne i alternativne intervencije koje na granicama konceptualne i medijske umjetnosti lociraju upravo važnost medijskog te napose postmedijskog istraživanja (akcije, instalacije, dokumentacija...); a slika je ta koja fokusira lokus između kritičkog otpora i kreativnih alternativa.

Danas je vizualna praksa neodvojiva od vlastite konceptualne dimenzije koju možemo nazvati i postkonceptualnom po tome što je skoro „simbiotički” (u smislu riječi „svjetotvorstvo”¹²) povezana s recentnim kritičkim teorijsko-kulturalnim praksama. One zapravo površinu slike uvlače u indikativne kritičke dubine preispitivanja, kao u slučaju posthumane kritičke teorije koja upućuje na propitivanje kanonizirane slike i ideje „Čovjeka”,¹³ na nastajanje nove strukturiranosti posthumanog subjekta, koju gorljivo zastupa Rosi Braidotti: „Nakon postmodernog, postkolonijalnog, postindustrijskog, postkomunističkog i čak osporavanog postfeminističkog stanja, čini se da smo zakoračili u posthumanu pomutnju”.¹⁴ U doba odbacivanja jedinstvenog subjekta humanizma traže se i predlažu novi alternativni načini promatranja „humanog” iz inkluzivnije i raznovrsnije perspektive.¹⁵ U nastaloj „posthumanoj pomutnji” ili nadolazećem „posthumanome povijesnom stanju” možemo vidjeti kako status vizualnosti zadobiva dominantnu poziciju jer čini očiglednim, (re) prezentira „kvalitativni preokret u tome kako razmišljamo o temeljnim jedinicama koje uređuju našu vrstu, naše društvo i naše odnose prema drugim stanovnicima ovog planeta”.¹⁶ Teza o posthumanoj subjektivnosti, koja uostalom izaziva ushićenje ali i strepnju, tvrdi Habermas,¹⁷ oslanja se na napore da se denaturaliziraju društvene i kulturalne razlike, da

12 Inače, to je termin koji koristi Nelson Goodman (*The Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett, 1978), u smislu analitičke filozofije da svijet stvara „verzija svijeta” (a world is made by making a world version).

13 „Čovjek” je povijesni konstrukt koji je postao društvena konvencija „ljudske prirode”, humano je normativna konvencija koja je postala instrument praksi isključivanja i diskriminacije, što ne znači da „rad kritičkog mišljenja” nije podržan „suštinskim humanističkim diskurzivnim vrijednostima”. Vidi: Braidotti, op. cit., str. 56 i 59.

14 Isto, str. 29.

15 Isto, str. 59.

16 Isto, str. 30.

17 Jürgen Habermas, *The Future of Human Nature*, Cambridge: Polity Press, 2003.

se one razotkriju kao povijesno kontingentne strukture.¹⁸ Te se razlike mogu i razgrađivati kritičkom intervencijom u okvirima socijalne politike, kreativnosti i aktivizma.

No kritički stav/čin koji razvija afirmativne perspektive posthumanog subjekta nije temeljen na binarnom odnosu suprotstavljanja priroda-kultura kao opozicije između danog i konstruiranog nego na shvaćanju kontinuuma priroda-kultura koje je poteklo iz suvremenih neuroznanosti i pokrenulo korjenitu teorijsku i epistemološku raspravu te alternativne kreativne i aktivističke stavove. Središnji, objedinjavajući pojam konceptualnog okvira neuroznanosti je *plastičnost mozga* kao autogeneze i odnosi se na ideju plastičnosti koja naglašava samoorganizirajuću (ili autopoeitičku) moć žive materije. Na ta se istraživanja oslanjaju i ona teorijska filozofkinje Catherine Malabou o „strukturnoj” i „programiranoj” plastičnosti¹⁹ kao dinamičnom međuprostoru između prihvaćanja i davanja oblička, gradnje i razgradnje, uvjetovanosti i slobode, prilagodljivosti i eksplozivnog otpora. Obratit ćemo pozornost na autoričin koncept *plastičnosti* koji govori o odnosima i izvornoj povezanosti između biološke i simboličke strane života, a s tim i s generičkim terminom „simbolički život” s kojim je opet pitanje slike u neraskidivoj vezi. Njezin je koncept proistekao iz preispitivanja teze o genetičkoj strukturiranosti koju sažima u pitanju *što da radimo s našim mozgom?*²⁰ Neosporno je, dakako, da je život jedinstven ali i da je mozak, kao kognitivni organ s vlastitom „arhitekturom”, mjesto njihova neprozirnog prepletanja: „Kao klupko elementarnih homeostatičkih dispozitiva i prstenova, kao i logička baza svih procesa konstrukcije koncepata, formi i značenja, mozak sjedinjuje život s njim samim”.²¹ No u njezinim narednim istraživanjima u doticaju filozofije, neuroznanosti i psihoanalize središnje mjesto zauzima *plastičnost* čiji je avatar *inteligencija* koja posreduje između područja transcendentnog i empirijskog, odnosno u prostoru između biološkog i simboličkog života.

18 Poznata je uostalom rečenica Simone de Beauvoir kako se „ženom ne rađa, ženom se postaje” na koju se poziva i Braidotti, str. 31.

19 Catherine Malabou. *Preobražaji inteligencije. Šta da radimo sa njihovim plavim mozgom?*, Beograd i Zagreb: FNK i Multimedijalni institut: 2018., str. 89-94. U ovoj knjizi autorica revidira svoja središnja stajališta o strukturnoj plastičnosti mozga iz svoje ranije knjige *Šta da radimo sa našim mozgom?*, 2017, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije Univerzitet Singidunum.

20 Za autoricu je ovo pitanje u tolikoj mjeri važno da stoji i u naslovu knjige: Catherine Malabou, *Que, faire de notre cervau?*, Paris: Editions Bayard, 2011.

21 Catherine Malabou, *Preobražaji inteligencije*, op. cit., str. 9.

Malabou propituje na filozofski način neke od temeljnih pretpostavki neuroznanosti i razmatra drugi granični koncept, pored mozga i njegove neurološke plastičnosti, između biološkog i simboličkog života, a to je *inteligencija* kao novi pojam plastičnosti. Ovim pomakom koncept inteligencije i dalje ostaje po definiciji podvojen između urođene, biološki determinirane danosti i „višege”, duhovnog značenja kao razumijevanja i stvaranja kojim se onda poistovjećuje s pojmom intelekta. Međutim, proširivanjem polja istraživanja otvara se prostor interakcije između ovih dvaju koncepata prema trećoj vrsti problematizacije, a koja se odnosi na kibernetičku definiciju pojma inteligencije, odnosno na umjetnu inteligenciju. U tom smislu, autorica „priznaje” da se dugo dvoumila oko pitanja onemogućava li neuronska plastičnost uspoređivanje „prirodnog” mozga i stroja, osobito računala, sve dok nakon najnovijega ubrzanog napretka u razvoju umjetne inteligencije i „sinaptičkih” čipova nije došla do zaključka da „u određivanju odnosa između biološkog i simboličkog života ne možemo više izbjegavati razmišljanje o trećoj vrsti života, a to je njegova simulacija”.²² Otud i njezino pitanje *što da radimo s njihovim plavim mozgom?* (s referencom na švicarski istraživački projekt *Blue Brain* koji nastoji stvoriti sintetički mozak, simulaciju arhitekture i funkcionalnih principa preobražaja živog mozga) upućuje na poticajno razmišljanje o onome što je neznano i heterogeno, o raznim novim oblicima mogućeg povezivanja, fikcije i hibridizacije na svim razinama međuodnosa biološkog/simboličkog/umjetnog – kao posthumanog.

S ovim se izazovima suočava suvremeni koncept inteligencije kao „globalni radni prostor” koji u „kognitivnoj eri” dobiva svoj epistemološki profil kao metoda lokalnog susreta između razvoja kategorija mišljenja i organskog rasta. Upravo je ovo „između” mjesto konstitucije ili mjesto tranzicije, onaj međuprostor interakcije između sredstava i ciljeva koji neprestano razmjenjuju svoja određenja. To mjesto interakcije, tranzicije i konstitucije novih identiteta je Pierre Bourdieu na izvjestan način anticipirao u pojmu sposobnosti oblikovanja habitusa,²³ kao uvjetovanostima u kojima nastaje određen način bivstvovanja, istodobno trajan i promjenljiv. Te su uvjetovanosti u velikoj mjeri povezane s navikom,

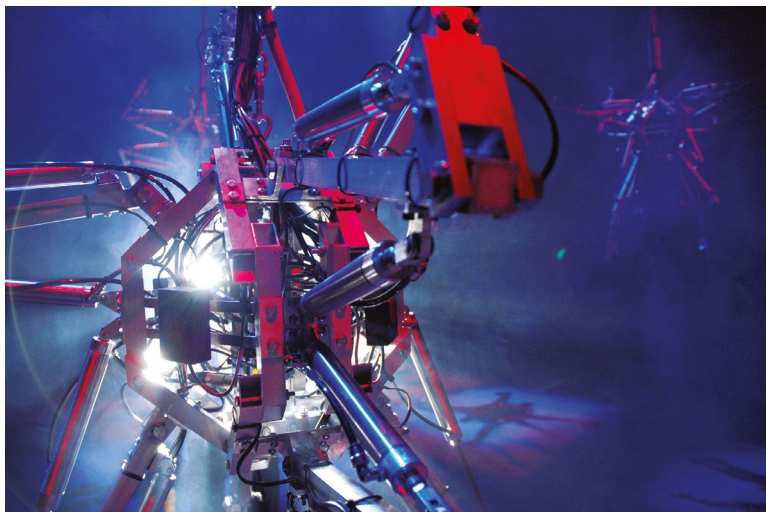
²² Isto, str. 10.

²³ Bourdieueov pojmovni par „polje”–”habitus” pokazao se vrlo produktivnim, otvarajući prostor za brojna kasnija kulturološka istraživanja. Vidi: Pierre Bourdieu, *Distinkcija: društvena kritika suđenja*. Zagreb: Antibarbarus, 2011.

iskustvom i obrazovanjem koje su presudne i za formiranje i sudbinu neuronskih mreža. Inteligencija, upravo kao i habitus, nastaje u neuronskim lokalitetima obrade informacija, a tu su već upisane sheme opažanja, rasuđivanja i djelovanja. Složeni splet odnosa *logos/nomos/bios* tako zajedno uspostavlja ravnotežu života – „a to uspostavljanje odnosa nesumnjivo djeluje i kao moguća definicija inteligencije”.²⁴ Strukturiranje preobražaja inteligencije nakon svih istraživanja neuroznanosti i ubrzavanja razvoja informacijskih tehnologija postaje stvar otkrivanja novih kognitivnih struktura koje narušavaju stare granice poznatog svijeta i u dosluhu s tehnološkom simulacijom otvaraju vrtlog singularnosti. Sustavi slika također dijele sudbinu upletenosti u ovaj krug odnosa *između* i pitanje koje se postavlja je koliko one doprinose današnjoj simulaciji sveukupnog života sutrašnjice. Naravno, u doba moći digitalne kulture i manifestiranja slika na najrazličitije multimedijske načine možda i nije tako teško odgovoriti na to pitanje. Stoga se ono zapravo više postavlja u odnosu na to koliko su slike kritički prisutne u propitivanju različitih hijerarhija moći, čak i simboličkih mreža zajedničkih odnosa u svijetu koji postoji za mnoštvo oblika i vrsta života – pa i u kibernetičkom prostoru, te kako su one upletene u njihov primarni i sekundarni opstanak. I, uostalom, posjeduju li slike „programiranu plastičnost” i koliko je prisutna njihova kreativna sila u uspostavljanju života s drugima/drugim, pa i kada jednog dana sustavi umjetne inteligencije možda preuzmu kontrolu i dosegnu biotehnološku autonomiju „živih sustava”. Sutra će, kako je predviđao Ray Kurzweill,²⁵ strojevi sami sebe kreirati (na vlastitu sliku o sebi), dok nam danas neke „slike-strojevi” već pokazuju (hiper) interaktivno djelovanje s promjenama u društvenoj okolini, odnosno njihovoj prirodnoj sredini. Stoga se koncept plastičnosti, nazovimo ga „simulirane plastičnosti”, može smatrati i privilegiranom formom naturalizacije različitih oblika autonomije djelovanja, kao što nam već danas govore razni primjeri vizualne prakse. Jedan od takvih je upečatljiv primjer interaktivne instalacije *Histerični strojevi* kanadskog umjetnika Billa Vorna s istoimene izložbe u sklopu projekta EPK – *Rijeka 2020* (sl. 1). U opisu rada navodi se da „šest robotičkih struktura koje čine interak-

24 Malabou, op. cit., str. 204.

25 „Strojevi će imati pristup vlastitom programskom kodu (*source code*) i otud će moći manipulirati svojim procesima na isti način na koji mi manipulirano genetikom”. Vidi: Ray Kurzweill. *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*, New York: Viking Press: 2005., str. 27.



sl. 1. Bill Vorn, *Histerični strojevi* (*Hysteric machines*), detalj interaktivne instalacije. Izložba je bila dio programskog pravca *Dopolavoro* projekta EPK – *Rijeka 2020*, Delta, Rijeka, 13.8.-19.9.2020. Photo: Tanja Kanazir / Drugo more.

tivnu instalaciju *Histerični strojevi* reagiraju na prisutnost ljudi u njihovoj neposrednoj blizini. Krećući se kroz šumu robota u prenamijenjenom industrijskom postrojenju koje je i dalje zadržalo svoj primarni karakter, responzivnost robota izaziva osjetilne senzacije i emotivne reakcije – kao u nekom insceniranom susretu sa živim bićima s drugog planeta”.²⁶ Ovakvi sklopovi sutrašnjice koncipirani kao neurosinaptička računala imat će procesore koji će biti sposobni prilagođavati se, transformirati se i u sebe integrirati vlastite modifikacije. Bit će istodobno osuđeni na neprestano protjecanje i ponavljanje „prijelaz”, u procesu *metamorphinga*, pri čemu likvidno dvojstvo asimilacija/akomodacija više neće važiti isključivo za prirodnu inteligenciju. „Habitus će karakterizirati i način bivstvovanja stroja, budući da će se sada i on moći naći u nekoj sredini”.²⁷ Već sam postupak *morphinga*, koji je inače nastao kao sofisticirana tehnologija digitalne obrade slika i osobito se vezao za video art i potom masovnu kulturu, „stvara čitav raspon *frameova* koji omogućuju

²⁶ Bill Vorn, *Histerični strojevi*, interaktivna instalacija; organizatori: Drugo more i KONTEJNER | biro suvremene umjetničke prakse. Kustoski tim: Tereza Teklić, Davorka Begović i Ena Hodžić. Izložba je dio programskog pravca *Dopolavoro* projekta Rijeka 2020 – Europska prijestolnica kulture, Delta, Rijeka, 13.8.-19.9.2020. Preuzeto iz teksta najave izložbe.

²⁷ Rosi Braidotti, op. cit, str. 89.

kontinuirano prelaženje od slike jednoga tijela prema slici bilo kojeg drugog tijela”,²⁸ te može poslužiti kao metafora i za veliku preobrazbu slika. Slika u ovom proširenom smislu, pokrivena metaforom *metamorphinga*, još određenije djeluje u jedinstvu osjetilnog i svjesnog postojanja, bez obzira na način svog medijskog pokazivanja. Pojam habitusa karakterizira i njezin način postojanja jer se ona uvijek nalazi u svojevrsnoj sredini. Doduše, slika ne može samostalno „baratati” simbolima, barem nije mogla do ovoga najnovijeg obrata; međutim, koncepti programirane i simulirane plastičnosti već otvaraju pitanje „posjeduje li superinteligencija svijest i sposobnost subjektivnog doživljavanja”?²⁹ Istraživanja već govore o sistemima koji *posjeduju subjektivnost*, kao skupine umreženih računala ili neke kulture kortikalnog tkiva. Istraživači se rukovode idejom o elektronskoj subjektivnosti s prilagodljivim i autonomnim procesorima koji mogu mijenjati vlastitu dispoziciju; odnosno, sami sebe kreirati kao jedinstveni događaj sa singularnim implikacijama. Plastičnost je dakle neprestani proces *morphinga*, mijenja ustaljene paradigme takvom brzinom i do takvih razmjera da može rezultirati „procjepom u tkanju prostor-vremena”.³⁰ No ipak, i dalje se suočavamo s pitanjem koje stvara nespokoj: „...ako se plastičnost mozga i njegova moć improvizacije i interpretacije mogu u potpunosti simulirati procesorom, što onda od njih preostaje”.³¹ Kao ilustraciju ovog nemira Catherine Malabou navodi kulturni film *Ona* (Spike Jonze, *Her*, 2013.), „fascinantnu sliku fatamorgane žive plastičnosti koja se više nije mogla razlučiti od njezine umjetne verzije”.³² Strah od nagle i radikalne promjene ili nestanka apsolutnog jamstva za koncept postojanja, tako antropocentričan u pristupu, ne određuje samo individualnu nego i kolektivnu subjektivnost; epistemološki gledano, cjelokupni arhiv *anthroposa* je djelatan u izgradnji subjekta zajednice. I svi eksperimenti i dostignuća u tom smislu temeljeni su na mogućnosti proširenog, relacijskog sebstva koji funkcionira u tehnološki posredovanoj sredini priroda-kultura-život. U modernizmu koji je još baštiniio doba prosvijećenosti, s kartezijanskim subjektom i kantovskom „zajed-

28 Vanni Codeluppi, „Tekuće tijelo: moda s onu stranu narcisoidnosti”, u *Tvrđa*, br. 1/2 2006, str. 119-122.

29 Nick Bostrom, „How Long Before Superintelligence?”, *Linguistic and Philosophical Investigations*, sv. 5, br. 1, 2006, str. 11-30.

30 Ray Kurzweil, op. cit., str. 23.

31 Catherine Malabou, op. cit., str. 94.

32 Isto.

ski eksperiment koji „spaja specifičnost socijalističkog samoupravljanja i kibernetiku u alternativnu viziju budućnosti”, s potencijalom futuroloških predviđanja planetarne ekološke krize o kojoj se tada tek počelo govoriti. Kustoski koncept obuhvaća medijalnu vizualizaciju materijala u više segmenata kao što su: *Kolektivna subjektivnost i umjetna inteligencija, Struktura tehno-medija (D-VII-A-2); Zvučna topografija i planetarni ekosustav, Sferne krivulje vremenskog ritma (D-VII-B-1)*. Njima se izvorni dijagrami vraćaju u život „kolektivne subjektivnosti” koju „otjelovljuje” slika modela novog oblika umjetne inteligencije – „živog hibridnog entiteta koji može komunicirati u stvarnom vremenu (s QR kodom kao pristupnom točkom)”, čiji se osebniji mentalni procesi prikazuju na osam povezanih ekrana. Projekt je isprepleten dvostrukim recentnim istraživanjima, diskurzivno-istraživačkim programom i izložbenom produkcijom, čime je „grad preveden u tok kolektivne svijesti zabilježene u formi tekstualnih podataka”. Njihovi rezultati su automatiziranom obradom podataka „pretočeni u dinamični vizualni segment izložbe koji je potom uronjen u specifičnu zvučnu topografiju nastalu sonifikacijom podataka koji opisuju određene riječke lokacije. Oba elementa izložbe proizlaze iz povezivanja originalnih dijagrama s trenutnim ekosistemskim okolnostima te navode na prihvaćanje ere radikalne nesigurnosti obilježeno potrebom za redefinicijom odnosa organske i anorganske materije, različitih geoloških, tehnoloških i društvenih realiteta te uspostavom novih odnosa između naše i drugih bioloških vrsta”.³⁴

Grad Rijeka odabran je u ovom projektu kao mjesto lociranja upravo zbog svojih „ekosistemskih okolnosti”, luke susreta rijeke i mora, ali i zbog prepletanja realnih i povijesnih industrijskih i infrastrukturnih tokova, pa je stoga označen kao *terra effluviens*, „grad u permanentnom tekućem stanju”, grad koji je, prema kustoskom konceptu, „teritorij na kojem se pojmovi biološkog, tehnološkog i političkog talože u komprimiran uzorak trenutnog planetarnog ekosustava”. Jedan aspekt ovako složene strukturne situacije „grada koji teče”³⁵ propituje i Igor Eškinja, svojim pristupom vizualnog umjetnika medijske hibridnosti, u projektu spomenutom na početku teksta (*Sanjaju li biljke sutrašnjicu?*, sl. 3). U krivuljama lokačkijski konkretnog vremensko-prostornog kontinuuma Eškinja bilježi i

34 Iz izložbenog kustoskog koncepta povjesničara umjetnosti koji se „postpovijesno” oslanja i na

35 Prema popularnom riječkom promotivnom sloganu *Rijeka – grad koji teče*.



sl. 3. Igor Eškinja, *Sanjaju li biljke sutrašnjicu*, detalj izložbe, u okviru programskog pravca *Dopolavoro* projekta EPK – Rijeka 2020 – Delta, Rijeka, 25.6.-22.8.2020.
Photo: Tanja Kanazir / Drugo more.

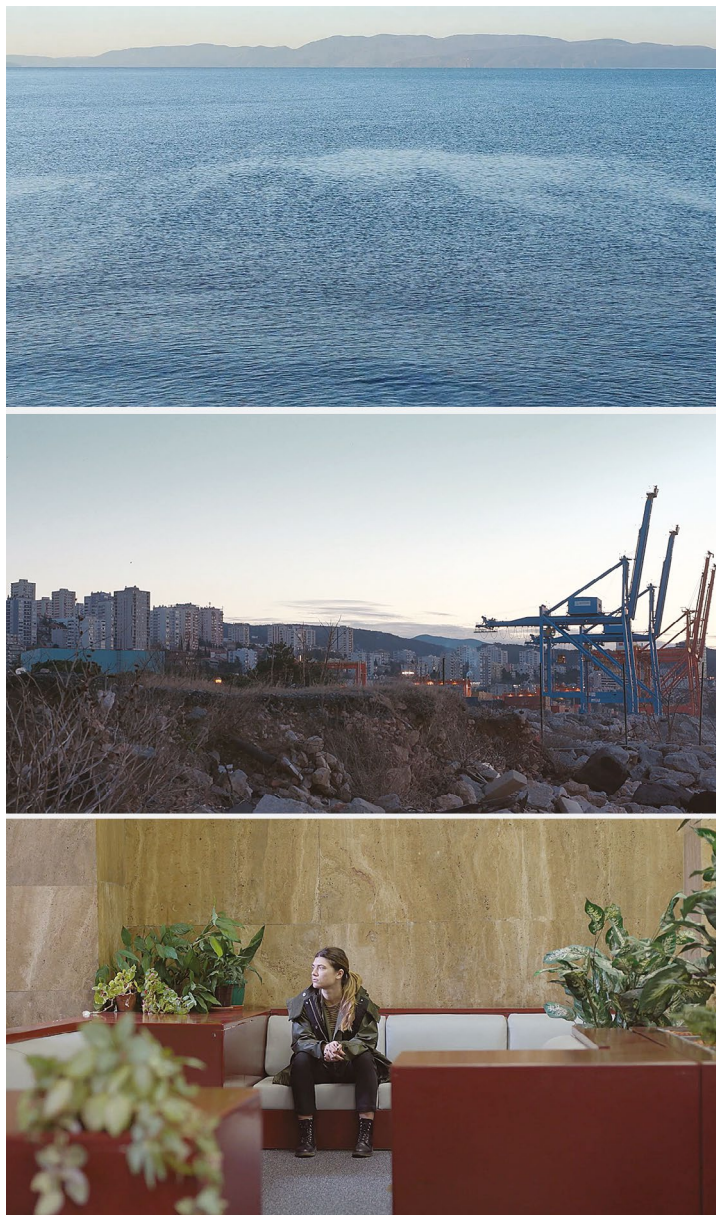
transformira, u suradnji s riječkim Prirodoslovnim muzejom, dijalektiku nestajanja krajolika (i njegovih slika) urbanog utopijskog nasljeđa modernizacije i nastajanja distopijskih slika novoga biljnog svijeta („korova”, sa stajališta logike antropocentrizma) u ispražnjenim i zapuštenim mjestima industrijskog i urbanog propadanja. Umjetnikova se imaginacija nestajanja i nastajanja „after the human”, u doba višestruke globalne socijalne, ekološke, neoliberalne – pa i pandemijske – krize ljudskog postojanja i gospodarenja, artikulira oko „dizajniranja” uzoraka biljnog života koji prodiru u napuštene riječke industrijske prostore i tamo se nastanjuje, kao samonikli svijet negdje između, „pričajući priču o biljkama kojima je u prostoru stvorenom ljudskom rukom odsutnost čovjeka omogućila život”. Ove prostore tako upisane u povijest nestajanja određuje metafora korova koja se „može protegnuti i na same napuštene prostore koji više nemaju funkciju, izmiču našim kategorizacijama i prema kojima ne možemo izgraditi odnos jer ih zapravo ne poznajemo”.³⁶ U tom smislu opet možemo postaviti pitanje iz naslova, a možda bi ono preciznije

36 Igor Eškinja, iz najave za izložbu *Sanjaju li biljke sutrašnjicu?*, EPK – Rijeka 2020.

glasilo s obzirom na distopijski senzibilitet suvremenosti: kakvu sudbinu naše zajedničke planetarne budućnosti sanjaju slike ovdje i sada? Na aktualna razmišljanja o sudbini grada „u posthumanom dobu” i zamišljanja njegove sutrašnjice u postindustrijskom tehno-svijetu nailazimo u različitim projekcijama. Jedna od takvih je istraživačko propitivanje budućnosti grada i rada u lokalnoj riječkoj sredini i bavi se svakodnevicom nekolicine likova koji već žive u postradničkom svijetu budućnosti. Projekt *Shema stvari* američke umjetnice Jennifer Lyn Morone prikazan je kao videoinstalacija čiji narativ polemizira s nekadašnjim konstruktivnim osjećajem „optimalne projekcije u budućnost” u koji nas je (u)vodio napredak tehnologije – utopijska „emancipacija čovječanstva” i „konstrukcija svijeta” u kojem strojevi sve rade a ljudi uživaju (sl. 4). Prema konceptu umjetnice, „cijeli se rad temelji na nekoj bliskoj budućnosti ili alternativnoj stvarnosti, odnosno na pitanju kakva nas budućnost očekuje s obzirom na glavna pitanja s kojima se bavi Dopolavoro – tehnologija i rad, odnos tehnologije i rada te odnos pojedinca i društva...”.³⁷ Cijeli program *Dopolavoro* udruge Drugo more nastojao je kritički preispitati pojmove utopije i distopije, pitanje nasljeđa i promjene paradigme, kraja jedne tehnološke i ideološke „epohe” odnosno početka nove, baštinjenje „prostora između” – između tekovina izgrađenih te gospodarski i ideološki devastiranih objekata i zajedničkih prostora grada, s istodobnim ciljem kako potaknuti na alternativna kreativna rješenja. Sudeći po organiziranim izložbama, to mu i uspijeva na svjetskoj razini relevantnosti, kao vrsta generacijskog (re)pozicioniranja u aporijama i prijemcima odnosa društvene suvremenosti i načina kritičko-kreativnog djelovanja u sadašnjem/budućem vremenu.

Stoga su pitanja o tome koje perspektive slika (p)ostavlja između kritičkog otpora i kreativnih alternativa, koji se toposi utopije ili distopije generiraju slikovnim tragovima, otiscima, znakovima i značenjima, od bitne važnosti za suvremenu (re)konfiguraciju kritičkog posthumanizma i prakse povezivanja s drugima, uključujući neljudske i „zemaljske” druge. Ovakva se pitanja postavljaju unutar najcjelovitijeg kustoskog projekta u organizaciji Drugog mora u okviru istog programskog pravca EPK. Na međunarodnoj multimedijalnoj izložbi *Uzavrelo more (The Sea*

37 Iz najave Davora Miškovića, direktora udruge Drugo more i voditelja programa Dopolavoro EPK – *Rijeka 2020*, na konferenciji za medije pred otvaranje videoinstalacije *Shema stvari*, „Novi list”, 27. kolovoza 2020., str. 37.



sl. 4. Jennifer Lyn Morone, *The Scheme of Things (Shema stvari)*, kadrovi iz trokanalne videoinstalacije. Galerija Filodrammatica, produkcija: Drugo more kao dio programa *Dopolavoro* projekta EPK – Rijeka 2020. 27.8.-18.9.2020.

is *Glowing*, sl. 5) njemačke kustosice Inke Arns,³⁸ „u samom srcu riječke industrijske luke” (u zapuštenom nekadašnjem skladištu Exportdrva), problematiziraju se pitanja rada i različiti oblici eksteritorijalne eksploatacije na „dalekim morima”, nove ekonomije poslovanja bez nadzora te manipuliranje ovisnošću o tehnologiji, primjerice: „Kako se rad mijenja u uvjetima ubrzane digitalizacije i globalizacije? Kakvi radni uvjeti proizlaze iz distribuiranih sustava i platformi društvenih medija – i kako ti radni uvjeti utječu na pojedinca?”³⁹ Riječ je o problematizaciji odabranih oblika poslova na moru koji su kao „nove ekonomije” uglavnom nevidljivi i poluilegalni jer su povezani s morem/oceanima „između granica” država, zakona, kontinenata, ekonomija poput dubokomorskog rudarenja, *off shore* poreznih oaza, ultra-libertijanskih *seasteading start up* tvrtki, bizarnog elektroničnog trgovanja, esksternaliziranih poslova čišćenja podataka, manipuliranja razinom mora i potapanja nastanjivih površina, amaterske pornografije, digitalnih mikro-usluga, tehnološkog križanja (koje spaja piratstvo, obrnuti inženjering, jedinstvenu kreativnost i alternativno stečene vještine), tehnološkog kolonijalizma te korištenja prikrivenih narativa tehnološkog razvoja, umjetne inteligencije, do „slobodnih luka za umjetnine”.

Upotrebom artističkog, dokumentarnog i masovnog slikovnog imaginarija, postupaka montaže, *morphinga* i dr., strukture vizualno-tekstualnih narativa razvijaju se u intermedijalnom spajanju istraživanja stvarnih i virtualnih svjetova koji se povezuju, preklapaju i križaju u različitim područjima geopolitike i digitalne kulture, s internetskom sintaksom i ekranskim protocima energije, te praksama vizualiziranja mrežne znatnosti. Jedna od takvih istraživačkih priča, vizualno fascinantna, prikazana je u video radu *Deep Down Tidal* (sl. 6) umjetnice iz Francuske Gvajane Tabite Rezaire, koja „krećući se digitalnom, tjelesnom i baštinskom memorijom kao mjestima borbe, uranja u znanstvene imaginarije da bi se pozabavila sveprisutnom matricom kolonijalnosti koja utječe na pjesme našeg tijela-uma-duha”.⁴⁰ Ono što je otkrila pokazalo se kao „zapa-

38 *Uzavrelo more (The Sea is Glowing)*, kustoski koncept: Inke Arns, umjetnici: Aram Bartholl, Ursula Biemann, DISNOVATION.ORG, Jacob Hurwitz-Goodman, Daniell Keller, Steffen Köhn, Lawrence Lek, Rebecca Moss, Jenny Odell, Elisa Giardina Pape, Lisa Rave, Marie Reinert, Tabita Rezaire, RYBN, Sebastian Schmieg, Hito Steyerl. Voditelj projekta Davor Mišković, produkcija izložbe: Drugo more, partner: Goethe Institut Kroatien. Izložba je sastavni dio programskog pravca *Dopolavoro EPK – Rijeka 2020*.

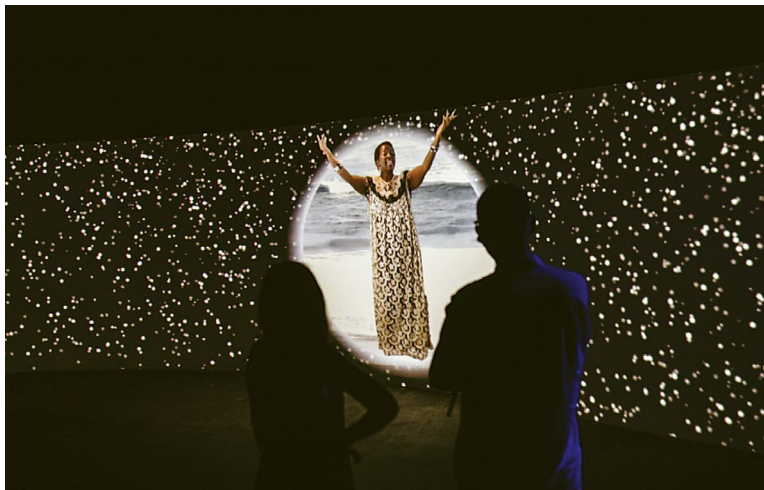
39 Inke Arns, iz kataloga izložbe, str. 8.

40 Iz kataloga, str. 59.



sl. 5. *Uzavrelo more (The Sea is Glowing)*, detalj skupne izložbe. Kustosica: Inke Arms; u okviru programskog pravca *Dopolavoro* projekta EPK – *Rijeka 2020*, Delta, Rijeka, 20.8.-31.10.2020. Photo: Tanja Kanazir / *Drugo more*.

njujuća spoznaja” da se infrastruktura podmorskih optičkih kabela kroz koju putuju digitalni podaci poklapa sa smjerom koji prati stare kolonijalne pomorsko-trgovačke rute u eksploataciji mineralnih sirovina i ropstva, što svjedoči o novom planetarnom fenomenu elektronskog kolonijalizma. U ovoj dojmljivoj video projekciji ocean se vidi kao „groblje crnih znanja” i „crnih tehnologija”, ali istodobno i kao slika globalne logistike današnjih telekomunikacija oslonjene na „naše boli, izgubljene priče i sjećanja”. Sve se to iznova, u ovom uzdrmanom dobu antropocena, ponavlja u slučaju izbjeglica koji bježe sa svojih opustošenih prostora i utapaju se na starim/novim morskim putevima preko Sredozemlja. Jedna od paradigmi vizualno rječitih medijskih eseja s ove izložbe te njihovih distopijskih tehnološko-ekoloških vizija neizvjesne budućnosti je video datoteka *Liquidity Inc.*, umjetnice i teoretičarke Hito Steyerl iz 2014. godine. Temeljena na slučaju stvarne financijske propasti koji se potom slojevito i mozaično razvija kroz realne i virtualne svjetove, ova složena vizualna simulacija „sa svojim računalno generiranim valovima i snimkama vijesti o uraganima i tsunamijima pokreće instalaciju koja je postavljena poput splavi i služi se vodom i ekstremnim vremenskim uvjetima kao metaforom za fluidnost financijskih sredstava i digitalnih



sl. 6. Tabita Rezaire, *Deep Down Tidal*, pogled na videoinstalaciju; u okviru programskog pravca *Dopolavoro* projekta EPK – *Rijeka 2020*, Delta, Rijeka, 20.8.-31.10.2020. Photo: Tanja Kanazir / Drugo more.

informacija te za kolektivni osjećaj nestabilnosti”.⁴¹ U globalno planetarno kruženje slika umjetnica uvodi metaforiku *The Weather Underground*, vremensku prognozu koju izgovaraju maskirani prognostičari: „Sutra ti trgovinski vjetrovi počinju puhati u obrnutom smjeru i otpuhat će ljude natrag u njihove domove, otpuhat će proizvode natrag u njihove tvornice, otpuhat će tvornice natrag u njihove zemlje, otpuhat će zemlje natrag u njihove navodne korijene”.⁴² Jednom riječju, čitava izložba je zapravo poput tajnovitog imaginarija fluidnih slika budućnosti, kao u jednom drugom riječkom projektu s individualiziranim narativima zvučne instalacije, „infiltrirane” u tkivo grada, *I see* (Marie Reinert, 2020.), nastale *in situ* – na riječkom fluidnom toposu.

Dojmljiva vizualna multimedijaska inscenacija kustoskog projekta *Usijano more*⁴³ svojim osjetilno fluidnim i slojevito jakim slikama „prikazuje i secira” sadašnjost, te nam uznemirujuće sugerira budućnost na tehnološkoj i ekološko-klimatskoj točki preokreta koju tako „opipljivo” u vizualnim entitetima sugerira umjetnost, a u svojim postavkama

⁴¹ Isto, str. 9.

⁴² Isto, str. 72.

⁴³ Također je dojmljivo arhitektonski savladan prostor zapuštene industrijske hale Exportdrva na Delti za postav izložbe.

detektira kritička posthumana teorija. Pred našim očima se odigrava problematiziranje pojava „drugosti” u mnoštvenim oblicima zbog uspostavljanja kulture razlike na raznovrsnim razinama: od postmoderne subjektivnosti (po rodu ili spolnosti, rasi ili klasi), do postkolonijalne kolektivnosti (po vremenskim / kulturalnim nejednakostima ili prostornim / geografskim lokacijama i dislokacijama⁴⁴), od decentriranja statusa „Čovjeka” do mogućnosti njegove tehnološke „dogradnje” i sveukupne raznolikosti određenja života kao dinamičke i generativne životne sile „s one strane” sebstva. Za svoj koncept Braidotti koristi izvornu etimologiju grčke riječi *zoe* u smislu samoorganizirajuće strukturiranosti samog života. „Život” nije unaprijed uspostavljena datost već je interaktivan i otvoren proces: „Ovakav vitalistički pristup živoj materiji izmješta granicu između života – organskog i diskurzivnog – koji je tradicionalno čuvan za *anthropos*, odnosno za *bios*, i šireg opsega životinjskog i neljudskog života, poznatog pod imenom *zoe*”.⁴⁵ U referentnim okvirima naših promišljanja, ovaj smisao može nedvosmisleno istaknuti relacijska sintagma *vitalistička plastičnost*, kao četvrti oblik koncepta plastičnosti, jer izravno podcrtava strukturu generativne vitalnosti u bilo kojem obliku, uključujući i „pametnu” tehnologiju. Čak se možemo pozvati i na daleku poveznicu s Aristotelovim konceptom filozofije prirode o *nesvjesnoj svrhovitosti* kojom se prepoznaje da nešto može imati svrhu – ali da nju nitko nije unaprijed postavio. U svakom slučaju, ovim se smislom označava „konceptualni potres” čitavoga kodnog sistema, događaj koji, kako kaže Braidotti, „odašilje seizmičke valove preko polja humanistike i kritičke teorije”.⁴⁶ Nakon suočenja s izmijenjenim razumijevanjem statusa univerzalne humanističke subjektivnosti, od Nietzschesa, preko Foucaulta i Edwarda Saida do bell hooks, Luce Irigaray i Donne Haraway („suživotne vrste”),⁴⁷ sam pojam i status *drugosti* se proširuje u kritičkoj posthumanoj teoriji problemom granica klasičnog humanizma, ali i

⁴⁴ Kako je „problematicnu drugost” pobrojao Andreas Huyssen krajem prošlog stoljeća. Vidi: Adreas Huyssen, „Zemljovid postmodernoga”, u: *Feminizam / postmodernizam*, ur. Linda J. Nicholson. Zagreb: Liberata i Ženski studiji, 1999.

⁴⁵ To je jedna od najvažnijih i osnovnih riječi istarogrčkog jezika za formu života i njegovu generativnu vitalnost, koja znakovito nema plurala i ženskog je roda. Rosi Braidotti, op. cit., str. 92.

⁴⁶ Isto, str. 113.

⁴⁷ Vidi u: Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People and Significant Otherness*, Chicago, IL: Prickly Paradigm Press, 2003.

statusa humanog, pitanjima: *Ima li Čovjek zaista budućnost? Određuje li izbor između održivosti i izumiranja horizont naše zajedničke budućnosti, ili su mogući neki drugi izbori?*⁴⁸ Ovakvim se pitanjima postavljaju postantropocentričke kritičke perspektive, kao „sredstva genealogije i navigacije”⁴⁹ za ponovno promišljanje ideje da je čovječanstvo u kritičnom stanju tranzicije, da je nužno preispitati osnovne principe naše interakcije s ljudskim i neljudskim akterima u planetarnim razmjerima. A također je nužno preispitati i osnovnu referentnu jedinicu za mjeru humanog u biogenetičkom dobu antropocena,⁵⁰ u izglednom trenutku povijesnog preokreta kada je čovjek postao kaotična biopolitička, tehnološka, ekonomska, geološka i ekološka sila potresa sposobna utjecati na svekoliki život na planetu. To neminovno povlači i krajnje pitanje: uspijevamo li uvažiti asimetričnost odnosa, a ne samo „zaštiti” raznolikost života na Zemlji, te osigurati stabilan planet za buduće naraštaje.⁵¹

Rosi Braidotti smatra kako se čini da čitava „posthumana pomutnja” u svome kritičkom otporu ima kobne posljedice za akademsko polje humanistike koja se globalno počela smatrati više osobnim aktivizmom nego profesionalnim istraživačkim poljem.⁵² No istodobno se može reći kako kultura slike u spoju kritičkog otpora i kreativnih figuracija počinje znakovito predstavljati kompleksni vodič kroz bučni beskonačni „kaos”, u Deleuzeovom i Guattarijevom smislu, rizomatičnog prepletanja slika virtualnog i realnog svijeta iz prošlosti/sadašnjosti i budućnosti. (Re) prezentacija različitih tematskih krugova u kojima se spajaju digitalna kultura i „kultura razlike”, novi oblici umreženog rada i novih tehnologija stvaraju vidljiva mjesta na sjecištima kulture, teorije, slike i civil-

48 Rosi Braidotti, op. cit., str. 35.

49 Isto, str. 34.

50 Ovu temu je kao „the independent voice of the visual arts” propitivala zapazena izložba u University of Michigan Museum of Art's (UMMA, Ann Arbor) pod nazivom „The World to Come: Art in the Age of the Anthropocene”, 2019. U galerijskom uvodnom *statementu* je pisalo: „Contemporary art plays a crucial role in negotiating the rapid changes observed during the Anthropocene by reconceptualizing the traditional ways we think about nature and culture”.

51 Pritom, nužno je izbjeći rizik od upadanja u zamku neofundamentalističkih pozicija i politika života (pokret pravo-na-život ili ekološki survivalizam) ili politika nadziranja „biomedijaliziranih” tijela u civilne ili antiterorističke svrhe (DNK testiranje, otisak mozga, neurovizualizacija itd.) te podčinjavanja globalnim mrežama kontrole i komodifikacije, napominje Braidotti (2016, 94-97).

52 Rosi Braidotti, op. cit., str. 39.

nog aktivizma. Koncepti razlike i kreativne alternativne fikcije putokazi su za specifične geopoetičke i povijesne lokacije jer ukazuju na važnost mjesta s kojeg netko govori i djeluje.

Na taj način gesta autoreprezentacijskog vizualnog narativa koja nedohvatljivo čini vidljivim otvara javni prostor slici fikcije. Da se na kraju poslužimo iskazom najpoznatijega talijanskog *chefa*, Massima Botture: u pismu talijanskoj vladi on upozorava da je politika stvorena od imaginacije i budućnosti jer „može otkrivati nevidljivo”. Jacques Rancière pak govori o otvaranju političkog prostora u umjetnosti. Prema ovome francuskom filozofu, fikcija ne znači izmišljanje imaginarnog svijeta, nego ona označava izgradnju okvira unutar kojeg se subjekti, stvari, situacije, događaji mogu vidjeti kao „razumski” povezani u zajednički svijet kontinuuma priroda-kultura.⁵³ U tom su smislu „politike vremena” utemeljene na fikciji kao i djela koja su proizašla iz imaginacije.

53 Jacques Rancière, *Politike vremena*, Beograd: Edicija Jugoslavija, 2015., str. 22.