

Udruženje studenata filozofije  
Filozofskog fakulteta u Zagrebu

„BIOETIKA I

UMJETNOST“

ZBORNIK RADOVA  
STUDENTSKE BIOETIČKE  
RADIONICE  
S 9. LOŠINJSKIH DANA  
BIOETIKE,  
Mali Lošinj, 16.–19. svibnja  
2 i 10-te



**Udruženje studenata filozofije  
Filozofskog fakulteta u Zagrebu**

***BIOETIČKI INKUBATOR***

**„BIOETIKA I UMIJETNOST“**

**ZBORNIK RADOVA STUDENTSKE BIOETIČKE  
RADIONICE S 9. LOŠINJSKIH DANA BIOETIKE,  
Mali Lošinj, 16.–19. svibnja 2010.**

Urednik:  
Matija Iviček

Zagreb, svibanj 2011.

**Izdavač**  
Udruženje studenata filozofije  
Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

**Za izdavača**  
Toni Bandov

**Urednik**  
Matija Iviček

**Lektura**  
Martina Kokolari  
Milana Romić

**Korektura**  
Krešimir Babel

**Grafički urednik, dizajn i prijelom**  
Adrijan Adanić

**Recenzenti**  
Ankica Čakardić  
Hrvoje Jurić

**Tisk**  
GRAFOMARK, Zagreb

**Naklada**  
200

Tiskano uz finacijsku potporu Gradskog ureda za obrazovanje, kulturu i šport Grada Zagreba i Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 767724.

ISBN 978–953–99437–2–9

## Riječ urednika

Uspješno izdavanje studentskih radova s 8. *lošinjskih dana bioetike* (*Bioetika i feminizam. Zbornik radova studentske bioetičke radionice s 8. lošinjskih dana bioetike, Mali Lošinj, 17. – 20. svibnja 2009.*) ponukalo je izdavača na daljnji rad u tom smjeru. Kako je u prirodi stvari koje žele evoluirati ka boljem da to i čine, tako je logičan slijed bio upravo rođenje potencijalne tradicije, odnosno izdanja i drugog Zbornika iz istog temelja. Upućenjem će čitatelju biti poznato da je ovaj temelj *Lošinjski dani bioetike* koji se u gradu Malom Lošinju održavaju od 2002., a u sklopu čijih se programa rodila ideja o *studentskoj bioetičkoj radionici*, koja je pak zaživjela na 4. *lošinjskim danima bioetike* 2005. godine. U maniri vlastitog rasta i evolucije radionica kroz godine preko ljetne škole bioetike izrasta do *Bioetičkog inkubatora – studentskog bioetičkog foruma*, projekta usmjerenog na cijelogodišnji studentski rad o bioetičkim temama.

*Bioetički* nam pak *inkubator* kroz 2009. i 2010. donosi rad na istraživanju teme „Bioetika i umjetnost“, njihovih korrelacija i otklona. Vrhunci ovih istraživanja ili barem dijelovi istih nalaze se u knjižici koju upravo držite u rukama, a to su studentska izlaganja sa *Studentske bioetičke radionice* održane u okviru 9. *lošinjskih dana bioetike* pod nazivom „Bioetika i umjetnost“. U izvedbi rezultata istraživanja sudjelovali su studenti filozofskih fakulteta iz Zagreba, Rijeke, Splita, Sarajeva, Novog Sada i Beograda, studenti Akademije likovnih umjetnosti iz Zagreba te studenti Medicinskog fakulteta u Rijeci.

Opravданost ovog istraživanja leži u činjenici što međudjelos bioetike i umjetnosti u dosadašnjim bioetičkim raspravama na našim prostorima uopće nije bio sustavno tematiziran,

a i u svjetskim je razmjerima o toj problematici diskutirano tek marginalno, ponajprije zbog toga što nije bila prepoznata njezina važnost. Polazište za artikuliranje i promišljanje ovog međuodnosa bio je teorijski koncept *integrativne bioetike* i *pluriperspektivnosti*, u kojem se na bioetiku gleda kao na otvoreno područje susreta i dijaloga različitih pristupa koji se okupljaju radi rasprave i rješavanja etičkih pitanja vezanih za život u cjelini u svim njegovim oblicima, stupnjevima, fazama i pojavnostima. Pluriperspektivnost pak objedinjavanje i dijaloško posredovanje ne samo različitih znanstvenih pristupa (interdisciplinarnost) nego i neznanstvenih priloga, uključujući različite načine refleksije, različite misaone i kulturne tradicije, odnosno različite poglеде koji počivaju na kulturnim, rodnim, religijskim, političkim i inim posebnostima.

Promatrajući svijet s ovih pozicija, umjetnička nam perspektiva postaje nezaobilazna; njezin osobiti rakurs u promatranju svijeta i života – bilo da se radi o različitim književnim formama (poezija, proza, drama i dr.) i teatru, bilo da se radi o slikarstvu i kiparstvu, *performance artu* i *land artu*, bilo da se radi o filmu i videu – i zbog samo njoj svojstvenog načina refleksije, koji je u stanju da djeluje na razvijanje svijesti, a osobito senzibiliteta za pitanja koja se tiču čovjeka, njegova života i zdravlja, kao i ne-ljudskih živih bića i prirode u cjelini; jer nam upravo ona može reći ono što na vidjelo ponekad ne može iznijeti jedan teorijski argument.

No valja imati na umu i otklon. Naime to da određene umjetničke prakse posreduju vrijednosti koje su u skladu s bioetičkim principima, ima suprotnost i u otklonu od istih, odnosno umjetnost može djelovati i suprotno njima. Stoga smo, u osnovi, razmatrali dva pitanja: ono o „iskoristivosti“ različitih umjetničkih djela i akcija u osvjetljavanju bioetičkih problema, te ono o „bioetičnosti“ pojedinih umjetničkih djela i akcija.

U skladu s već spomenutim „pokretanjem tradicije“, uredničke intervencije u tekst bile su minimalne, pa ako se gdjegdje i potkrala koja greška, urednik ponizno upućuje ispriku zbog nedostatnosti u realizaciji ovog posla. Također, u skladu sa svojom pluripespektivnom uređivačkom pozicijom, ali i osobnim stavom o jeziku, tekstovi srpskih i bosanskih autora nisu kroatizirani već su lektorirani i objavljeni u „originalu“.

Matija Iviček,  
u Zagrebu svibnja 2011.



Sonja Antonić

Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu

## Bioetičko u televizijskim serijama

**Sažetak:** Autorica se u radu bavi podobnošću televizijskih serija, prije svega onih s medicinskom tematikom, kao medija kroz koji se povremeno prelamaju bioetički problemi. Iako se umjetnička vrijednost televizijskih serija može dovesti u pitanje, njihova je edukativna uloga sve očitija. Najvažniji aspekt ovih serija za autoricu je njihova edukativna uloga u okvirima bioetičkih pitanja. Pažljiva ekrанизacija medicinskih intervencija koje za sobom povlače bioetičke dileme, kao što su eutanazija, transplantacija i doniranje organa, abortusi i slično, približava spomenute bioetičke probleme gledateljstvu. Stoga serije moraju zadržati najviši mogući nivo vjerodostojnosti, jer bi u suprotnom mogle postati medij pogodan za manipulaciju javnim mnjenjem. Osnovna karakteristika televizijskih serija je stvaranje privida zbiljskog života, uz izvjesni nivo dramatizacije koji odstupa od realnog života, stvarajući tako vakuum, u kojem donošenje etičkih sudova lako može biti nametnuto. S druge strane, pitanje je da li bi i same serije morale zadovoljiti nekakve etičke norme, budući da prikazuju sadržaje koji su podložni etičkoj prosudbi.

Namera ovog teksta je da ukaže na eventualne bioetičke momente koji se mogu prepoznati u sve prisutnjim televizijskim serijama, specifične, medicinske tematike. No, pre postavljanja pitanja o bioetičkim implikacijama unutar ovih serija, treba dati odgovor na pitanje o umetničkoj vrednosti televizijskih serija. Pripadnost ovakve vrste izraza umetničkom je upitna, jer iako televizijske serije jesu igrane, odnosno glumljene, režirane, odigravaju se u specifičnom scenografskom

prostoru, i tome slično, što ih svrstava u oblast umetničkog, ipak bi se iskrenom kritičaru televizijske serije pre moglo učiniti kao zanatski proizvod, a ne kao umetničko delo. Razlog za ovakvu pomalo oštru konstataciju ne krije se u manjkavosti umetničkog kvaliteta ovih serija, već u načinu distribucije igranog materijala. Tako bi prva karakteristika igranih televizijskih serija, a koja bi mogla biti podložna etičkom sudu, bila komercijalnost televizijskih serija. One su kao takve proizvod namenjen distribuciji, te globalnoj konzumaciji. Primećuje se da se ova komercijaliziranost direktno preliva na predmet prikazivanja u ovim serijama, te kada govorimo o televizijskim serijama sa specifičnom medicinskom tematikom, treba imati u vidu i distribuciju i globalnu konzumaciju teških i ozbiljnih medicinskih problema, što je svakako etički upitno. Komercijalizacija serija kao takvih mogla bi biti zanimljiva iz perspektive položaja savremene umetnosti, odnosno estetičko-etičkih razmatranja umetnosti unutar potrošačkog društva, no ovde je svakako značajniji ovaj drugi aspekt, a koji se tiče komercijalizacije medicinske tematike.

Televizijske serije sa bio-medicinskom tematikom predstavljaju poseban televizijski žanr, u engleskom govornom području poznat pod terminom *medical drama* (medicinska drama). U većini serija se medicinskim problemima zaista prilazi sa žanrovskim opredeljenjem drame, no postoje i one serije koje izuzetno humoristički prilaze teškim medicinskim problemima, pa bi se ove serije pre moglo označiti kao *medical sitcom* (medicinska komedija situacije; *sit-com: situation comedy*), iako je zaista teško prihvatići i samu mogućnost da bi se bilo kakav teži medicinski problem mogao komediografski upriličiti. Prve serije koje bi se mogle označiti kao pripadajuće žanru medicinske drame, prvi put su bile prikazane šezdesetih godina prošlog veka. Eksplotacija medicinskih tema, duga pedesetak godina, načinila je od ovih serija moćnu industriju koja zarađuje velike količine novca, i obara sve rekorde gledanosti.

Gotovo svaka televizijska kuća svetskog ranga u svom repertoaru ima barem jednu igranu seriju sa medicinskom tematikom.

Ono što još više iznenađuje jeste brojnost ovakvih serija. Svetsko, a po principu zatvorenih sudova, i regionalno tržište je prepravljeno serijama koje se bave životom i životnim pozivom izmišljenih lekara, stažista, hirurga internista, pa čak i plastičnih hirurga, i slično. Neki od poznatijih naslova ovih serija su *Grey's Anatomy*, *ER*, *House M.D.*, *Scrubs*, *Nip/Tuck*.<sup>1</sup> Osnovna tematika ovih serija jeste prikazivanje događanja iz profesionalnog života, najširim pojmom rečeno, doktora, i to iz ugla uglavnog samih doktora, ili pak pacijenata. Ovi, nazovimo ih „događaji“, sežu od hitnih operacija – sa, ili bez mogućnosti *informiranog pristanka*, maloletničkih ili problematičnih trudnoća – sa, ili bez konsekvence u vidu abortusa, veštačkog održavanja života – sa, ili bez mogućnosti i izvršavanja uslovno rečeno eutanazije, zatim do transplantacije organa, pitanja transfuzije krvi pripadnicima onih društvenih grupa koje ovu vrstu procedure odbijaju, najrazličitijih, opravdanih ili ne, estetskih zahvata, i drugih manje ili više bioetički implikativnih medicinskih procesa.

Zašto je iz ugla bioetike, odnosno zašto iz ugla bioetike ovo *može* biti problematično? Naime, ako prepostavimo da u proseku jedna televizijska epizoda gore pomenutih TV serija traje recimo pola sata, a u toku jedne epizode odigra se desetak različitih medicinskih situacija, kakav je kvalitet prikazivanja ovih situacija, naravno sa bioetičkog aspekta. Uzmimo za primer *informirani pristanak*. Kod težih operacija, ili medicinskih zahvata, *informirani pristanak*, odnosno nekakav edukativno-obaveštavajući razgovor bi morao trajati barem koliko i jedna

---

1. Detaljan i zbog svoje obimnosti, pomalo zabrinjavajući spisak, može se pronaći na [http://en.wikipedia.org/wiki/Medical\\_drama](http://en.wikipedia.org/wiki/Medical_drama). Iako na listi prednjače SAD, Kanada i Velika Britanija, na njoj se nalaze i države poput Južne Koreje, Poljske, Izraela. I u regionu se od skora prikazuju autorske serije sa sličnom tematikom u rangu *sitcom* (*Naša Mala Klinika*).

epizoda ovih serija. Važno je napomenuti da je osnovni dramaturški zadatak ovakvih serija da oponašaju realan život, odnosno da kod gledaoca ostave dojam realnog i gotovo ličnog bivanja u situaciji koja je ekranizovana. Ono što se u praksi ispostavilo, a o tome će biti i nešto opširnije rečeno malo kasnije, dakle ono što se u praksi ispostavilo jeste da ove serije imaju veliki ideo u edukaciji, kako profesionalaca, tako i pacijenata, ali i laika, koji su potencijalni pacijenti, te na taj način zainteresovana strana. Te, ukoliko je *informirani pristanak* u epizodi neke TV serije prikazan u okviru nekoliko sekvenci koje traju kraće od jednog minuta, kakav to dojam može ostaviti kod profesionalca, pacijenta, ili laika. Mladi stažista (gledalac) bi mogao pretpostaviti da su u zbirnom odnosu ta dva ili tri minuta dovoljni da bi se neki teški operativni zahvat objasnio, sve skupa sa rizicima, i nekim eventualnim posledicama koje čak i uspešno obavljena operacija nosi sa sobom. Pacijent (gledalac) bi mogao pretpostaviti da to tako treba da izgleda, odnosno da to toliko treba da traje, dok bi laik (gledalac) stekao pogrešan utisak da zna apsolutno sve o npr. prespajanju nervnih sinapsi tokom operacije na otvorenom mozgu budnog pacijenta.

Nedavno je u *Journal of Medical Ethics* (aprilsko izdanje 2010.) objavljeno<sup>2</sup> istraživanje studenta i profesora sa *Johns Hopkins Berman Institute of Bioethics*, upravo na temu bioetičkih aspekata u televizijskim serijama *Grey's Anatomy* i *House M.D.* Autori su ukazali na bioetičke probleme koje se mogu uočiti u okvirima ovih serija (tabela 1).

---

2. Matthew J. Czarny, Ruth R. Faden, Jeremy Sugarman: „Bioethics and Professionalism in Popular Television Medical Dramas“, u: *Journal of Medical Ethics*, 36, 2010., str. 203–206. Delimičan sadržaj ovog članka dostupan je na web adresi Johns Hopkins Berman Institute of Bioethics: <http://www.bioethicsinstitute.org/web/module/press/pressid/209/interior.asp>.

Pitanje	Grey's Anatomy	House M.D.	Ukupno
Saglasnost	14	35	49
Etički upitna odstupanja od standardne medicinske prakse	9	13	22
Smrt i umiranje	13	5	18
Poverljivost	8	10	18
Pravo na odbijanje lečenja	8	6	14
Veštački ili transplantovani organi	8	5	13
Dostupnost i nepristrasnost u lečenju	6	6	12
Eksperimenti na ljudima	1	8	9
Saopštavanje istine	2	7	9
Kvalitet/vrednost života/ličnost	4	4	8
Edukacija zdravstvenih radnika	7	0	7

**Tabela 1:** Učestalost bioetičkih pitanja u serijama *Grey's Anatomy* i *House M.D.*<sup>3</sup>

Kada je reč o *informiranom pristanku*, autori su izveli zaključak da je od 49 slučajeva prikazanih *informiranih pristankova*, 43% bilo adekvatno, dok je ostatak bio neadekvatan, što zbog nedostatka dijaloga između pacijenata i lekara, odbijanja lekara da odgovori na pitanja, a ponekad je *informirani pristanak* potpuno izostao, i to kod nekih zaista rizičnih zahvata. Odnos adekvatnog i neadekvatnog lekarskog ponašanja sličan je i kod drugih primećenih i navedenih bioetičkih situacija.

Osim *informiranog pristanka* autori istraživanja su naveli i neke druge propuste, pre svega one koji se tiču profesije, kao što su navođenje pacijenata na odluku koja bi bila najpovoljnija po lekaru i kliniku, zatim različite zloupotrebe položaja, sve do seksualnih uznenemiravanja, ili prekoračenja prava pacijenata, odnosno prekoračenja dozvoljenih granica u odnosima između lekara i pacijenta. Međutim, autori ovog istraživanja nisu želeli da donose etičke ocene o podobnosti ovih serija budući

---

3. Tabela je preuzeta iz teksta M. J. Czarny, R. R. Faden, J. Sugarman: „Bioethics and Professionalism in Popular Television Medical Dramas“, str. 204 (prev. S. Antonić).

da je namera istraživanja bila da se utvrdi učestalost bioetičkih problema, kao i doslednost ili odstupanje od uobičajene medicinske prakse u prikazanim epizodama. No, ipak zaključuju da: „iako medicinske drame streme ka realističnosti, i angažuju lekare kao stručne konsultante u ovom poslu, važno je imati u vidu da je svrha ovih serija da zabave“<sup>4</sup>.

Budući da serije služe samo u „svrhe zabave“, poražavajući rezultati nisu neočekivani, no ono što je zabrinjavajuće jeste nešto što je jedna prethodna studija gore pomenutog instituta pokazala, a to je da čak 80% studenata medicine u Americi redovno prati ove serije, i pitanje je da li studenti ove serije kritički analiziraju, ili ih prihvataju zdravo za gotovo. Zanimljivo je da se na internetu mogu pronaći i članci koji govore o pritužbama profesora koji svojim studentima, ali i pacijentima moraju da objašnjavaju da izvesni medicinski zahvati u stvarnosti uopšte ne izgledaju tako kako su ekrанизovani u serijama. To nije više etičko pitanje, već pitanje koje se tiče indirektnog ugrožavanja struke. Ma koliko nemoguće delovalo da serije imaju bilo kakav uticaj na gledalaštvo, ovaj uticaj je evidentan. Razlog za to krije se u karakterističnom kreiranju savremenog televizijskog programa, a čija je glavna uloga da stvori izvestan osećaj realnosti onoga što se na televizijskom ekranu prikazuje. Televizijske serije, možda čak više i od svog srodnog i mlađeg žanra *reality show-a*, pokušavaju da stvore privid realnosti. Dok se u *reality show-u* prividno prikazuje realan život, televizijske serije kod gledaoca stvaraju privremeni osećaj realnog bivanja u onome što se prikazuje, odnosno gleda. Fiske televiziju smatra realističnim medijem, ali: „...ne zato što prikazuje realnost, jer to očigledno ne čini, već zato što stvara dominantan

---

4. „Although medical dramas strive for realism and employ physicians as consultants in this pursuit, it is important to keep in mind that the purpose of these television shows is to entertain.“ Ibid., str. 206 (prev. S. Antonić).

tni osećaj realnosti.<sup>5</sup> Ukoliko medicinske drame prikazuju na neadekvatan način određene medicinske procedure i procese, a pritom stvaraju *dominantni osećaj realnosti*, jasno je da se neka pitanja moraju postaviti. Ova pitanja ne tiču se više samo bioetičkih normi koje se u igranoj seriji zanemaruju ili neadekvatno prikazuju, već i posledica po samu struku. Prepostavimo da sami studenti medicine, kao gledaoci, neće biti ključni nosioci ovih posledica, zbog prepostavljenog poverenja u obrazovni sistem. Međutim šta je sa gledaocima laicima i gledaocima pacijentima i potencijalnim pacijentima. Izneli smo primer *informiranog pristanka*, kao bioetičkog problema koji se zapostavlja ili na pogrešan način prikazuje u ovim serijama. Slično je i sa strukom. Pogrešno prikazane medicinske procedure uvođe zabunu kod pacijenata i laika. Uprošćavanje komplikovanih medicinskih zahvata, ili olako dijagnostikovanje teških i neizlečivih bolesti na osnovu nespecifičnih simptoma kao što je glavobolja nije samo neetično, već i nedopustivo sa stručnog medicinskog stanovišta.

Pitanje koje se ovde može postaviti jeste da li je neophodno da i same serije budu podvrgнуте nekoj vrsti cenzure (nepopularnog, nedemokratskog, problematičnog, ali vrlo efikasnog alata). Svakako da bi bilo kakva vrsta cenzure dovela u pitanje slobodu mišljenja, slobodu medija, i konačno umetničku slobodu. No, ipak čini se da je posao bioetičara uzaludan, ukoliko se u televizijskim serijama prikazuju upravo nemoralni postupci lekara, bez obzira da li je namera autora serije da afirmiše ili osudi ovakve postupke, ili samo prosto prikaže bez vrednosne kategorizacije. U filozofskom aspektu pitanje koje se ovde samo od sebe javlja, jeste možda specifičan odnos umetničke slobode i sloboda i prava pacijenata. Dakle, da li on-

---

5. „... not because it reproduces reality, which it clearly does not, but because it reproduces the dominant sense of reality.“ John Fiske: *Television Culture*, Methuen & Co, London, New York, 1987., str. 21 (prev. S. Antonić).

tološki gledano viši rang imaju umetničke slobode ili pak prava pacijenata (ili u širem smislu bioetička načela vezana za lekarsku praksu). Primera radi, ukoliko mi ograničavamo biomedičinske radnike, i ne dozvoljavamo im da u svojim laboratorijskim izvršavaju različite eksperimente, zašto bismo tolerisali neadekvatno prikazivanje nemoralnih, ili bar etički i bioetički upitnih dela izmišljenih televizijskih likova. Jer iako su likovi u serijama izmišljeni, dramaturški koncept televizijskih serija podrazumeva, kao što smo već rekli, izuzetan nivo realističnosti datih situacija, te je odgovornost autora serija veća u odnosu na neke druge vidove umetnosti, jer stvara privid realnosti. Sa druge strane, kada bi serije, odnosno kreatori serija naglasili da su prikazani slučajevi izmišljeni i da ne izražavaju njihov etički stav, problem nemoralnosti bi bio rešen barem sa tačke gledišta prosečnog pravnika. No, ostao bi jedan drugi – da li uopšte ima smisla prikazivati ovakvu vrstu serija, odnosno, da li ima smisla ozbiljne probleme stavljati u bilo komičan ili tragičan dramaturški kontekst, zarad zabave ili pak zarade.

## Literatura:

1. **Matthew J. Czarny, Ruth R. Faden, Jeremy Sugarman:** „Bioethics and Professionalism in Popular Television Medical Dramas“, u: *Journal of Medical Ethics*, 36, 2010., str. 203–206.
2. **John Fiske:** *Television Culture*, Methuen & Co, London – New York, 1987.
3. **Norman Jacobs** (ur.): *Mass Media in Modern Society*, Transaction Publishers, New Jersey, 1992.
4. **Michael Reufsteck, John Stöckle:** *Mala kućna apoteka dr. Housea*, Egmont, Zagreb, 2009.
5. **Divna Vuksanović:** *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika*, Čigoja štampa, Beograd, 2007.
6. *ER*: <http://www.nbc.com/ER/>, 9.5.2010.
7. *House M.D.*: <http://www.fox.com/house/index.htm#home>, 8.5.2010.
8. *Grey's Anatomy*: <http://abc.go.com/shows/greys-anatomy>, 8.5.2010.
9. *Nip/Tuck*: <http://www.fxnetworks.com/shows/originals/niptuck/>, 25.7.2010.
10. *Scrubs*: <http://abc.go.com/shows/scrubs>, 8.5.2010.
11. Wikipedia: „Medical drama“, [http://en.wikipedia.org/wiki/Medical\\_drama](http://en.wikipedia.org/wiki/Medical_drama), 27.7.2010.
12. <http://www.bioethicsinstitute.org/web/module/press/pressid/209/interior.asp>, 11.5.2010.



**Emil Kušan**

*Filozofski fakultet, Sveučilište u Splitu*

## Pobjeda „leptirâ“

**Filozofijski prilog djelu *Skafander i leptir*  
Jean-Dominiquea Baubya**

**Sažetak:** Djelo Skafander i leptir jedno je od rijetkih svjedočanstva „s granica života“, u kojem se, kroz jedan jednostavan, šarmantan i nadasve pristupačan stil, nadaje mnoštvo filozofskih problema ujedinjenih, između ostalog, pod zajedničkim nazivkom filozofije egzistencijalizma. Jean-Dominique Bauby, autor i protagonist, priča nam priču u iščekivanju smrti, priču koja, iako često tragična i turobna, uvijek ostaje pozitivna. U tom bismu smislu djelo mogli promatrati kao pobjedu leptirâ, tj. duha nad skafanderom, odnosno tijelom; radi se zapravo o klasičnoj bioetičkoj temi dostojanstvenog života i isto takve smrti, koju ćemo nastojati pobliže promotriti iz perspektive subjekta.

### 1. Uvod

1851. u jednom od svojih kasnih eseja pod nazivom „O ispraznosti postojanja“ Schopenhauer piše: „Sadašnjost obdarena najmanjim značajem ima uvijek prednost pred najsjajnijom prošlošću, ta je prednost *aktualnost*.“<sup>1</sup> Jasno je vidljiva narav stava koji, inače krajnje cinični i pesimistični Schopenhauer, zauzima o „ispraznosti“ bivstvovanja. Imajući na umu ove riječi, možemo se upustiti, promatrajući jedno umjetničko

---

1. Arthur Schopenhauer: „On the Vanity of Existence“, u: *On the Suffering of the World*, Penguin, London, 2004., str. 16 (slobodan prijevod).

djelo „s ruba života“ – *Skafander i leptir* Jean-Dominiquea Baubyja, u raščlambu ovog pojma *aktualnosti* ili bolje – *zbiljnosti*. Što on zapravo označuje i kako ga možemo shvatiti promatrano li ga u bioetičko-ontologiskoj perspektivi, uzimajući u obzir granu filozofije specijaliziranu za te „granične“ slučajeve, naime filozofiju egzistencijalizma.

## 2. *Skafander i leptir* i egzistencijalizam

Baubyjevo djelo pokazuje put kojim se on sâm uspio uzdići iznad uobičajenog nивелirajućeg okvira u koji često zapadnu ljudi kada su suočeni s teškim okolnostima; taj okvir određuju pojmovi poput očaja, anksioznosti, bespomoći, itd. Većina filozofa egzistencije ima vlastiti „izlaz“ iz te, mogli bismo reći, krize duha i svima su ti izlazi izraz odmaka iz takozvane neautentične u autentičnu egzistenciju.

Nalazimo se u dobu u kojem je više nego ikada prije izražena tendencija ka zaboravu individue. Najranije upozorenje na ovaj zaborav možemo naći u djelima Sørena Kierkegaarda. On već u 19. stoljeću svoje vrijeme naziva „fundamentalno nemoralnim“ jer zaboravlja individualno egzistirajućeg čovjeka i, kako prenosi Karl Löwith, „razliježe zvuk potajnog preziranja čovjekobitka.“<sup>2</sup> Za Kierkegaarda, jedini interes čovjekobitka (ili – tubitka) jest da svojevoljnom aktivnom odlukom odluči *ili ovo ili ono*, tj. da preskoči ponor hegelijanske dijalektičke refleksije unutar kojeg se cjelokupni sustav nadaje nauštrb individue. Tu odluku, tj. takav život „borbe u odluci“, Kierkegaard naziva još i *pathosom*. Zato prigodno nastavlja Löwith, „s ovim određenjima egzistencije Kierkegaard sebe, znajući domenu umne stvarnosti, reducira na „jedinu stvarnost za koju onaj koji egzistira ne samo zna“, naime na stvarnost ,da on uopće postoji‘.“<sup>3</sup>

---

2. Karl Löwith: *Od Hegela do Nietzschea*, Logos, Sarajevo, 1988., str. 119.

3. Ibid., str. 156.

Kierkegaardu je egzistencija ograničena na samu sebe i kao takva je izvanredna i jedina stvarnost individuma, ona je *unutrašnja* ili *duhovna* egzistencija nasuprot onome *vanjskome*, odnosno čisto *osjetilnom*. Za njega ljudsko biće još nije „ja“, nema bit dok se ne pronađe. To je pronalaženje otkrivanje i eliminacija očaja, otkriće cjeline, sinteze temporalnog i vječnog, slobode i nužnosti, uzajamnog odnosa tubitka i bitka.<sup>4</sup> Očaj je prema tome upravo čovjekova nesvjesnost da mu je narav bitno duhovna. Kierkegaard stoga već spomenuti izlaz iz očaja vidi u realizaciji pojedinca kao duha, a za njega se to može dogoditi samo u odnosu prema moći koja ga je stvorila, Bogu.

Kod nešto kasnijeg Heideggera stvari su naizgled drukčije, no zapravo u bitnome gotovo iste. U svom ogledu o metafiziци on iznosi poziciju prema kojoj svijest o zaboravu bitka nosi sa sobom osjećaj tjeskobe.<sup>5</sup> Za Heideggera, a to je zbog daljnog tijeka izlaganja posebno važno naglasiti, primarni je cilj svake pojedinačne egzistencije dovesti mišljenje u odnos istine bitka prema biti čovjekovoj; jedino je takvo mišljenje primjerenog djelovanju (zbiljnosti u pravom smislu). Prema tome, bit čovjeka definira se prema bitku ili, da parafraziramo samog Heideggera: opstanak označava odnos tubitka spram bitka, bit ovog odnosa. Ispravno mišljenje egzistencije je mišljenje „biti opstanka“, a ona je pak u odnosu tubitka s bitkom kao svojim počelom.<sup>6</sup>

---

4. Usp. Søren Kierkegaard: *Fear and Trembling*, Penguin, London, 2005., str. 47–53.

5. Usp. Martin Heidegger: „Što je metafizika“, u: *Kraj filozofije i zadaća mišljenja*, Naprijed, Zagreb, 1996., str. 90.

6. Usp. ibid., str. 91. U navedenom članku „opstanak“ i „tubitak“ uzimaju se istoznačno, no valja primjetiti da se u generalnom kontekstu Heideggerove misli pojам *Dasein*, i prije i poslije takozvanog „okreta“, ipak raznoznačno razlaže u ovim dvama smjerovima, što i sâm Heidegger nemali broj puta naglašava.

Sada dolazimo do Heideggerova pogleda na izlaz iz ne-autentične egzistencije: on ga navješćuje pitanjem što dovođi tjeskobu bivanja u prvi plan, a glasi „zašto uopće biće, a ne ništa?“<sup>7</sup> U tjeskobi se tubitku događaj ugodaj kojim on biva doveden pred sâmo ništa. To ništa ostaje i obuzima; tjeskoba otkriva, za Heideggera, upravo supstancijalnu realnost onoga Ništa. „Ništenje nije proizvoljno događanje, ono otkriva biće u njegovoj punoj, do tada prikrivenoj, čudnovatosti kao ono naprosto drukčije – naspram Ničemu. (...) U jasnoj noći Ničega tjeskobe pomalja se izvorna otvorenost bića kao takva: da biće jest – a ne Ništa.“<sup>8</sup>

Koliko zanimljiva toliko je i znakovita Kierkegaardova refleksija o ničemu: „Jer neposrednost vjerojatno to ne zna; ali nikada refleksija tako suptilno i sigurno ne hvata čovjeka u zamku kao kada svoje zamke čini od ništavila, i nikada refleksija nije toliko ona sama kao kada ona predstavlja ništavilo.“<sup>9</sup>

Vidjevši stavove ovih dvaju filozofa egzistencije, možemo zaključiti na zajednički korijen tjeskobe i očaja – na *ništa*. Unesenost u to ništa, tj. postavljanje pitanja o ničemu početak je koji vodi u autentičnu egzistenciju. U tom procesu čovjekobitak (tubitak) transcendira i javlja se svijest o onome što zovemo duhom. Kada se to ne bi događalo, nikada ne bismo imali svijest o sebi i bitku. Taj proces rezultira sviješću o vlastitosti: „U Ničemu opstanka dolazi tek biće u cjelini po svojoj najvlastitijoj mogućnosti, tj. na konačan način, k samome sebi.“<sup>10</sup>

Ovaj „izlazak pred ništa“ dogodio se i Jean-Dominiqueu Baubyu, a njegovo djelo *Skafander i leptir* izraz je pobjede koju je njegov duh (leptir) ostvario nad osjetilnošću (skafanderom).

---

7. Usp. ibid., str. 99.

8. Ibid., str. 110.

9. Søren Kierkegaard: *Bolest na smrt*, Ideje, Beograd, 1974., str. 20.

10. M. Heidegger, „Što je metafizika“, str. 115.

### 3. Pokušaj iznalaženja alternativnoga puta k autentičnoj egzistenciji

Doživljajem koji pruža *Skafander i leptir* neminovno dolazimo do jedne gotovo hajdegerijanske koncepcije umjetnosti. Radi se o tvrdnji da umjetničko djelo postavlja jedan novi svijet u kojem subjekt nadilazi granice strogih i nivelirajućih teoretskih konstrukcija te naposljetku pronalazi samoga sebe upravo u domeni duha – to je put koji nam svjedoči i Bauby. No ovo pronalaženje, da u početku otklonimo svaku zabludu, nipošto nije puko ontološko „sebeoznanjenje“ ili štogod slično, nego upravo praktična djelatnost postajanja samim sobom, koja onda najposlijе rezultira ontološkom nadgradnjom.

Dolazimo do nečega što se u ovome trenutku, nedostatkom povjesnofilozofiskih referenci, ima tek uspostaviti kao posebna i samostojeća kategorija – autoestetično<sup>11</sup> iskustvo subjekta; ono u kojem on promatranjem samoga sebe zaključuje na svoju ljepotu i vrijednost u duhovnom (pa onda i ontološkom) smislu, neovisno o bilo kakvoj osjetilnoj (patologiskoj) oduzetosti. U ovoj fazi individua, u našem slučaju Bauby, suočena s objektivnim (ovdje fizikalnim) poteškoćama svoje egzistencije postavlja pitanje daljnje opstojnosti svoje esencije.

Pita se ono što se svaki čovjek u takvoj situaciji pita: jesam li sada, nakon što sam izgubio nešto što je dosada u mom umu jasno pripadalo definiciji mene kao osobe, ujedno postao netko drugi ili sam ostao isti? Tu subjekt dolazi, ponukan objektivnim okolnostima, u dubinu svoje subjektivne naravi (rekli bismo – biti) i pita se je li on i dalje „onaj isti“. Autor *Skafandera i leptira* dobar je primjer ovog koncepta. Zbog svojeg krajnje problematičnog zdravstvenog stanja Bauby se okreće

---

11. Pojmovi „autoestetičnog“ i kasnije u djelu „transestetičnog“ pretpostavljaju osnovu „estetično“ u smislu u kojem se taj pojam koristi danas, nakon više od dvije tisuće godina razrade, a ne u originalnom smislu koji ih ograničava na osjetilno.

samome sebi, pronalazi samoga sebe i koristi blagodati ljepote i vrijednosti duha. U kontemplaciji o svojoj staroj odjeći on se ne prepusta očaju: „No radije u njoj vidim simbol života koji se nastavlja. I dokaz da još uvijek želim biti ja.“<sup>12</sup>

Govorimo dakle o stanju u kojem subjekt promatra svoju osobu (sve ono što smatra da ga čini „onim što on jest“) i procjenjuje da u njoj samoj ipak leži dovoljan smisao postojanja. Na mnogo mjesa Bauby svjedoči: „Smanjuje se pritisak skafandera, a duh može vrludati poput leptira. Ima toliko posla. Čovjek može poletjeti, poći u Ognjenu zemlju ili na dvor kralja Mide. Posjetiti voljenu ženu, uvući se k njoj i milovati njeno usnulo lice.“<sup>13</sup> Takvo iskustvo u kojem, dakle, *doživljavatelj* doživljava samoga sebe kao nešto vrijedno po sebi, neovisno o moguće otegotnim okolnostima, nazivamo *autoestetičnim*.

Ovo iskustvo, ako će se prihvati, implicira jedan novi moment, jedno novo iskustvo koje priliči uspostaviti, i to kao *transestetično*, tj. ono u kojem individua nadilazi samu sebe, u kojem, putem doživljaja ljepote vlastita bića, pronalazi zajednički korijen bićâ te uviđa ljepotu bitka, dakle postojanja uopće, onoga *biti*. Subjekt nužno zaključuje da, ako njegova egzistencija ima svoju ljepotu i smisao neovisno o svim potekoćama, sav život ima ljepotu i smisao. Život *kao* život se ocjenjuje vrijednim, čime iskustvo nadilazi granice estetičnog jer ljepota više nije u prvom planu, nego upravo ontološka spoznaja da biće, ako jest, ima svoju (duhovnu) vrijednost; odatle i naziv – transestetično iskustvo. Iako eksplicitnih primjera ovog drugog momenta kod Baubya nema, činjenica da on dijalektički i logički slijedi prvi dovoljna je za njegovo uspostavljanje, čak i u kontekstu *Skafadera i leptira* gdje je prisutan tek neizravno.

---

12. Jean-Dominique Bauby: *Skafander i leptir*, Pergamena, Zagreb, 1997., str. 23.

13. Ibid., str. 11.

Koliko god nas odvelo izvan osnovne niti, moramo dopustiti sljedeću metodološku digresiju. Posrijedi je naime jedna moguća pojmovna stranputica koja bi u mnogočemu mogla rezultirati pogrešnom slikom. Valja li ove momente nazvati estetičkim ili upravo estetičnim? Smisao u kojem se ovdje ti termini koriste i razlikuju označava *estetičko* kao ono *po sebi estetično*, a *estetično*, kao ono *po drugome*, ili bolje reći – *putem drugoga estetično*. Kao što se umjetnikova misao razlikuje od njegova (umjetničkoga) djela, razlikuju se i ova dva koncepta. Misao je *po sebi* estetična, što znači da je ne uzdržava konkretno i određeno (u tom je smislu *apstraktna*), dočim je djelo izraženo i končano, dopuštajući tek interpretaciju, ne i reinvenциju. Ono je *estetično* u smislu da je praktično realizirano, a nije *estetičko* u smislu da egzistira neovisno i autonomno *kao estetično*. Prema tome ova su iskustva upravo *estetična*, ona su nemoguća kao *estetička*, osim ako su promatrana s odmakom u suhoparnom i strogo teorijskom smislu. Za samu individuu, a ona je ovdje mjerodavna i njome se rad bavi, ona su uvijek estetična – dakle autoestetično, u kojem subjekt dolazi do svijesti samoga sebe kao inherentno lijepog i smisaonog (ovdje se život doživljava estetično, tj. kao *život subjekta*, otuda i refleksivna narav iskustva) i transestetično, u kojem subjekt napreduje do doživljaja života kao općenito lijepog i vrijednog.

#### 4. Estetična narav uspostave „jastva“

U umjetničkom djelu Jean-Dominiquea Baubya nalazimo sâm život promatran kao svojevrsno umjetničko djelo. Radi se o djelu subjekta koji njime sama sebe stvara jer umjetničko djelo nije ništa doli određujući čin (estetičkog) bića, koji u ovom slučaju biva samo-određujući. Samostvorenno „jastvo“ subjekta, kao umjetničko djelo samoga sebe, nazivamo još i ličnošću. Ono je vlastito djelo, umjetničko, a ne prirodno, i njegova je genealogija, kao i bivstvovanje, opisana u *Skafanderu i leptiru*. Bauby sebe učvršćuje, stvara svoju ličnost putem izne-

senih iskustava, pokazujući time put kojime pojedinac uistinu uspostavlja sâm svoje „jastvo“ kao svoje umjetničko djelo.

Ako dodatno prihvativimo još jednu hajdegerijansku tezu, onu o biti istine sadržanoj u činjenici da bit općenito opстоји, dakle tezu da je bit istine, shvaćene doduše kao cjeline, zapravo istina biti,<sup>14</sup> onda definiciju umjetničkog djela kao sebe-u-djelo postavljanja istine<sup>15</sup> možemo primijeniti i na autoestetično iskustvo. Onda se događa da se to pasivno i tromo „Ja“ najednom postavlja „u djelo“ te dobiva time djelatnu zbiljnost. Ono je djelo duha, on istinu svoje biti, svoj tubitak, stavlja u djelo, odupirući se onome „Se“. Na taj način, bez imalo zadrške možemo reći, djelatni, a to znači autentično-opstojeći, dakle u pravom smislu *zbiljski*, duh je umjetničko djelo samoga sebe (subjekta, čija je bit duh) – ne prirodna pojava, nego upravo djelo.

## 5. Zaključak

U stavovima dvojice velikana kako egzistencijalizma tako i filozofije uopće primijetili smo drugčije formulacije istog temeljnog stava. Oba filozofa, Kierkegaard i Heidegger, smatraju put autentične egzistencije, a to znači put uspostave duha i općenito autonomne osobnosti subjekta, supstancijalno prožetim odnosom bitka s čovjekovom biti (čovjekobitka,

---

14. Usp. Martin Heidegger: „O biti istine“, u: *Kraj filozofije i zadaća mišljenja*, Naprijed, Zagreb, 1996., str. 148–149. Ovaj je Heideggerov stav svojevremeno digao mnogo prasine i do današnjeg dana traje rasprava o tome što se točno time mislilo. Izbjegavajući svaku preuzetnost i aroganciju, ja ga ovdje tumačim na način koji mi se čini najvrednijim pažnje i za kojeg smatram da se uspješno može braniti.

15. Usp. Martin Heidegger: „Izvor umjetničkog djela“, u: *Nova filozofija umjetnosti*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972., str. 479–482. Heideggerov stav o umjetničkom djelu kao poprištu uspostavljanja jednog novog svijeta koji je spomenut pri početku izlaganja nalazi se također u ovome radu, no i na nekoliko drugih mjestu, kao i kod nekoliko drugih autora (Hegela primjerice), pa mi se nije činilo prikladnim navesti ih sve pri prvom spominjanju te misli.

tubitka). Ovaj odnošaj korespondira, štoviše, komplementaran je izloženim fazama estetičnih iskustava. Realizacija subjekta kao duha, dakle autoestetično iskustvo, nužan je uvjet tog odnosa, a sâm implicira realizaciju bitka kao moći koja je uždržava ili koje je dio, dakle transestetično iskustvo. Uspostava ovih iskustava kao estetičnih sasvim je opravdana s obzirom na to da su oprimjerena u obliku umjetničkog djela autora koji ih sâm proživljava i živopisno izražava.

## Literatura:

1. **Jean-Dominique Bauby**: *Skafander i leptir*, Pergamena, Zagreb, 1997.
2. **Martin Heidegger**: „Izvor umjetničkog djela“, u: *Nova filozofija umjetnosti*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972.
3. **Martin Heidegger**: „O biti istine“, u: *Kraj filozofije i zadaća mišljenja*, Naprijed, Zagreb, 1996.
4. **Martin Heidegger**: „Što je metafizika“, u: *Kraj filozofije i zadaća mišljenja*, Naprijed, Zagreb, 1996.
5. **Søren Kierkegaard**: *Bolest na smrt*, Ideje, Beograd, 1974.
6. **Søren Kierkegaard**: *Fear and Trembling*, Penguin, London, 2005.
7. **Karl Löwith**: *Od Hegela do Nietzschea*, Logos, Sarajevo, 1988.
8. **Arthur Schopenhauer**: „On the Vanity of Existence“, u: *On the Suffering of the World*, Penguin, London, 2004.



Ivana Čović

Filozofski fakultet, Sveučilište u Splitu

## Biopoetika i bioetika u djelu Život životinjâ J. M. Coetzeea

**Sažetak:** Cilj je ovog rada ukratko definirati pojam biopoetike, te potom s toga gledišta promotriti djelo Život životinjâ J. M. Coetzeea. Autor u djelu svestrano tematizira jedan od najizazovnijih problema u suvremenoj bio-etičkoj raspravi – problem humanog postupanja prema životinjama. Obzirom da je u središtu njegova razmatranja odnos ljudi prema životinjama, prikazan iz različitih perspektiva koje ne daju konačnu istinu i rješenje, nego se pluriperspektivno pristupa problemu, djelo poziva na otvorenost mišljenja u pristupanju tematski i na nepretencioznost u traženju jedinstvene istine, koja bi isključivala drugaćija stajališta.

### 1. Pokušaj definiranja pojma biopoetike

Premda je bioetika novija disciplina, o njoj postoji mnoštvo literature i velik broj različitih definicija. Za razliku od bioetike, biopoetika se javlja tek u nekim naznakama i nije jasno definirana niti razrađena. Pojavila se kao oznaka za uvođenje ideja iz evolucijske znanosti u razmatranje umjetnosti, pri čemu se polazi od pretpostavke da su umjetnički oblici i teme od posebnog značaja jer proizlaze iz naših urođenih i razvijenih kognitivnih struktura.<sup>1</sup> Shvaćena kao takva, biopoeti-

---

1. Usp. Bradley Bankston: *Against Biopoetics: On the Use and Misuse of the Concept of Evolution in Contemporary Literary Theory*, disertacija, Louisiana State University, Louisiana, 2004., str. iii/215.

ka nailazi na otpor u krugovima teoretičara umjetnosti zbog svođenja kompleksnog fenomena umjetnosti na objektivističke okvire evolucijske psihologije. Nasuprot tome, u Hrvatskoj se biopoetika razvija u potpuno drugačijem smislu i definira se u povezanosti s bioetikom.

No i takav je pojam biopoetike višeznačan. Pod pojmom „biopoetika“ može se razumjeti prisustvo tematike života u umjetnosti u njegovim različitim aspektima:

*Ontološki aspekt:* u ovom aspektu život se u umjetnosti pojavljuje u pozitivnome svjetlu i valorizira se kao vrijednost po sebi, bez obzira na njegovu reduciranošću. Ovdje je u fokusu sama činjenica življenja (zauzima se pozitivan stav prema životu), tj. sama se činjenica života, bez obzira na njegovu kvalitetu, pozitivno vrednuje. Čest je fenomen da se, što je život zakinutiji, u umjetničkome djelu pojavljuje u tim više ispunjenom smislu, za što bismo kao jedan od najistaknutijih primjera mogli navesti djelo *Skafander i leptir* Jean-Dominiquea Baubyja.<sup>2</sup> Bauby životopisno opisuje svoj život dok je prikovan u bolničkom krevetu. Mašta ga vodi u krajolike i na mjesta do kojih prije, dok je bio pokretan, nikada nije došao. Život mu je ispunjen smislom unatoč činjenici da ga tjelesno stanje (naizgled) ograničava: „Kao i kupka, i stara odjeća mogla bi otvoriti bolne puteve u sjećanja. No radije u njoj vidim simbol života koji se nastavlja. I dokaz da još želim biti ja.“<sup>3</sup>

*Estetički aspekt:* biopoetiku možemo nadalje shvatiti kao tematiziranje života u umjetničkome djelu, s njegovim ružnim i lijepim stranama, neovisno o temeljnem vrijednosnom stavu (ontološka razina); ukratko – tematiziranje života kao takvoga.

---

2. Jean-Dominique Bauby ostao je nakon moždanog udara u stanju zvanom *locked-in syndrome*. Mentalno je i dalje bio potpuno lucidan, no tijelo je bilo paralizirano, jedino je mogao treptati lijevim kapkom. U tom je stanju napisao knjigu *Skafander i leptir*.

3. Jean-Dominique Bauby: *Skafander i leptir*, Pergamena, Zagreb, 1997., str. 11.

Bitno je ograničiti ovu definiciju kako se ne bi prostirala na čitavu umjetnost, jer je neupitno da unatoč obilju biopoetike u umjetnosti ipak ne možemo svu umjetnost nazvati biopoetičkom. Ovdje se radi o tematiziranju estetskih aspekata života u užem smislu, života koji npr. ima pilot kao specifično živo biće, a ne života njega kao pilota. Da bi se djelo moglo promatrati s estetičkoga aspekta biopoetike, nije dovoljno da djelo samo opisuje život, nego je potrebno da sadržava u toj tematizaciji upravo tu biopoetičku dimenziju. Tako primjerice biopoetičko nije opisivanje života čuvara zatvora kao čuvara zatvora ili Odiseja kao čovjeka koji plovi (ukratko čovjeka u svojoj profesionalnoj izvedbi) jer je to sadržano u samoj definiciji njegova zanimanja ili, u slučaju Odiseja, njegova lika kao antičkoga junaka, već se to odnosi na život čuvara kao čovjeka i Odiseja kao čovjeka. To se dakako odnosi na cjelinu života uopće, u koju ulaze i ne-ljudska živa bića.

*Etički/bioetički aspekt:* biopoetika se također može shvatiti kao literarni način/oblik bavljenja etičkim/bioetičkim problemima, tj. kao tematiziranje bioetičkih/moralnih aspekata života u umjetnosti. Veoma poticajan primjer takvog tematiziranja predstavlja J.M. Coetzeev *Život životinjâ*.

U ovom izlaganju koristit ćemo pojam biopoetike u njenom etičkom/bioetičkom značenju na primjeru Coetzeeva djela *Život životinjâ*. Kada govorimo o bioetičkom aspektu njegova djela, primjećujemo kako autor ne nameće jedno mišljenje. Djelo se zato može nazvati pluriperspektivnim jer se u njemu odnos ljudi prema životinjama promatra iz različitih perspektiva. Tako s jedne strane imamo Elizabeth Costello, protagonistu vrlo radikalnih stavova, koja je suprotstavljena ostalim likovima koji zauzimaju manje radikalne stavove, pa sve do onih koji zauzimaju oprečna stajališta. No nijedan stav nije privilegiran, nego su svi jednakovrijedni.

## 2. Bioetika u djelu *Život životinja*

Elizabeth Costello dovodi problem odnosa prema životinjama do krajnjega ekstrema koji na momente graniči s absurdom. Najupečatljiviji primjer kojim ona pokušava obznaniti ljudima kako je potpuno pogrešno i nemoralno ubijati životinje usporedba je klaonica s nacističkim logorima. „Reći ću otvoreno: okružuje nas industrija poniženja, okrutnosti i ubijanja koja se može takmičiti sa svime što je Treći Reich bio u stanju obaviti; štoviše, ona sve to umanjuje budući da je ova naša industrija bez kraja, samopomlađujuća, koja zeceve, štakore, perad, stoku neprekidno donosi na svijet u svrhu njihova ubijanja.“<sup>4</sup>

Ona navodi kako je najveći propust kojim su nevini Nijemci izgubili „ljudskost u našim očima“ taj što nisu željeli znati što se događa u tim logorima. Iz ovoga se može iščitati da je upravo u tome i najveći grijeh današnjeg čovjeka, što odbija znati što se događa u klaonicama i na taj način čuva svoju savjest kako bi pod krinkom neznanja mogao nesmetano nastaviti jesti meso. Ovaj moment usporedbe koncentracijskih logora s klaonicama životinja svakako je preradikalан и у svojoj srži pogrešan, ali nedvojbeno potiče na daljnje razmišljanje. Taj moment u nama budi svijest o tome kako i mi itekako možemo, makar posredno, biti odgovorni za postupke nekih drugih koji nama u konačnici donose meso na stol. Tako naprimjer, ukoliko nismo vegetarijanci, velika je vjerojatnost da od drugih nabavljamo meso, no činjenica da ga netko drugi ubija za nas nikako nije zanemariva. Tu se javlja naša odluka i time problem moralnog postupanja sa životinjama. Zamislimo primjer u kojem u supermarketu stojimo ispred piletine dvaju različitih proizvođača i potpuno neupućeni donosimo odluku o tome kojega ćemo proizvođača odabrati. Tu još uvijek ne možemo govoriti o nekom moralnom ili nemoralnom činu ovisno

---

4. John Maxwell Coetzee: *Život životinja*, AGM, Zagreb, 2004., str. 26.

o tome čiji smo proizvod odabrali. No upravo ono na što Elizabeth Costello poziva jest to da smo se dužni informirati. Potaknuti time možemo saznati da je meso jednoga proizvođača došlo s farme na kojoj se kokošima režu kljunovi i noge kako bi stale u male kutije u svrhu povećanja produktivnosti, kako se ne bi međusobno ozljedivale, zbog čega bi došlo do smanjene kvalitete mesa. Nasuprot tome meso je drugoga proizvođača došlo s farme gdje su pilići živjeli dostojanstven i ispunjen život u kojem su imali slobodu kretanja i hranjena te u kojem su svoj život, ma koliko on kratak bio, proveli slobodni, te su na jednakost dostojanstven način usmrćeni. Ako imamo znanje o podrijetlu mesa i svjesno odlučimo biti indiferentni ili izabrati meso prvoga proizvođača, u tom smo trenutku postupili nemoralno. To bismo mogli nazvati *posrednom moralnom odgovornošću*, jer proizvođači žive od toga da nama dobavljaju meso i mi u trenutku u kojem odaberemo meso proizvođača koji je nehumano i okrutno lišio pilića dostojanstva života i smrti, prešutno dajemo svoj pristanak na njegove čine, što nas čini posredno odgovornima, a samim time i nemoralnima jer se moral i sastoji u mogućnosti ispravnoga izbora.

Nadalje Costello optužuje stajališta o životinjama kao slaboumnima i nesvjesnima koja se temelje na znanstvenim istraživanjima životinja kao – antropocentričnim. To je sa stajališta bioetike poprilično zanimljiva teza, s obzirom na to da je upravo jedan od ciljeva bioetike promjena antropocentričnog svjetonazora u biocentrični. Biocentrizam znači da čovjek nije više u samome središtu i da mu priroda nije dana kao objekt koji ima pravo bezobzirno iskorištavati. Upravo uvođenje u raspravu antropocentričnosti predstavlja eksplicitno bioetički aspekt koji se može prepoznati čak i u oprečnim stajalištima, koja inače ne propagiraju vegetarijanstvo, nego u središte stavljaju problem okrutnosti te ističu potrebu za humanim odnosom prema životinjama. Kroz lik O’Hearna Coetzee je najistancanje ušao u problematiku sa stajališta koje je oprečno onome Eli-

zabeth Costello. Nepobitno možemo zaključiti kako životinje imaju manju razinu svijesti nego ljudska bića, eventualno one životinje na najvišem stupnju razvoja možemo izjednačiti s novorođenčadi ili osobama s mentalnim poteškoćama u razvoju. Upravo je takav pristup gori za životinje nego razumijevanje da one pripadaju nekom drugome zakonskome redu. Ona temeljna distinkcija između životinja i ljudi sastoji se u tome da životinje nemaju svijest o životu i smrti, stoga čin ubijanja čovjeka pripada drugoj kategoriji i nikako se ne može izjednačiti sa činom ubijanja pilića. Costello tu uzvraća ostavljajući na taj način pitanje otvorenim: „Svatko tko tvrdi da životnjama život znači manje nego nama, nikada nije u rukama držao životinju koja se bori za život. Čitavo njezino biće baca se u tu borbu, do zadnjega svog atoma. Kad tvrdite da toj borbi nedostaje dimenzija intelektualnog ili imaginativnog užasa, slažem se. U modusu životinskog bitka ne postoji intelektualni užas – sav je njihov bitak u živome mesu.“<sup>5</sup>

Suprotstavljenje strane svakako imaju zajednički cilj, a to je osvijestiti problem i postupati humano prema životnjama, ali su im polazišta oprečna. Dok Costello smatra da je spas u vegetarijanstvu i zatvaranju svih klaonica, s druge strane imamo stajalište koje rješenje vidi u humanome postupanju lišeno-me okrutnosti. *Život životinjâ* svakako otvara mnoga pitanja, poziva na otvorenost mišljenja i aktivno razmišljanje o pravima životinja, uvjerljivo rušeći tabue antropocentričnoga stava koji isključuje ili marginalizira prava drugih živih bića.

### 3. Biopoetika u Coetzeejevom *Životu životinjâ*

Ono što ovo djelo čini u potpunosti biopoetičnim jest činjenica da kao središnju temu svoga interesa u *Životu životinjâ* Coetze upravo odabire vrlo aktualan bioetički problem odnosa čovjeka prema drugim živim bićima, ovdje u prvom

---

5. Ibid., str. 74.

redu životinjama. Budući da je u naravi biopoetike njezina vrlo bliska povezanost s bioetikom, uvijek kada u literarnom djelu uvidimo interes za neki bioetički problem, to se djelo može smatrati biopoetičnim. Vrijednost umjetnosti za bioetiku je upravo snaga kojom umjetnost kroz povijest prenosi svoje poruke na sebi svojstven način. Stoga kada je bioetički problem stavljen u fokus umjetničkog djela, on se promatra iz jedne sa svim nove perspektive. Ulogu umjetnosti u cijelovitom sagedavanju problema Hrvoje Jurić utvrđuje kao imperativ integrativnog mišljenja: „U svakom slučaju, vrijedi da poezija i svaka druga umjetnost (ali ne kao „ne-racionalni“ pristupi nego kao *drugaciji vid refleksije*) ne bi smjele biti isključene iz mišljenja koje teži integrativnosti, jer su u stanju da otkriju nove dimenzije problema koji, u konačnici, ne mogu biti osvijetljeni samo znanstvenim aparatom.“<sup>6</sup>

Kako bismo pobliže ilustrirali biopoetičku snagu *Života životinjâ*, vjerojatno se najzahvalnije usredotočiti na određene dijelove u tekstu i uvidjeti na koji su način biopoetika i bioetika povezane. U tu bi se svrhu bilo dobro načas ponovno vratiti na najkontroverzniji dio u knjizi, usporedbu klaonica s užasima holokausta.

„Kada bismo htjeli cjepidlačiti, tvrditi da je jedno neusporedivo s drugim, da je Treblinka bila takoreći fizička tvorevina posvećena samo i jedino smrti i uništenju, dok je mesna industrija u potpunosti okrenuta životu (uostalom, kad usmrtimo svoje žrtve, ona ih ne spaljuje, niti ih zakapa, već ih reže, zamrzava i pakira kako bismo ih mogli uživati u udobnosti vlastitih domova), njezinim je žrtvama utjeha jednako slaba – oprostit ćete mi manjak ukusa koji slijedi – kao što bi bilo za tražiti od mrtvih iz Treblinke da oproste svojim ubojicama, jer

---

6. Hrvoje Jurić: „Uporišta za integrativnu bioetiku u djelu Van Rensselera Pottera“, u: Velimir Valjan (ur.), *Integrativna bioetika i izazovi suvremene civilizacije*, Bioetičko društvo u BiH, Sarajevo, 2007., str. 84.

im je njihovo salo bilo potrebno za proizvodnju sapuna, a kosa za punjenje strunjača.“<sup>7</sup>

Evidentno se ova vrlo snažna usporedba uopće mogla iznijeti jedino u umjetničkom djelu jer da je u bilo kojem drugom kontekstu bila izrečena, zasigurno bi (zasluženo) izazvala potpuno drugačiju, odbojnu reakciju. A upravo ta usporedba redovito budi najveći interes i izaziva najviše kontroverzi. „Stoga Coetzee uvodi etiku putem najšokantnije raspoložive usporedbe. No ostaje nerazjašnjeno djeluje li njegova metoda uvjerenja. Kada Stern<sup>8</sup> odbija doći na drugo Costellino predavanje, on se odlučuje oglušiti na njezine argumente. Ta nespremnost da se čuje odraz je tipične reakcije: kao što je i sama Costello svjesna, većina ljudi preferira ostati u stanju neznanja. Coetzee nudi taktiku šoka antropocentričnoj kulturi koja je u stanju poricanja. Što je užas očitiji, veća je potreba za poricanjem. To vodi bitnom pitanju: Može li pjesnik biti uspješan ako društvo nije spremo saslušati? (...) No, baš poput životinje, pjesnik treba zadržati svoj jezik, neovisno o doživljenim neuspjesima. Costello je možda umorna, no ona ne namjerava odustati.“<sup>9</sup>

Iako se ova usporedba u kontekstu djela doima više kao provokacija, ako uzmemmo u obzir da je Costello svojevrsan *alter ego* Coetzea, iz okolnoga konteksta piščeva života možemo zaključiti da je to stav koji vrlo vjerojatno i on sâm zastupa. Tako Karen Dawn i Peter Singer u svom članku,<sup>10</sup> kako bi

---

7. J. M. Coetzee: *Život životinja*, str. 26.

8. Abraham Stern je ugledni pjesnik koji u znak protesta (jer je Costello na svom prvom predavanju klaonice usporedila s užasima holokausta) odbija prisustrovati na drugom Costellinu predavanju i svoje negodovanje oko usporedbe izražava u pismu koje joj stiže na kućnu adresu.

9. Elisa Aaltola: „Coetzee and Alternative Animal Ethics“, u: Anton Leist, Peter Singer (ur.), *J.M. Coetzee and Ethics*, Columbia University Press, New York, 2010., str. 132–133.

10. Karen Dawn, Peter Singer: „Converging Convictions“, u: Anton Leist i Peter Singer (ur.), *J.M. Coetzee and Ethics*, Columbia University Press, New York, 2010., str. 116.

potkrijepili tvrdnju da Coetzee izjednačuje klaonice s holokaustom, citiraju dio govora koji je pisac pripremio 2006. godine za australsku organizaciju Voiceless. Ukratko opisuje kako je sredinom 20. stoljeća grupa utjecajnih Nijemaca došla na ideju da kod ubijanja ljudi preuzmu metodu koja se koristi u čikaškim klaonicama kod ubijanja stoke. „Naravno, kada smo za to saznali, prestravljeni smo uzvikušni. Plakali smo: Koji strašan zločin, da ljudsko biće tretiramo kao stoku! Da smo barem znali unaprijed! No naš je plač točnije trebao biti: Koji strašan zločin, da tretiramo ljudska bića kao jedinice u industrijskom procesu! I taj je plač trebao imati dodatak: Koji strašan zločin, kada razmislim o tome, tretirati bilo koje živo biće kao jedinicu u industrijskom procesu!“ Singer i Dawn smatraju da je Coetzee upravo ovim govorom bez sumnje dao do znanja da je njegov stav uskladen sa stavom lika Costello o tom najkontroverznijem pitanju. Njihov stav možemo prihvatiti, no opet s druge strane čini se kako upravo ovaj Coetzejev govor ne cilja na poistovjećenje klaonica s užasima holokausta, već prije demonstrira piščevu visoku razinu senzibiliziranosti na bioetički problem postupanja prema životinjama. Prije djeluje kao da je Coetzee, pod utjecajem Kanta, samo želio obznaniti svoju želju da se sva živa biće promatraju ne kao sredstvo nego kao svrha (u ovom konkretnom slučaju ne samo kao „kotačić“ u pogonu za našu prehranu).

#### 4. Zaključak

Možemo zaključiti da Coetzee, kada progovara kroz lik Elisabeth Costello, izjednačuje užase holokausta s klaonicama, no kada govori iz jedne druge perspektive, one koju bismo mogli nazvati njegovom vlastitom, kao što je prethodno rečeno, Coetzee više ne izjednačava, nego samo povlači paralelu kako bi na taj način senzibilizirao javnost. I baš se u toj razlici očituje važnost koju umjetničko djelo ima za bioetiku. Svijet umjetnosti na jedan samo sebi svojstven način daje uvid u ra-

zličite fenomene, a način na koji mi te fenomene doživljavamo putem umjetničkog djela potpuno je različit od načina na koji ih shvaćamo znanstvenim ili čisto racionalnim putem. Baš iz toga razloga umjetnost širi naše horizonte te otvara sasvim nove perspektive u promatranju određene problematike. A sâm bioetički problem, kada je utkan u tkivo umjetničkoga djela, otvara nam se u potpuno drugačijem svjetlu.

## Literatura:

1. **Elisa Aaltola**: „Coetzee and Alternative Animal Ethics“, u: Anton Leist, Peter Singer (ur.), *J.M. Coetzee and Ethics*, Columbia University Press, New York, 2010.
2. **Bradley Bankston**: *Against Biopoetics: On the Use and Misuse of the Concept of Evolution in Contemporary Literary Theory*, disertacija, Louisiana State University, Louisiana, 2004.
3. **Jean-Dominique Bauby**: *Skafander i leptir*, Pergamena, Zagreb, 1997.
4. **John Maxwell Coetzee**: *Život životinjâ*, AGM, Zagreb, 2004.
5. **Karen Dawn, Peter Singer**: „Converging Convictions“, u: Anton Leist, Peter Singer (ur.), *J.M. Coetzee and Ethics*, Columbia University Press, New York, 2010.
6. **Hrvoje Jurić**: „Uporišta za integrativnu bioetiku u djelu Van Rensselaera Pottera“, u: Velimir Valjan (ur.), *Integrativna bioetika i izazovi suvremene civilizacije*, Bioetičko društvo u BiH, Sarajevo, 2007.

**Marijana Paula Ferenčić**  
*Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu*

# Životinje kao objekt umjetničke prakse

**Sažetak:** *Pitanje korištenja životinja kao objekta umjetničke prakse izuzetno je provokativno i kompleksno. Ovaj rad razmatra područje interakcije umjetnosti i etike koncentrirajući se na primjere domaćih autora koji u svojim performansima koriste životinje kao svojevrsnu žrtvu „u ime umjetnosti“. U radu će se nastojati ukazati na osjetljivost, kontroverznost i aktualnost ove teme u suvremenim bioetičkim raspravama, kao i na granice umjetnosti. Definirat će se sastavnice ove specifične umjetničke prakse, kao i kritički pristupi na više razina.*

## Uvod

Suvremena umjetnost sve češće problematizira i propituje različite aspekte života na provokativan način. U tom smislu na međunarodnoj i nacionalnoj razini izvode se umjetnički performansi u sklopu kojih se koriste i životinje kao objekt umjetničke prakse. Na tom planu osobito se ističu umjetnici Eduardo Kac, Pino Ivančić, Nathalia Edenmont, Damien Hirst i dr. U ovom radu pratila sam interakciju umjetnosti i etike na primjeru performansa *Marička Vlaste Delimar*. Upravo ovaj performans smatram paradigmatskim za analizu etičkih dvojbi vezanih za uporabu životinja u umjetnosti.

U Zagrebu 7. studenoga 2006. godine u Galeriji Klovićevi dvori prikazan je izložbeni ciklus pod naslovom *Intime*

koji je osmisnila Jasmina Bavoljak. Sudjelovalo je pet hrvatskih umjetnika: Ivan Kožarić, Tomislav Gotovac, Boris Demur, Vlasta Delimar i Vlasta Žanić. Glavni zadaci umjetnika bili su: pokazati interakciju umjetnika sa zadanim prostorom, odnosno savladavanje prostornih okvira; ispuniti zadalu temu izložbe koja je bila autoportret te umjetničkim djelovanjem izazvati provokaciju.

Performans *Marička* Vlaste Delimar sastojao se od opnašanja svakodnevnice umjetničine tete Maričke. Umjetnica je stoga šivala na šivaćoj mašini, uređivala kosu stavljajući vilkere, dekorirala zid ukrasnim valjkom. Tim gotovo ritualnim radnjama Maričkine svakodnevnice umjetnica je ukazala na monotonost Maričkina života, na njeno nezadovoljstvo mužem i primitivnom, ruralnom sredinom u kojoj je živjela. U tom performansu prikazana su zapravo dva autoportreta žena kao način gradnje vlastitih spoznaja (Maričkin i umjetničin). Kulminacija čitavog događaja bio je čin klanja pijetla kako bi ga pripremila za objed, baš kao što je to činila u svojoj svakodnevici njezina teta Marička. Performans je izvođen u prostoru odvojenom od publike pa ga je publika mogla pratiti na ekranu u drugoj prostoriji. Nakon klanja i kraja performansa u izložbeni prostor su, protestirajući, upali članovi udruge Prijatelji životinja koji su dobili anonimnu dojavu iz Klovićevih dvora kako će se na performansu Vlaste Delimar izvoditi nepropisne radnje sa životinjom. Društvo za zaštitu životinja prozvalo je Vlastu Delimar zbog kršenja Zakona o dobrobiti životinja, tvrdeći kako se nasilje ne može odvijati pod zaštitnim okriljem umjetnosti. Pozvana je i policija koja je odvela Vlastu Delimar u postaju na daljnje ispitivanje.

## Po čemu je performans *Marička* uspješan performans?

Zaokupljena ljudska znatiželja natjerala je gledatelje u Galeriju Klovićevi dvori. Performans Vlaste Delimar izazvao je pozornost velikim intenzitetom ponovno stavivši već aktualno životinjsko pitanje u središte promišljanja. Čin klanja pjetla kao motiv umjetničkog oblikovanja zasigurno je u gledateljima i široj javnosti izazvao trenutni gubitak orijentacije. Beživotni je tako prizor izazvao šok koji uvijek stvara reakciju te žestoke i burne kritike koje su uslijedile to i potvrđuju.

Zadaci, odnosno uvjeti ciklusa izložbe *Intime* su ispunjeni (interakcija umjetnika s prostorom, ispunjenje teme autoportreta i ostvarena je provokacija umjetničkim činom). Također, performans je izazvao žestoke reakcije aktivista, tj. publike, što je otvorilo između ostalog i pitanje o uporabi životinja kao objekta umjetničke prakse na domaćem terenu.

Vlasta Delimar je svojim performansom odaslala umjetničku poruku koja je s jedne strane usmjerena prema ulozi žene u ruralnom, patrijarhalnom društvu, dok je s druge strane prozvala licemjerni svjetonazor suvremenog društva. Umjetnica smatra da je pronicljivo propitivanje lažne stvarnosti od vitalne važnosti jer živimo u licemjernom zapadnom društvu u kojem većina ljudi jede meso, nose kožu ili koriste kozmetiku testirano na životnjama, a da ih to posebno ne zabrinjava.<sup>1</sup>

## Malo filozofije...

Kada tražimo, oslanjamo se na promišljanja tražeći polazište u filozofiji. Ključni utjecaji na zapadnjačko razmišljanje o životnjama su antička grčka filozofija i judeokršćanska tradicija. U tim utjecajima jedno od temeljnih pitanja je bilo ono o postojanju duše.

---

1. Snježana Klopotan: „Krvnice u propitivanju roda“, u: *Zarez*, 149, 2005.

Značenje duše u Starom zavjetu je život, životni dah. Prema tom tumačenju životinje imaju dušu. U *Knjizi postanka* čovjek je dobio odobrenje za gospodarenje nad neljudskim bićima i neljudskom prirodom, ali je pritom dobio i odgovornost nad istim, a ne vlasništvo. U Novom zavjetu izgrađuje se antropocentrizam; marginaliziranje svega što nije čovjek. Duša je u kršćanstvu označavala ono vječno i nepromjenljivo naspram tjelesnog i propadljivog.

Aristotel je bio filozof i prirodoslovac. Napravio je hijerarhiju živog svijeta i upravo zbog toga je dušu podijelio na 4 dijela. Dijelovi duše su: hranidbeni, opažajni, pokretbeni i misaoni. Sav živi svijet posjeduje barem hrandibeni dio duše (biljke samo hranidbeni). Neke nepokretne životinje imaju i hranidbeni i opažajni. Posjedovanje opažajnog razlikuje ih od biljaka. Pokretne životinje sadrže hranidbeni, opažajni i pokretbeni. Jedino čovjek sadrži sva četiri dijela duše. Premda po Aristotelu i životinja ima dušu, ona je ipak u njegovoj hijerarhiji ispod čovjeka. Budući da životinje nemaju sposobnost govora, izražavanja emocija i misli, one su inferiorne u odnosu na čovjeka. Tu je Aristotelovu misao s novozavjetnom koncepcijom najizraženije spojio Toma Akvinski. Svijet je stvoren takav kakav jest te postoji neupitna hijerarhija živog svijeta. Tradicija Tome Akvinskog je izražena u novovjekovnoj filozofiji počevši od Renéa Descartesa, prema kojem je ljudski um slika Božjeg uma, a naša volja je apsolutna sloboda kao i kod Boga. Ideje koje posjedujemo možemo realizirati ili ne. Životinjsko ponašanje prema svijetu odnosi se neposredno i ne može se jezikom izraziti. Descartes smatra da su životinje puki automati, što ljudima daje moć da se prema njima tako i ponašaju. Blaga odstupanja od ovakva stava možemo vidjeti kod Immanuela Kanta koji smatra da je čovjek jedino umno biće te je jedino on svrha po sebi. Ako se loše odnosi prema životinjama, to ga može naguniti da se počne loše odnositi i prema ljudima, što je neetično. Pitagorejci su smatrali da postojanje duše ovisi o finoj uskla-

đenosti tijela, gdje je životinja samo malo lošije usklađena u odnosu na čovjeka i zbog toga nema aktivnu, razumnu snagu. Zbog toga ne posjeduje moć govora, ali posjeduje dušu. Po svemu sudeći, pitagorejci su bili vegetarijanci. Poznati francuski esejist Michele de Montaigne je tvrdio da su razlike između čovjeka i životinje pitanje stupnja, a ne vrste. Dakle životinja posjeduje sve kvalitete kao i čovjek (razum, bol, jezik, itd.), samo u nesavršenijem obliku. Utemeljitelj utilitarizma Jeremy Bentham tvrdio je da se u etičkoj analizi nekog postupka treba početi od toga koliko dobra ono donosi. Dobro se definira kao korisno, a korisno je sve ono što izbjegava bol i neugodnost. Dakle lošim ponašanjem prema životinjama, mi se ponašamo neetično. Ovakve je stavove u 20. stoljeću snažno popularizirao Peter Singer u svojoj knjizi *Oslobodenje životinja*.<sup>2</sup>

Pitanje korištenja životinja kao oblika umjetničke prakse složeno je i osjetljivo. Tome u prilog ide i činjenica da još uvijek ne postoji konsenzus o pitanju što čini etičko ponašanje prema životinji u suvremenoj umjetnosti. *Gdje su granice zadiranja etike u estetiku, a gdje estetike u etiku? Možemo li umjetnošću opravdati i najradikalnije postupke, ili ona ne može i ne smije služiti kao opravdanje? Koliko estetika, tradicionalno shvaćena kao diskurs o osjetilnostima i ljepoti, odgovara suvremenoj umjetnosti? Do kojih granica se može ići s provokacijom kao umjetničkim činom? Koliko je važno propitivanje stvarnosti koje ne mari za žrtve? Može li se žrtvovanjem životinja doista postići radikalni pomak kritike licemjerstva zapadnog društva, i zašto baš tim činom? Postoji li razlika između nasilja i prikazanog nasilja u okvirima umjetnosti? Može li umjetnik biti oslobođen odgovornosti pod izlikom umjetnosti? Dokle sežu propitivanja granica umjetnosti?*<sup>3</sup>

---

2. Hrvoje Jurić: „Filozofija i „životinjsko pitanje“, u: *Zarez*, 285, 2010.

3. Marijana Paula Ferenčić, Ena Krožnjak: „Umjetnički performansi: I životinje ubijaju, zar ne?“, u: *Zarez*, 286, 2010.

## Moć odluke o životu

Možda bi zajednički nazivnik svih ovih pitanja mogao biti sadržan u konceptu koji bismo mogli nazvati *moć odluke o životu*. U njemu je pak presudna činjenica je li mrtva životinja već bila mrtva ili je ubijena tijekom umjetničkog djela. Ako se smrt nije dogodila prije, nije ju prouzročio *netko* drugi nego upravo *umjetničine ruke*, umjetnik je baš sebi dodijelio moć odluke o životu jednog živog bića.<sup>4</sup> Može li se za to naći opravdanje? Što ako je pribjegavanje šoku koji proizlazi iz žrtvovanja života samo odraz nemoći umjetnosti koja bi trebala ponuditi rješenje, a ne može?

Možda bi se odgovor na ovo pitanje mogao tražiti paralelno s onim koja se postavljaju u vezi sa žrtvovanjem životinja u znanosti. Znanstvenici koji rade s laboratorijskim životinjama podliježu brojnim i još uvijek nedovoljno jasno definiranim pravilima o žrtvovanju životinja koje koriste u eksperimentalne svrhe. Postavlja se pitanje je li odgovornost umjetnika bitno drugačija od one u znanstvenika, budući da i jedni i drugi pokušavaju poboljšati i promijeniti svijet u najpozitivnijem smislu. I jednima i drugima kreativnost je polazište, ono ih čini originalnima i osobitima. Kreativnost je suština umjetničkog i znanstvenog stvaralaštva. Pa ipak, je li samo ona dovoljna? Što je s odgovornošću?<sup>5</sup>

---

4. Ivana Percl, Suzana Marjanović, Hrvoje Jurić: „Životinjska žrtva ,u ime umjetnosti‘?“, u: *Zarez*, 192, 2006.

5. M. P. Ferenčić, E. Krožnjak: „Umjetnički performansi: I životinje ubijaju, zar ne?“.

**„All animals are equal, but some are more equal than others“ (George Orwell, *Animal Farm*)**

Prema riječima Snježane Klopotan korištenje živih životinja u umjetnosti otvara i pitanje mogućeg korištenja mrtvih ljudi, namjerno ubijenih upravo u svrhu umjetničke eksprese. Nadalje, takvo razmišljanje povlači za sobom i suočavanje s vrsnom predrasudom (specizmom), prema kojoj se prema neljudskim životinjama može postupati u skladu s interesima ljudi, koji uvijek imaju prioritet nad životinjskima.<sup>6</sup> Činjenica jest da je tijelo jedan od najsnažnijih iskaza o smrti, prolaznosti, ranjivosti i propadanju, čime postaje i snažnim izazovom umjetničkog izraza. Umjetnost se bavi živim, a u novije vrijeme jednako tako i mrtvim ljudskim tijelima. Izložbe poput onih Gunthera von Hagensa, ali i nedavno održane izložbe *Bodies revealed* u Klovićevim dvorima, svjedoče o činjenici da su mrtva ludska tijela dobila mjesto i u muzejima. Brutalnost, nasilje, agresija u kontekstu umjetničkog izraza postaje prikladnim sredstvom izražavanja čovjekova položaja u društvu u kojem je šok jedan od ciljeva. Nasilnim činom ubijanja u muzejima (kao i drugdje) otvaraju se mnoga pitanja, poput onog jesu li gledatelji otupjeli ili ih izloženost prizorima tuđe patnje uzbuduje. Kako to djeluje na njihovo poimanje stvarnosti i što točno znači suosjećati sa žrtvom? Pobuduju li ti prizori u nama apatiju ili sućut, negodovanje ili nasilnost?

Razlika između žive i mrtve životinje u suvremenoj umjetnosti je nebitna jer popularna kultura u očima životinje vidi samo sebe. Traženje sebstva žrtvovanjem drugoga tako postaje jednim od najintrigantnijih i najkravavijih okosnica mnogih umjetničkih performansa. Manipulacijom mrtvim i živim životinjama umjetnici stvaraju zaseban svijet u kojem su glavni glumci bića koja nemaju pravo odluke o sudjelovanju u umjetničkom činu.

---

6. S. Klopotan: „Krvnice u propitivanju roda“.

Svi su manje ili više suglasni da zabrana umjetničke provokacije, jednako kao i znanstvene prezentacije, nije izbor niti može svijet učiniti boljim. Međutim, i znanstvenici i umjetnici koji rade sa živim bićima moraju moći prihvati odgovornost. Ako je životinja – živo biće – žrtvovano za vrijeme trajanja izložbe, gledatelj treba pretpostaviti kako je ta smrt bila namjera umjetnika.<sup>7</sup> Vrlo često i jest! Umjetnost uvijek ima posljedice. Ona jest javni dijalog i provokacija te donosi istinu i pokušava probiti granice slobode. Ona treba tražiti i pronalaziti snažne impulse koji će zadržati pozornost javnosti kako bi se javnost na nju osvrnula, kako bi je ona usvojila, upila u svoju tromu svijest. Kako bi svijest i savjest bila „prodrmana“, *Umjetnost ne mijenja svijet, ona baca loptu* (Andreja Kulunčić). Ako je nema tko uhvatiti, lopta je promašena, ako nema odjeka, umjetnik nije ispunio svoju svrhu. Traži se reakcija publike, ali jednako tako i interakcija u odgovornosti. Pomaci i posljedice najčešće nisu predvidljivi. Njihove su posljedice dugoročne i duboke. Zato je potrebna izoštrena i osvještena odgovornost s obje strane.<sup>8</sup>

Performans *Marička* izazvao je nesuglasje i šok kod gledatelja i šire javnosti. Tradicijski čin klanja životinje zbog jela ovdje je postao suvremen medij za prenošenje umjetničke poruke i postizanje podvojenih reakcija publike. Vlasta Delimar je prikazom „druge stvarnosti“ u Galeriji Klovićevi dvori odašlala krvavu poruku o licemjerstvu zapadnjačkog društva. Je li izabrala pravi način, odnosno medij živog pijetla kao sredstvo slanja umjetničke poruke ostaje javnosti kao i pojedincu na procjenu. Je li šok ovog performansa izazvao dovoljno snažnu poruku o pitanjima koja je umjetnica željela problematizirati,

---

7. I. Percl, S. Marjanović, H. Jurić: „Životinska žrtva ,u ime umjetnosti?“.

8. M. P. Ferenčić, E. Krožnjak: „Umjetnički performansi: I životinje ubijaju, zar ne?“

moralnu zamišljenost o korištenju životinja kao objekta umjetničke prakse ili je završio tek kao puka egzekucija jednoga pijetla?

### **Literatura:**

1. **Marijana Paula Ferenčić, Ena Krožnjak:** „Umjetnički performansi: I životinje ubijaju, zar ne?“, u: *Zarez*, 286, 2010.
2. **Hrvoje Jurić:** „Filozofija i „životinjsko pitanje““, u: *Zarez*, 285, 2010.
3. **Snježana Klopotan:** „Krvnice u propitivanju roda“, u: *Zarez*, 149, 2005.
4. **Ivana Percl, Suzana Marjanić, Hrvoje Jurić:** „Životinjska žrtva ,u ime umjetnosti?“, u: *Zarez*, 192, 2006.
5. **Patricia Kiš:** „Vlasta Delimar: Performance ili vizija reality showa?“, *Jutarnji.hr*, 12. 11. 2006., <http://www.jutarnji.hr/vlasta-delimar--performance-ili-vizija-reality-showa-/161897/>.



**Tanja Pribeg**

*Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu*

## ***Land art i bioetika***

**Sažetak:** *Je li mijenjanje okoliša u ime umjetnosti (bio)etično? Kako znamo kada umjetničko djelo predstavlja prijetnju okolišu a kada ne? Možemo li to ikada znati? Trebaju li se land art umjetnici educirati o prirodi i iz kojih izvora? Treba li uzeti u obzir motiv land artista da se bavi svojom umjetnošću? Hoće li određivanje land arta kao ne(bio)etične aktivnosti dovesti do daljnog razdvajanja čovjeka i njegovog prirodnog okoliša povećavajući na taj način njegov strah i neznanje? Je li land art ustvari jedina (bio)etična grana umjetnosti pošto ne proizvodi nove stvari već povezuje umjetnike s proizvodima prirode? Hoće li planinaru koji je otisao na planinu da se odmori od ljudskih aktivnosti i bude u divljini biti draga kada se susretne s land artom na putu? Moraju li se land artisti baviti land artom? Je li umjetnost hrana za umjetnika? Koliko daleko idu land art intervencije? Je li građenje brane radi hidroelektrane land art? Ovo su neka pitanja koja bismo si mogli postaviti pri određivanju (bio)etičnosti land arta. A vjerojatno će ih biti još.*

### **Uža definicija land arta**

*Land art (earthworks, earth art, environmental art, landscape art) uključuje umjetnika koji odlazi u prirodu i ostavlja svoj trag na njoj. Umjetnik koristi dijelove samog okoliša poput stijena, grana, tla i biljaka. Skulpture nisu smještene u okoliš, već su ostvarene pomoću njega. Budući da radovi često postoje na otvorenom i ostavljeni su тамо kako bi se mijenjali i*

erodirali u prirodnim uvjetima, mnogi od njih su kratkotrajni te je jedini dokaz njihova postojanja fotografije, ponekad u kombinaciji s kartama i tekstovima.

Robert Smithson bio je jedan od osnivača *land arta* (Spiral Jetty, 1970.), a ostali poznati umjetnici *land arta* su Walter de Maria, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Andy Goldsworthy i drugi.<sup>1</sup>

## Šira definicija *land arta*

Prema nekim, *land art* obuhvaća široki spektar odgovora čovjeka na specifičan krajolik tijekom vremena. Prema mišljenju arhitekta Chrisa Taylora i umjetnika Billa Gilberta, *land art* se proteže od upisivanja slikovnog pisma u kamen do konstrukcije prometnica, naselja i spomenika, kao i tragova tih akcija. Uključuje male akcije kao i one veličanstvene, usmjerenjajući nam pažnju s krhotine lončarije, opuška cigarete i traga u snijegu na ljudska naselja, monumentalna umjetnička djela i vojno/industrijske projekte kao brana od hidroelektrane i napuštena uzletišta.<sup>2</sup>

Kao neki od ciljeva *land arta* spominju se sljedeći:

- informira i interpretira prirodu i njene procese ili nas educira o ekološkim problemima;
- zanima se za sile i materijale u okolišu stvarajući umjetnička djela koja su pod utjecajem ili ih pokreću vjetar, voda, čak potresi;
- stvara novu sliku našeg odnosa s prirodom predlažući nove načine koegzistiranja s našim okolišem;
- spašava i popravlja oštećene okoliše obnavljajući ekosustave na umjetnički i često estetski način.

---

1. Wikipedia: „Land art“, [http://en.wikipedia.org/wiki/Land\\_art](http://en.wikipedia.org/wiki/Land_art).

2. Usp. prikaz knjige Chris Taylor, Bill Gilbert: *Land Arts of the American West*, University of Texas Press, Austin, 2009., <http://www.utexas.edu/utpress/books/taylan.html>.

Moj cilj je bio razmisliti o tome je li *land art* kao aktivnost bioetičan, odnosno je li to djelovanje koje je ispravno prema prirodi u cjelini. Kako nisam pronašla literaturu na tu temu, ono što će slijediti jest isključivo moj tok misli na spomenutu problematiku.

## **Definitivan utjecaj, ali kada je prevelik?**

Kako bih saznala malo više o *land artu*, htjela sam čuti što *land art* umjetnici govore o svojoj umjetnosti. Pronašla sam filmić iz 1987. godine<sup>3</sup> u kojem možemo vidjeti kako poznati *land art* umjetnik Andy Goldsworthy stvara svoje skulpture te možemo čuti što o njima govori. Malo kasnije ću se osvrnuti na neke stvari koje je rekao, a potaknule su moje promišljanje o *land artu* i bioeticu.

Kada dovodimo u pitanje bioetičnost *land arta*, čini mi se da se zapravo pitamo utječu li takve umjetničke intervencije na okoliš, do koje mjere i na koji način. Poznati fizičar Fritjof Capra<sup>4</sup> tvrdi da mjerjenje energije jedne čestice izaziva trenutačne promjene na drugoj čestici koja je još k tome udaljena možda milijune svjetlosnih godina. Čini se da ne postoji nijedan čin, a neki tvrde nijedna misao, koja neće utjecati na naš okoliš, odnosno na okolne čestice. Prema tome moramo se pomiriti s time da ćemo uvijek mijenjati svoj okoliš. Izuzetak naravno nije ni *land art*, i on će zasigurno izmijeniti okoliš.

Njemački *land art* umjetnik Nils-Udo primijetio je: „Even though I work in parallel with nature and create my interventions with all possible caution, they will always remain a fundamental contradiction to themselves. It is this contradiction on which all my work is based. Even this work cannot avoid

---

3. Andy Goldsworthy: *Grizedale*, 1987., <http://www.youtube.com/watch?v=G7dnyedABYE&feature=related>.

4. Graham Bell: *Put permakulture: praktični koraci za stvaranje samoodrživog svijeta*, Poduzetništvo Jakić, Cres, 2002.

one fundamental disaster of our existence. It injures what it draws attention to, what it touches: the virginity of nature.”<sup>5</sup>

No Andy Goldsworthy govori o promišljanju prije djelovanja. On kaže da se pokušava uklopliti u ekologiju šume. Dakle u svom djelovanju on svjesno pokušava u najmanjoj mogućoj mjeri utjecati na život oko sebe. Tu dolazimo do onog drugog, važnijeg pitanja, pitanja na koje zapravo u većini slučajeva ne znamo odgovor. To je pitanje na koji način i u kojoj mjeri mijenjamo svoj okoliš. Kao prvo, trebamo uzeti u obzir da je namjera ovog umjetnika uklapanje u postojeći ekosustav i ne bismo trebali pretpostaviti da tako razmišljaju svi *land art* umjetnici. Kao drugo, iz bioetičke perspektive je zanimljiva formulacija koju je upotrijebio ovaj umjetnik: „upotrebljavam materijale koji nisu od prevelike vrijednosti za šumu“.<sup>6</sup> Aristotel je rekao da priroda ništa ne radi bez razloga. Prolazeći kroz ekološku krizu, sve više shvaćamo da nikada ne možemo reći da nešto što je u prirodi nema nikakvu svrhu i nije to rekao ni Andy Goldsworthy. Međutim on svojom izjavom pretpostavlja da zna koje stvari mnogo znače jednoj šumi, a koje joj ne znače tako mnogo. No je li u pravu? Naprimjer, u konkretnoj instalaciji „valova“ koji idu kroz šumu, a sastoje se od velikog broja savijenih trupaca, Andy Goldsworthy kaže da je koristio savijene trupce jer ih šume ne mogu iskoristiti.

Aldo Leopold kaže da micanje bilo kojeg dijela biotičke piramide utječe na druge dijelove. Ako istrijebimo komarce iz jednog područja, za koje se nekima vjerojatno čini da nemaju neku korisnu svrhu osim što gnjave ljude, to će utjecati na mnogo hranidbenih lanaca kojih su komarci dio. Tako i ako pokupimo veći dio suhog lišća s tla ili savijena drveća, ono se neće raspasti, postati humus i učiniti tu zemlju ponovno plod-

---

5. Nils-Udo: „Artist Statement: Towards Nature”, [http://greenmuseum.org/content/artist\\_content/ct\\_id-64\\_artist\\_id-36.html](http://greenmuseum.org/content/artist_content/ct_id-64_artist_id-36.html).

6. A. Goldsworthy, *Grizdale*.

nom, što će imati veliki utjecaj na cijelokupni život tog područja. Michel de Montaigne je rekao da se priroda se razumije u svoje poslove bolje od nas. I to bi vjerojatno bila pozicija s kojom bi se složili pobornici dubinske ekologije.

Ipak, moram priznati da se ne mogu oteti dojmu da postoji velika razlika između građenja nasipa i uzimanja nekoliko suhih listova s tla. *Land art* umjetnici koriste obje vrste intervencija. Prema tome možda je to prostor za bioetičku raspravu – ne pitanje „Je li *land art* bioetičan ili nije“, već „Koje su *land art* intervencije bioetične a koje nisu“.

Za takvu raspravu bi nam pak trebao neki standard. Standard koji bi trebale zadovoljiti pojedine instalacije da bi bile proglašene bioetičnima. Za određivanje standarda bi nam pak trebala neka količina znanja o procesima u okolišu kako bismo mogli povući bar mutnu crtu između bioetičnog i nebioetičnog. Iz toga proizlazi da ne bi bilo naodmet da se *land art* umjetnici educiraju, steknu tu neku količinu znanja o svom radnom mjestu. To nas dovodi do daljnjih pitanja. Koji bi ti izvori znanja bili? Bi li trebalo odrediti nekakvu obaveznu literaturu za *land art* umjetnike kao dozvolu za rad? Tko bi određivao koja bi to literatura bila? Pitanja se množe.

## Primjeri *land art*a

Unatoč svemu, gledajući primjere *land art*a, shvatila sam da imam mišljenje o bioetičnosti svakog od njih. Neke sam odredila bioetičnima, a neke nebioetičnima. Za neke se doduše nisam uspjela odlučiti. Na primjer, micanje oblutaka na plaži ili nekoliko listova da tvore krug smatram bioetičnim.

*Effigy Tumuli* Michaela Heizera su gigantske intervencije na zemlji (vidi Slikovni prilog: slike 1 i 2) u obliku životinja koje obitavaju u tom kraju. Međutim u ovom konkretnom slučaju umjetnik je područje gdje je bio stari rudnik pretvorio u

park uz potporu države. Dakle umjetnik svojom intervencijom nije zadirao u „nevinost prirode“, već je području koje je bilo neupotrebljivo, zahvaljujući čovjeku, pretvorio u nešto iskoristivo. Nasip koji je izgradio u Nizozemskoj (slike 3 i 4) također je, mogli bismo reći, veća intervencija. Međutim krajolik Nizozemske gotovo je potpuno oblikovan rukom čovjeka, isplaniran unaprijed. Dakle ni u ovom se slučaju ne radi o intervenciji u „nevinost prirode“, no svejedno je intervencija koja je bitno izmijenila djelić reljefa.

Nebioetični primjeri *land arta* su za mene sječa trupaca radi pravljenja gigantskog gnijezda (slika 5) ili dojma ceste koja ide kroz šumu („Organic Highway“, slika 6).

„Aura“ regije Maurienne također je jedan primjer (slika 9). Radi se o velikoj količini tankih limenih diskova u obliku aureola koji su stavljeni usred šume. Na projektu je bilo zaposleno 150 ljudi. Po mom mišljenju, odobljesak od tolike količine lima na mjestu okruženom šumom utjecat će na dojam, a vjerojatno i ugodnost mnogih životinja u tom kraju.

Mislim da je vjerojatan sličan, a i neki drugi problemi s *land art* intervencijom koja uključuje bojanje velikog broja stijena fluorescentnim pigmentom u obliku gigantskih geometrijskih likova koji svijetle po noći (slika 7), a po danu se prekrivaju plastikama istog oblika i boje (slika 8).

Christo i Jeanne-Claude 1983. godine su u Miamiju završili svoje djelo pod nazivom „Okruženi otoci“. Ono se sastoji od 585 000 kvadratnih metara polipropilenske tkanine jarko ružičaste boje koja okružuje 11 otoka (slika 10). Tijekom provođenja ovog projekta iz mora koje okružuje otoke izvađena je velika količina otpada, točnije 40 tona. Kako bi konstrukcija od tkanine stajala na mjestu, u dno mora stavljen je 610 sidara, a sidra su postavljena i u obalno vapneno tlo samih otoka, blizu korijenja drveća. Osobno mi je teško ovaj projekt shvatiti kao ispravno odnošenje prema prirodi u cjelini osim dijela s va-

đenjem 40 tona otpada iz mora. Drugim riječima, smatram da ovakav oblik *land arta* nije bioetičan.

Kada sam dalje razmišljala o intervencijama *land arta* koje su, po mom mišljenju, bar grubo spadale u kategoriju bioetičnih, došla sam do još nekih argumenata koji govore u prilog bioetičnosti takve djelatnosti. Neki od njih su sljedeći:

### *Motiv umjetnika*

Andy Goldsworthy spominje svoj motiv za ovakvu umjetnost koji je, prema njemu, učenje i to učenje o okolišu. Učenje o okolišu radi samog spoznavanje istog odgovaralo bi Mittelstrassovom pojmu *orientacijskog znanja* te Kaulbachovoj *smisaonoj istini* kojoj bi bioetika trebala težiti. Dakle djelovanje ovog umjetnika bi prema tome bilo bioetično.<sup>7</sup>

### *Prilagodljivost stanju prirode*

Nadalje, Andy Goldsworthy naglašava prilagodljivost *land arta* prirodnim uvjetima – „ako sniježi, radim sa snijegom, ako pada lišće, s lišćem“<sup>8</sup>. Dakle ta karakteristika *land arta* također govori u prilog njenoj nemetljivosti okolišu, odnosno ekološke svijesti umjetnika *landa arta* (i prepostavljam da svi rade na takav način budući da ne mogu zamisliti da neki umjetnik npr. donosi stroj za pravljenje umjetnog snijega u ljetnu šumu zato što ga trenutno inspirira snijeg, već inspiraciju uvijek traži u trenutnom stanju prirode).

### *Sve veće razdvajanje čovjeka i prirode*

Bill Gilbert, umjetnik i profesor na Odsjeku za umjetnost i povijest umjetnosti na Sveučilištu u New Mexicu, također ima nešto za reći na temu *land arta* i bioetike. On kaže da odvajanje ljudi od njihova prirodnog okoliša potiče stvaranje straha od njega, a tim se strahom može lakše kontrolirati ljude. Ovakva tvrdnja bi mogla implicirati da, ako bi bioetika odredi-

---

7. A. Goldsworthy: *Grizdale*.

8. Suedojane Productions: *Andy Goldsworthy – Collaboration With Nature*, 2007., <http://www.youtube.com/watch?v=Dq1Sw35mYzc>.

la *land art* kao neetičnu djelatnost i na taj način osudila takav način stupanja u kontakt s okolišem, sudjelovala bi u dalnjem razdvajaju čovjeka i prirode pridonoseći na taj način stvaranju straha koji služi kao oruđe globalnom ekonomsko-političkom modelu. To bi bila suprotnost primarnom cilju bioetike – da bude alternativa upravo tom globalnom ekonomsko-političkom modelu.

### *Bez nove proizvodnje*

Također, ovaj umjetnik napominje da *land art* ima bioetičnu stranu – *land art* ne stvara nove stvari, već povezuje čovjeka sa stvarima koje već postoji u prirodi, radi ravnotežu među njima i to gledanjem, osluškivanjem, mirisanjem i igraњem s prirodom – stvaranjem umjetnosti.<sup>9</sup>

### **Zaključak**

Možda će nam priroda dati pravi odgovor na pitanje je li *land art* bietičan ili nije, te se samo trebamo potruditi dobro ju osluhnuti.

*Perhaps the truth depends on a walk around the lake.*

Wallace Stevens

---

9. KNME: *Artisode 1.2. Land Art 101 (Bill Gilbert: Teaches Land Arts at the University of New Mexico)*, <http://www.youtube.com/watch?v=wRbBaGRePCY>.

## **Prilog 1**

Andy Goldsworthy, *Grizedale*, 1987

<http://www.youtube.com/watch?v=G7dnyedABYE&feature=related>

„The reason why I go out and work in outside is because of all the things that I learn - I learn about the nature of the material I'm using, the nature of the place, the nature of the whole environment, this is in a way of pulling together not only of canon understanding of the rock but feelings towards the Cambrian? Landscape, the walls. And I've worked as a stone waller on farms and as much as I love stone walls and I know how to build stone walls I like to do a kind of alternative.

I've decided to make something out of bent trees especially because the forests can't use them and that's important – that all the materials I use are ones that aren't of high value to the forest, I must fit into the ecology of the wood – I couldn't go around cutting trees...“

## Prilog 2

Bill Gilbert Teaches Land Arts at the

University of New Mexico

<http://www.youtube.com/watch?v=wRbBaGRePCY>

„We have solely pulled back from engaging with the environment and we think of ourselves as being a problem so we pull back more and then it becomes the other and at this point we don't have skills, we don't have knowledge, we don't know the cycles of the moon, we don't understand why we have summer vacations, and we're just completely removed from that kind of natural cycles and so it's easy to become fearful of them and then if you have a government that's selling fear as a mode to control us that's another easy way to control people – make them be afraid to go outdoors.

We're gonna have to figure out a new relationship to this planet and that's not about making stuff – there's plenty of stuff, we have to think about how we as humans can be in balance with our planet and so doing things as artists that start to speak to a much gentler approach to environment, leaving less trace, making less things, and a more intimate involvement, actually looking and hearing and seeing and smelling the world that your in. That seems to me that's something that art can bring to the experience.“

## Literatura:

1. **Graham Bell**: *Put permakulture: praktični koraci za stvaranje samoodrživog svijeta*, Poduzetništvo Jakić, Cres, 2002.
2. **Andy Goldsworthy**: *Grizdale*, 1987., <http://www.youtube.com/watch?v=G7dnyedABYE&feature=related>.
3. **KNME**: *Artisode 1.2. Land Art 101* (*Bill Gilbert: Teaches Land Arts at the University of New Mexico*), <http://www.youtube.com/watch?v=wRbBaGRePCY>.
4. **Nils-Udo**: „Artist Statement: Towards Nature”, [http://greenmuseum.org/content/artist\\_content/ct\\_id-64\\_artist\\_id-36.html](http://greenmuseum.org/content/artist_content/ct_id-64_artist_id-36.html).
5. **Chris Taylor, Bill Gilbert**: *Land Arts of the American West*, University of Texas Press, Austin, 2009., <http://www.utexas.edu/utpress/books/taylan.html>.
6. **Suedojane Productions**: *Andy Goldsworthy – Collaboration With Nature*, 2007., <http://www.youtube.com/watch?v=Dq1Sw35mYzc>.
7. Wikipedia: „Land art“, [http://en.wikipedia.org/wiki/Land\\_art](http://en.wikipedia.org/wiki/Land_art).



# *Slikovni prilog*



**Prilozi uz tekst Tanje Pribeg:**  
**,,Land art i bioetika“**



Slika 1



Slika 2



Slika 3



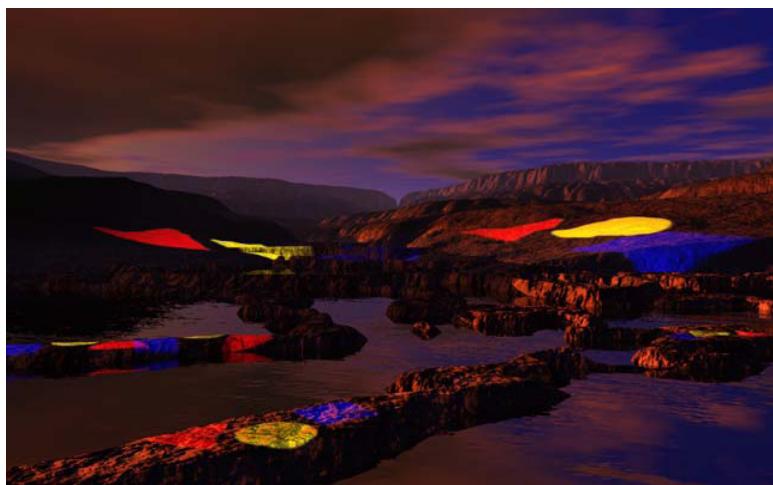
Slika 4



Slika 5



Slika 6



Slika 7



Slika 8



Slika 9



Slika 10

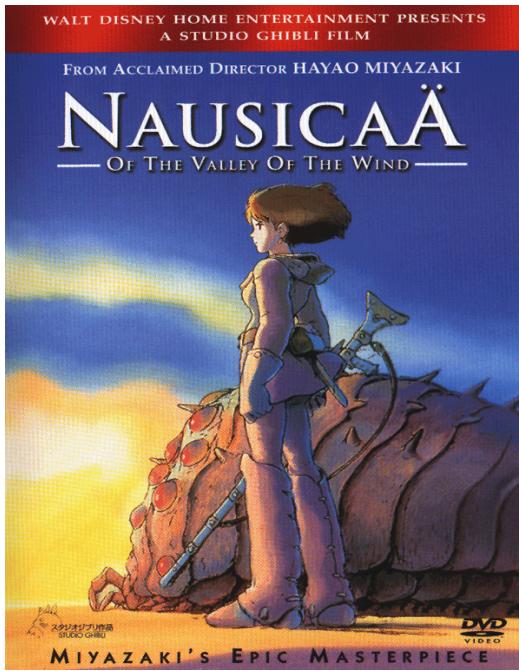
**Prilozi uz tekst Mateje Kovačić:**  
„Trešnjin cvat  
i roboti s dušom“



Slika 1: Trešnjin cvat (*Sakura*)



Slika 2: Shinji Aramaki: *Appleseed* (2004.)



Slika 3: Hayao Miyazaki: *Nausicaä of the Valley of the Wind* (1984.)



Slika 4: Rintaro, *Metropolis* (2001.)

**Mateja Kovačić**

*Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu*

## **Trešnjin cvat i roboti s dušom**

**Sažetak:** *Anime je proizvod japanske/globalne popularne kulture. Njegova se jedinstvenost sastoji od raznolikosti mnoštva žanrova, od kojih mecha i cyberpunk tematiziraju bioetičku problematiku, pitanja ekološke krize, tehnologizacije i budućnosti čovječanstva. No anime nije „puki proizvod“, već umjetnička forma s višestoljetnom poviješću.*

*Anime oblikuje sasvim novi imaginarij koji uvjetuje drugačiju percepciju suvremenoga svijeta u očima konzumenata; oblikuje nove i drugačije vizije budućnosti i kulture, ali otkriva i probleme i dileme te kulture i budućnosti – kako bi im kroz njih razotkrio mogućnosti budućega svijeta, tj. različite verzije mogućega svijeta. Cijeli se taj proces odvija kroz veoma specifične animirane leće, koje tako postaju važno sredstvo u suočavanju s novim znanstvenim paradigmama.*

*Intencija ovoga rada jest ukazati na važnost bioetike uopće, ali isto tako i prokazati proizvode popularne kulture koji u sve većoj mjeri postaju glavni izvor informacija o svijetu koji nas okružuje. Ti proizvodi oblikuju naš svijet i uvjetuju način na koji ćemo taj svijet promatrati i oblikovati ga (kako u vlastitim kognitivnim shemama, tako i u djelovanju koje poduzimamo naspram svijeta svaki put kada zadiremo u našu stvarnost vlastitom aktivnošću).*

## Uvod u *anime*

Naslov je ovoga rada, prepostavljam, slikovit, no ne otvara mnogo o temi. Razlog je tomu kodiranje fenomena koji se u naslovu spominju, a kod se krije u sasvim konkretnoj kulturi i sasvim određenim svjetonazorima. Dekodiranje slijedi... ☺

Središnje mjesto ovoga rada jest ***anime*** – pojam dobiven kraćenjem sintagme *Japanese animation*, a odnosi se na, kako sama sintagma kazuje, japansku animaciju (crtane filmove). U pozadini samoga pojma stoje barem *dva fenomena*; **prvi** je nevjerljivo produktivna **industrija** japanskih animiranih filmova, čiju veličinu ne doseže većina europskih kinematografa. **Drugi** je fenomen **proizvod japanske popularne kulture** koji je posljednja karika u evolutivnom lancu što započinje svitcima iz 12. stoljeća, nastavlja se s *ukiyo-e* drvorezima iz Edo razdoblja i pojavljuje se konačno u *manga* obliku (japanski strip). Zanimljivo, prijevod *ukiyo-e* glasi: *slike plutajućega svijeta* – značenje koje posve odgovara sadržaju. Kako ne bismo zarezli u apstrakciju, spomenimo samo da je 2009-e industrija japanskoga stripa – *mange* – zgrnula 500 milijardi jena (100 milijardi kuna). Zadivljujuće, zar ne?

Prije nego krenem dalje, želim čitatelju naglasiti kako objekt istraživanja i proučavanja ovdje nije *anime*; *anime* je medij, ili preciznije rečeno **tehnomedij**, kroz koji pokušavam doprijeti do kulture koja je taj medij proizvela te je time u nje- ga utkana. Kroz *anime* isčitavam značenja, društvene kodove i kulturne obrasce (*anime speaks to me*), onako kao što bi neki istraživač mogao s bilo kojim proizvodom neke kulture. Osim toga *anime* je zahvaljujući raznolikosti svojih žanrova izrazito podoban medij za preispitivanje suvremenih procesa i fenomena te **bioetičke problematike**.

Dva veća *anime* žanra su ***mecha* i *cyberpunk***, a upravo su oni posvećeni bioetičkim temama: od ekologije do tehnologije. Iz toga slijedi njihova značajnost za ovaj zbornik. Slikovi-

to rečeno (po uzoru na Nietzschea), *anime* je kao zrcalo čija se površina mreška, nagovještavajući nam neko postojanje s druge strane. Znatiželjni, prstom dodirujemo površinu i shvaćamo da se naši prsti ne zaustavljaju na hladnoj površini, već nestaju u zrcalu. Zatim provlačimo ruku; rame; glavu i najzad cijelo tijelo te otkrivamo paralelni svijet. To je ta kulturna pozadina koju nećemo zapaziti ako ne zagrebemo po površini.

**Tri su žarišna mjesta** ovoga rada (s obzirom na *anime* i bioetičku problematiku), a to su: **ekologija, kiborgizacija i tehnologija**.

## Sakura

Trešnjin cvat. *Sakura*. *Sakura* je japanska riječ za *trešnjin cvat*, začuđujući prastari fenomen iza kojega se krije mnogo značenja. Japan obiluje trešnjinim drvećem, a upravo je trešnjin cvat nacionalni simbol Japana. Prikaz *sakure* nalazi se na kovanici od sto jena i na mnoštvu konzumerističkih i pop-proizvoda. No *sakura* je također jedan od najzastupljenijih motiva u japanskoj umjetnosti – bilo da je riječ o *haiku* poeziji, tradicionalnoj glazbi i kazališnim predstavama ili slikovnim prikazima. Postavljanjem trešnjina cvata u naslov rada željela sam ukazati na dvije stvari: prva je da se radi o sasvim konkretnoj (japanskoj) kulturi, a druga je da ovdje govorimo o **umjetnosti**, a jedan od izraza te umjetnosti je i *anime*. No redom!

*Sakura* je pravi doživljaj i događaj: svake se godine horde Japanaca slijevaju u parkove kada procvjetaju trešnje pa se sa članovima obitelji i kolegama s posla opuštaju, uživaju i dive raskošnim krošnjama ispod kojih jedu unaprijed pripremljene tradicionalne delicije. Kako se ništa važno ne bi propustilo, na TV postajama te na internetu mogu se svakodnevno pronaći „prognoze trešnjina cvata“ kojima se građane obavještava kada će se, koliko i gdje otvoriti pupoljci trešnjinih cvjetova. No *sakura* nije tek estetsko iskustvo: ona je prožeta simbolikom.

Cvjetovi japanske trešnje naime rastu u grozdovima (a i latice su ponešto drugačije od onoga na što smo u Hrvatskoj navikli), zbog čega podsjećaju na oblaci. Oblaci, baš kao i *sakura*, simbol su prolaznosti jer brzo dolaze i prolaze. Trešnjin cvijet je amblem ljubavi i privrženosti, ali i života i smrti, jer cvijeta kratko, predivan je na svome vrhuncu, no brzo propada i nestaje. *Sakura* je život u malom.

Osim toga postoji i druga, tamna strana medalje: za vrijeme Drugoga svjetskog rata piloti zrakoplova sa sobom su u misiji nosili grančice trešnje, a imperijalni je Japan na osvojenim područjima zasadivao trešnjino drveće koje je time postajalo simbol okupacije i dominacije Japana. Trešnjin cvat poslužio je kako bi se manipuliralo masama te su vlasti uvjeravale narod kako će se njihovi bližnji, poginuli u ratu, reinkarnirati u obliku trešnjinih cvjetova. Maleni cvjetovi, a da bi nosili tako mnogo duša!

Samo o trešnjinu cvatu i njegovoj simbolici u Japanu moglo bi se ispisati mnogo stranica. Pa ipak ćemo se oduprijeti tim porivima, jer čemu duljiti kada je ono bitno o cvatu trešnje za ovaj rad već izrečeno? Da ne zaboravim spomenuti: baš kao i u ostalim japanskim umjetničkim formama, *sakura* je izrazito zastupljena i u *anime* te se često koristi kako bi se označilo pojedina duševna stanja likova. Ona je za autore *anime* vrhunski poetični izraz.

## Shinto

Nemoguće je krenuti u daljnju razradu teme bez šintoizma. *Shinto* je izvorna japanska religija i jedna od dviju najvećih religija Japana (druga je budizam), s time da se teoretičari spore oko toga treba li se uopće *shinto* nazivati religijom, budući da je to prije svega životni stav ili životna filozofija negoli religija u zapadnjačkom smislu te riječi. *Shinto* nam je važan jer sadrži snažan ekološki aspekt i **ekoperspektivu** na kojoj

bi Japancima pozavidjela i *Zelena akcija*. Budući da je *shinto* sastavni dio *anime*, taj se ekološki aspekt prenio u animaciju, označivši time sasvim posebnu senzibilnost za okoliš i svijet te stav prema tehnologijama i znanosti. Upravo je Japan poznat po razvoju novih tehnologija, ali isto tako prednjači i po razvoju i upotrebi obnovljivih izvora energije, tzv. zelenoj energiji.

Jedno je od temeljnih *shinto* vjerovanja kako je cijela priroda (pa tako i svijet, zajedno s nama u njemu) prožeta životnom energijom: bilo da se radi o kamenu, jezeru, planini, životinji ili rijeci. Taj život stoga treba poštovati i živjeti u skladu s njime. Odatle **briga za prirodu**. I zaista, jedan od najjačih apela u *anime* bit će upravo ekološki apel.

## Ekologija

Dva autora *anime* koji su zasigurno najproduktivniji u ovoj domeni jesu **Osamu Tezuka** i **Hayao Miyazaki**. Tezuka je po struci liječnik, a animacija za njega predstavlja sredstvo izražavanja najhumanijih ideja. Miyazaki je zapadnjačkom gledateljstvu nešto poznatiji, prije svega zahvaljujući svom animiranom filmu „Avanture male Chihiro“ („Spirited Away“) koji je osvojio Oscara, a zatim i po nizu drugih uradaka koji se ponešto po svojem vizualnom izričaju razlikuju od ostalih *anime* i podsjećaju na animaciju Zapada kojoj se Miyazaki divi. Jedan od njegovih zapaženijih radova zasigurno je „**Nausikaja u dolini vjetrova**“ (vidi Slikovni prilog: slika 3).

U ovome filmu svjedočimo postapokaliptičnoj budućnosti u kojoj je planet Zemlja nakon katastrofe obrastao šumom prepunom otrovne peludi te divovskim insektima i crvima. Tek se ponegdje naziru tragovi nekad visoko razvijene civilizacije: roboti, ostaci zgrada i tehnologije, a ljudska je civilizacija svedena na veoma lokalizirane i male zajednice koje pokušavaju izgraditi bolju budućnost.

Hayao Miyazaki inače je diplomirao političke i ekonom-ske znanosti i svjesno koristi *shinto* filozofiju u svojim radovi-ma, pozivajući pritom na poštivanje prirode i suživot s njome.

## Kiborgizacija

**Spoj tehnologije i čovjeka** česta je tema u *anime* filmo-vima. Pritom se neizbjegno postavljaju pitanja gubljenja identiteta i potrage za novim identitetom; pitanja ljudske naravi i njezine budućnosti. Jedan od najpoznatijih filmova u ovome polju jest „**Ghost in the Shell**“ ili „Duh u ljušturi“, redatelja Mamoru Oshijia, u kojemu protagonistica, koja je kiborg, tra-ga za ljudskim u sebi i svojim porijekлом istodobno se baveći vlastitom sviješću i samospoznanjom. Ona naposljetku ostaje primjer sretnoga spoja stroja i čovjeka: novoga bića koje po-staje biće distopijske budućnosti. Nadam se da se imamo čemu nadati.

Najcitatnija teoretičarka kiborgizacije zasigurno je **Donna Harraway**, koja je svojim *Manifestom za kiborge* stekla kulturni status. Jedna od postavki toga rada jest postrodna budućnost – postrodna, ne zato što će biti svejedno jesam li muškarac ili žena, nego zato što će nastati jedan novi entitet koji neće pripadati nijednoj od ovih sfera i koji će nadići spol-no-rodne podjele. To će biti **kiborg**.

## Tehnologija

*Anime* autori ne bave se predviđanjem budućnosti ni indoktrinacijom. Ono što *anime* nudi jesu **različite vizije budućnosti**, tj. različite verzije moguće budućnosti. Vrlo često te vizije svijeta prikazuju postapokaliptičnu budućnost (svijet nakon katastrofe) ili distopijsku budućnost, za koju će upravo razorna moć tehnologije odigrati najznačajniju ulogu. Te su postapo-kaliptične vizije budućnosti zasigurno proizvod kolektivnoga iskustva Hirošime i Nagasakija te je katastrofa, naizgled pre-

vaziđena i zaboravljena, na japanski način utkana u *anime* koji postaje sredstvo za kanaliziranje toga iskustva. Zahvaljujući tome, rekla bih, japanski *anime* autori senzibilniji su za tehnološku problematiku te osjećaju odgovornost, dužnost i nužnost da upozorenje prenesu i na globalnu razinu.

## Roboti s dušom

Sretna sam što imam priliku istraživati i ukazati na ovaj proizvod japanske popularne kulture (koji postaje globalno sve prisutniji), a koji nije ispraznjen od značenja niti je površan, kao što to obično biva s pop-proizvodima. Svakako bismo o ovoj temi mogli reći mnogo više, no cijenimo vrijeme čitatelja pa ćemo stoga proširenje teme ostaviti za drugi put. Vrijeme je da dam što dugujem, a ostala sam dužna razjasniti drugi dio naslova ovoga rada. *Roboti s dušom*.

Spomenula sam na početku rada jedno od osnovnih vjerovanih *shinta*: sve oko nas nastanjuje životna energija. Za Japance nema ničega kontroverznoga u stavu kako se ta životna energija može naći i u robotima. Njihov stav proizlazi najvećim dijelom iz *shinta*, ali i iz svjedočanstva nevjerljivo brzoga razvoja tehnologije (a Japanci su kao državlјani zemlje koja svoju ekonomiju bazira na tehnologiji vrlo svjesni mogućih ishoda takvoga razvoja), koji već desetljećima pobuđuje pažnju SF autora i gledatelja te nagovješta spoj tehnologije i čovjeka – uz neslaganje oko toga hoće li taj spoj biti sretan ili nesretan. Stoga robot postaje novi nositelj života, u kojemu prebiva *anima* i daruje mu svijest i kartezijansku spoznaju.

Naposljetu, da zaista više zaključim... Vjerujem da *anime* kao medij za preispitivanje suvremenih procesa kroz bioetičku perspektivu posjeduje značaj koji se s lokalne uzdignuo na globalnu razinu, čime su se naravno njegov utjecaj i značaj umnogo stručili. Autori *anime* žanrova kojima smo ovdje posvetili prostor nemaju ulogu pukoga pripovjedača, već aktivnu

ulogu upozoravatelja koji ističu našu odgovornost koju imamo prema sebi; drugima i svijetu u kojem živimo, ne zato što smo *moćni*, nego zato što smo ljudi. Pozivamo se na **odgovornost** koju je Hans Jonas postavio kao princip i koja vrijedi kao zalog budućnosti. Isto tako ne valja smetnuti s uma kako smo vazda, bez obzira na opseg našega djelovanja, aktivni sudionici povijesti. Marxova je misao kako smo svi sudionici povijesti i njegov je poziv onaj za **angažiranje**. Isto smo tako u mogućnosti osvijestiti kako živimo svoju sadašnjost prema idejama i vizijama budućnosti, a budućnost je onakva kakvom je sami stvorimo.

## Literatura:

1. **Midhat Ajanović**: „Ugroženi megalopolis japanskih anime-filmove“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, 30, 2002., str. 205–225.
2. „Ambassadors manga and anime“ (Editorial), *Japan Times online*, 25. 3. 2007., <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/ed20070325a1.html>.
3. **Brian Bocking**: *A Popular Dictionary of Shinto*, Curzon, Richmond, 1996.
4. **James W. Boyd, Nishimura Tetsuya**: „Shinto Perspectives in Miyazaki’s Anime Film ,Spirited Away““, u: *The Journal of Religion and Film*, 8, 2004., <http://www.unomaha.edu/jrf/Vol8No2/boydShinto.htm>
5. **John Breen, Mark Teeuwen** (ur.) *Shinto in History*, Curzon, Richmond, 2000.
6. **Brian Bremner, Hiroko Tashiro**: „Anime Fantasy is Big-business Reality“, u: *Bloomberg Businessweek*, 19. 3. 2007., [http://www.businessweek.com/globalbiz/content/mar2007/gb20070319\\_620018.htm?chan=top+news\\_top+news+index\\_global+business](http://www.businessweek.com/globalbiz/content/mar2007/gb20070319_620018.htm?chan=top+news_top+news+index_global+business).
7. **Sandra Buckley** (ur.): *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, Routledge, New York, 2002.
8. **Susan Jolliffe Napier**: *Anime from Akira to Princess Mononoke: Experiencing Contemporary Japanese Animation*, Palgrave, New York, 2001.
9. **Roland Kelts**: *Japanamerica*, Palgrave Macmillan, New York, 2006.
10. **Tamaru Noriyoshi, David Reid**: *Religion in Japanese Culture*, Kodansha International, New York, 1996.
11. **Ian Reader, Esben Andreasen, Finn Stefanson**: *Japanese Religions, Past and Present*, Japanese Library, Kent, 1993.



Milijana Đerić

Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

## Bioetika na filmu

**Sažetak:** Već duže vrijeme film zaokupljaju bioetičke teme. Ključnim bioetičkim dilemama koje su vezane, na primjer, za praksu genetičkog unapređivanja ljudi, kloniranje i eutanaziju bave se razni filmski žanrovi, od znanstvene fantastike, preko komedije, do drame. Diskusija ovog rada fokusira se na filmove Multiplicity, The 6th Day, Blade Runner, Alien Resurrection i Gattaca. Glavni cilj rada je rasvjetljavanje činjenice da je film, pored toga što predstavlja važnu umjetničku formu i izvor zabave, također moćan izvor edukacije, ali i moćna metoda indoktrinacije. Objasnjeni su razlozi koji film čine korisnim medijem za učenje i istraživanje bioetičkih tema i dilema. Međutim, skrenuta je pažnja na činjenicu da u svom prikazivanju bioetičkih tema, na primjer, različitim aplikacijama i implikacijama biotehnologije, film nije neutralan i da on oblikuje opće mnjenje o ovim temama. Zbog toga je istaknut značaj načina na koji film u sebe uključuje posljednja znanstvena otkrića i debate o bioetičkim temama. Primijećeno je da taj način često nije „bioetičan“, u smislu da posljednja znanstvena otkrića i bioetičke debate u film nisu uključeni na dosljedan način. Zaključak rada je da za razliku od filmova Multiplicity, The 6th Day, Blade Runner i Alien Resurrection, film Gattaca može služiti kao uspješan bioetički tekst. Naime, iako je u ovom filmu tehnologija genetičkog inženjeringu prikazana daleko naprednijom nego što je danas, skrenuta je pažnja na činjenicu da on, za razliku od ostalih, ne prigovara tehnologijama humane genetike. On samo upozorava da će ove tehnologije dovesti do problema u slučaju da društvo prihvati ideologiju genetskog determinizma, koja ljude vidi samo kao skup njihovih gena.

## Uvod

Već neko duže vreme savremeni komercijalni holivudski film zaokupljaju bioetičke teme. Tako ključnim bioetičkim dilemama, koje su, na primer, vezane za praksu genetskog unapređivanja ljudi, kloniranje i eutanaziju, bave se razni filmski žanrovi, od naučne fantastike (*The Boys from Brazil, Blade Runner, Alien Resurrection, Gattaca, The Island of Dr. Moreau*) preko komedije (*Multiplicity, The 6th Day*) do drame (*Awakenings, Wit, Whose Life is It Anyway, Million Dollar Baby, The Elephant Man, If These Walls Could Talk*).<sup>1</sup>

Diskusija ovog rada fokusira se na filmove *Multiplicity, The 6th Day, Alien Resurrection* i *Gattaca*. Glavni kriterijum za odabir upravo ovih filmova je taj što se oni bave pitanjima biotehnologije – pitanjem genetskog unapređivanja ljudi i reproduktivnog kloniranja. Cilj rada je rasvetljavanje činjenice da film može da predstavlja moćan metod indoktrinacije.<sup>2</sup> U odnosu na dole pomenutu činjenicu, ispitaćemo način na koji se filmovi *Alien Resurrection, Multiplicity, The 6th Day* i film *Gattaca* bave pitanjima kloniranja ljudi i genetskog inženjeringu. Ispitaćemo da li oni u sebi imaju edukativnih elemenata<sup>3</sup> ili, u stvari, predstavljaju izvor predrasuda, u smislu da zbog pogrešnog prikazivanja naučnih činjenica, kreiraju negativan stav publike prema ovim pitanjima.

---

1. Naravno, postavlja se pitanje koliko neki od ovih filmova zais-ta pripadaju žanru pod koji su svrstani. Međutim, ovde se nećemo baviti žanrovskom razlikom među ovim filmovima, već njihovim prikazivačkim sadržajem.

2. Ovde se nećemo baviti pitanjem da li i koja organizaciona snaga, politička, ekonomski ili neka druga, koriste film u tu svrhu. Nama je bitno da pokažemo da film može da nametne određena pogrešna shvatanja i vero-vanja, zbog netačnog prikazivanja činjenica vezanih za biotehnologiju, bez ulaženja u ideoološko-politički smisao tog nametanja.

3. Tačnije, interesuje nas da li su ovi filmovi pogodni za upoznavanje gledaoca sa nekom od tema kojima se bave i da li se na njih može gledati kao na sredstvo koje studentima pomaže u ovladavanju nastavnog sadržaja.

## Film kao metod edukacije / indoktrinacije

Različiti zaključci, kao rezultati njegovog vrednovanja, mogu se doneti u pogledu prirode filma. Na prvom mestu, za film se može reći da predstavlja značajnu formu umetnosti. Ako na umetnost gledamo kao na jedan vid komunikacije umetnika sa ostatkom sveta, onda film svakako možemo posmatrati kao jedan oblik umetničkog dela. Jer, on se sastoji od čitavog skupa sopstvenih izražajnih sredstava pomoću kojih reditelj komunicira sa publikom. Pre svega, to su krupni plan – koji omogućava da se gledaocu istakne najbitniji deo radnje, pokretna slika – koja stvara iluziju stvarnog života i montaža – koja omogućava izbor planova i njihovo povezivanje. Montaža je najspecifičnije izražajno sredstvo filma jer ona stvara utisak neprekidnosti radnje, omogućava istovremeno odvijanje dve i više paralelnih radnji i uspostavljanje specifičnih oblika uzajamnih veza između kadrova – metaforu i simbol. A pored sopstvenih, film koristi i izražajna sredstva drugih umetnosti, na primer, literature i muzike – naraciju i zvuk. Zahvaljujući njima, film estetski izražava misli i osećanja i stvara iluziju autentičnog doživljavanja realnog zbivanja. Naime, on kroz mnoštvo vizuelnih motiva uspeva da estetski izrazi svoju ideju i ostvari komunikaciju sa publikom.

Na savremeni holivudski film, međutim, uglavnom se gleda kao na izvor zabave. Kao takav, on se smatra zanimljivijim ukoliko likovi stupaju u situacije da donose teške odluke.<sup>4</sup> Dalje, pored toga što predstavlja izvor zabave, film se može posmatrati i kao moćan metod edukacije. Naime, iako osnovna svrha holivudskog filma jeste da zaradi novac i da nas zabavi, a ne da moralno edukuje publiku, često su upravo ovi filmovi ti putem kojih se ljudi upoznaju sa nekom od bioetičkih tema. Pošto je analiza profesionalnih bioetičara običnoj publici nepri-

---

4. Upravo iz tog razloga bioetičke teme i dileme jesu veoma pogodne za „ubrizgavanje” kontroverze u film.

stupačna, većinu svog znanja o bioetičkim temama ona dobija putem gledanja filmova koji se njima bave. Tako bioetičku debatu 21. veka filmovi prenose iz područja nauke i intelektualne elite na područje običnog života i omogućavaju osvetljavanje bioetičkih problema. Takođe, pored toga što može edukativno obogatiti običnog čoveka, film može poslužiti i kao korisna ilustracija bioetičkih pitanja za studente. Jer, on može biti korisno pedagoško sredstvo za istraživanje i razumevanje različitih aplikacija i implikacija biotehnologije koje mogu biti teško shvatljive i razumljive kada se pojave u teoriji.

Ono što filmu omogućava da bude ilustrativna pomoć u objašnjavanju nekog bioetičkog problema jeste njegov audiovizuelni karakter. Naime, film auditivnom vizualizacijom određenog bioetičkog problema, vrši njegovu aktualizaciju tako što moralni argument vezan za taj problem povezuje za konkretnu ljudsku sudbinu. Tako, na primer, film *Gattaca* predstavlja ilustrativan primer klasičnog argumenta „Nature versus Nurture“ prikazanog kroz sposobnosti i talente genetski inferiornog glavnog lika Vincenta. U tom smislu on omogućava razumevanje debate o ljudskom potencijalu, tj. debate o ulozi originalnog genetskog ustrojstva nasuprot ulozi okruženja u određivanju stvarnog potencijala osobe.

Iz ovoga vidimo da film ima kognitivnu vrednost. Jer on, poput logičkog argumenta, omogućava razumevanje nekog aspekta stvarnosti. Međutim, način na koji film prikazuje stvarnost razlikuje se od načina na koji to čini argument. Argument pretenduje da bude dokaz, potvrda određene tvrdnje. On je skup rečenica koje podržavaju zaključak i osmišljen je tako da dokaže da je određena tvrdnja ili teorija istinita. Njime se tvrdi istinitost nekog moralnog principa ili dokazuje istinitost moralne teorije i njega mi prihvatom ili odbacujemo na čisto racionalnom nivou. Film, međutim, pored intelektualne podstiče i našu emotivnu angažovanost. On je živ medij koji ima sposobnost da nas angažuje i intelektualno i emotivno. Naime, za

razliku od moralnog argumenta, on u nama pobuđuje i emocije i usmeren je ka doživljavanju neke situacije, a ne ka njenom dokazivanju. On gradi priču i bavi se temom kroz pokretne slike uz pratnju muzike. Zahvaljujući tome, on omogućava naše emocionalno učestvovanje u temi kojom se bavi.

Tako, film koji u sebe uključuje neku od bioetičkih tema omogućava naše emocionalno učestvovanje u bioetičkim pitanjima. To je svakako vrlina filma, kada je u pitanju edukativna strana njegove prirode, jer povezujući neki moralni argument za konkretnu ljudsku sudbinu i izazivajući, pri tom, kod gledaoca emocije, on u stvari taj argument oživljava. Tačnije, on argumentu daje obrise stvarnosti u kojoj se sa određenim bioetičkim dilemama suočavamo, ne samo kao racionalana, već i kao emotivna bića.

Međutim, u svom prikazivanju različitih aplikacija i implikacija biotehnologije film nije neutralan i on može predstavljati i veoma moćan metod indoktrinacije. Naime, već smo ranije napomenuli da su često upravo filmovi ti putem kojih se šira javnost upoznaje sa nekom od bioetičkih tema. U prilog tome govore mnoga istraživanja javnog mnenja. Jedno takvo istraživanje, kojim je rukovodila agencija Australijske vlade „Biotechnology Australia“ pokazalo je da jedan od glavnih izvora informacija o reproduktivnom kloniranju ljudi jesu holivudski filmovi.<sup>5</sup> Ovaj pokazatelj, sam za sebe, ne predstavlja problem. Međutim, problem se javlja u slučaju kada film pitanje reproduktivnog kloniranja ljudi, kao i dodatno pitanje kojim se ovde bavimo – upotrebu tehnologije genetskog inženjeringu, prikazuje na takav način da poslednje bioetičke debate i naučna otkrića vezana za njih ne uključuje na dosledan način. Tada on ne pruža nezavisnu ilustraciju nekog bioetičkog

---

5. Videti: Biotechnology Australia: *Public Awareness Research: Cloning*, Eureka Strategic Research, 2005., [http://www.biotechnology.gov.au/assets/documents/bainternet/summary\\_Cloning20051109092323.pdf](http://www.biotechnology.gov.au/assets/documents/bainternet/summary_Cloning20051109092323.pdf).

pitanja već uverava gledaoca u njegovu određenu interpretaciju, tj. nameće mu određena pogrešna shvatanja i verovanja. Drugim rečima, pružajući publici lažnu sliku o upotrebi tehnologije reproduktivnog kloniranja i genetskog inženjeringa, film ovim pitanjima daje nov oblik i format i tako utiče na njihovu percepciju i razumevanje na vrlo moćan način. Jer, budući da se šira javnost sa ovim pitanjima upoznaje upravo kroz gledanje filmova, i javno mnenje o ovim temama formira se na isti način. Stoga je rezultat „ubrizgavanja“ bioetičkih tema u film i nerealnog prikazivanja poslednjih naučnih otkrića mnogo ozbiljniji nego što se na prvi pogled čini.

## Kloniranje i genetski inženjering u filmu

U ovom odeljku ispitaćemo način na koji filmovi *Alien Resurrection*, *Multiplicity*, *The 6th Day* i *Gattaca* prikazuju bioetička pitanja reproduktivnog kloniranja ljudi i genetskog inženjeringa – genetskog unapređivanja ljudi. Pri tom, skrenemo pažnju na nekoliko zabluda koje oni stvaraju o upotrebi biotehnologije.

*Alien Resurrrection*: Dvesta godina nakon što je izvršila samoubistvo čime je sprecila Kompaniju da se domogne Tuđinca koji je rastao u njenoj utrobi, Ellen Ripley je vraćena u život tako što je klonirana. Nju su klonirali naučnici iz uzorka krvi (ćelija) koji je od nje uzet u zatvorskoj koloniji u prethodnom delu *Alien 3*. Međutim, naučnici time nisu samo Ripley vratili u život već i Tuđinca koji je sad ponovo rastao u njenoj utrobi. Nakon što su ga naučnici uspešno izvadili iz nje, Ripleyeva više nije ono što je bila. Pošto je njena DNK kontaminirana genetskim materijalom Tuđinca, ona počinje da ispoljava psihičku i fizičku sličnost sa njim. Naučnici su to nazvali „neочекivanom dobrobiti genetskog ukrštanja“. Pri tom, Ripley je klonirana kao potpuno odrasla osoba sa svim njenim sećanjima i karakterom. A kraljica, koju je Ripley „porodila“ usavršava se

i više nije „domaćin“ koji nosi jaja već dobija ljudski reproduktivni sistem. Ona sada ima matericu i porađa se.

*Multiplicity*: Ovo je komedija<sup>6</sup> u kojoj glavni lik Doug, previše okupiran svojim poslom, iz želje da se jednako posveti i svojoj porodici odlučuje da klonira sebe – i to dvaput! Na tako nešto se odlučio o predlogu genetičara Dr. Owen Leedsa. Klonovi Douga su dobijeni procedurom koja traje oko 2 sata i prikazani su kao tačni duplikati originalnog Douga, koji imaju isto pamćenje i sećanje kao i Doug i potpuno su sposobni za društvenu interakciju.

*The 6th Day*: Ovaj film prikazuje blisku budućnost u kojoj je reproduktivno kloniranje unapređeno do te mere da je praksa kloniranja životinja i kućnih ljubimaca sasvim uobičajena. Međutim, kloniranje ljudi, iako je takođe tehnički moguće, jeste ilegalno. Ono se obavlja u toku jednog dana. Naime, klonovi rastu u grupama u veštačkim matericama i samo im se implantira određeni „sinkord“, na koji su prethodno zabeležena sećanja osobe koja će da se klonira. Tako, jednog dana, Adam Gibson po povratku sa puta otkriva da je zamjenjen sa identičnom kopijom sebe. Njegov klon ima njegove navike, sećanja, ponašanje tako da čak i njegova žena ne uspeva da ih razlikuje.

*Gattaca*: Ovaj film se bavi kontroverznim pitanjem upotrebe tehnologije genetskog inženjeringu u stvaranju savršenijeg društva. Kroz upotrebu ove tehnologije, roditelji su u mogućnosti da biraju karakteristike sa kojima će se njihovo dete roditi. Oni se podstiču od strane lekara na usavršavanje genoma svojih potomaka pre rođenja. Eliminacija genetske sklonosti ka bolesti i usadivanje intelektualnih sposobnosti prikazani su kao rutina za likove u *Gattaci*. Pre-natalna selekcija gena je napredna i uobičajena praksa koja roditeljima omogućuje da biraju bilo koje karakteristike svog deteta.

---

6. Komedije u sebe uključuju bioetičku temu reproduktivnog kloniranja ljudi uglavnom zbog bezbrojnih komičnih situacija u koje ono može da se zaplete.

Kao što vidimo, ovi filmovi prikazuju nerealnu sliku ljudskog kloniranja i upotrebe genetskog inženjeringu. Zbog toga oni stvaraju mnoge zablude o ovim pitanjima. Te zablude ćemo ovde prikazati suprotstavljajući ih poslednjim naučnim otkrićima i bioetičkim debatama vezanim za njih. Jer, neophodno je povući razliku između onoga što jeste zabluda i onoga što je naučna činjenica kako bi se izbegli nesporazumi i predrasude koje ovi filmovi nose sa sobom.

## **1. Moguće je klonirati ljudsko biće**

Pre svega, reproduktivno kloniranje se u prirodi dešava stotinama godina – ako uzmemo u obzir kloniranje biljaka putem sečenja, tačnije njihovo presađivanje. Takođe, kloniranje životinja se dešava od 1952. godine kada su naučnici „nuklearnom transplatacijom“ klonirali punoglavca.

Međutim, reproduktivno kloniranje ljudi uopšte nije sprovedljivo u praksi i pitanje je da li će to ikada biti zbog prevelikog rizika koji bi takva procedura nosila sa sobom.<sup>7</sup> To posebno važi za kopiju potpuno formiranog ljudskog bića, kakvu srećemo u ovim filmovima. Naime, u slučaju i da postane moguće klonirati potpuno formirano ljudsko biće, klon bi nužno bio mlađi od svog originala i stario bi normalnom ljudskom brzinom (u slučaju Douga, njegovi klonovi su njegovih godina.)

## **2. Kloniranje kopira osobu – ličnost**

Svi ovi filmovi sa sobom nose predrasudu da klon neće biti jedinstven, već da će biti puka kopija svog pretka. Oni kloniranje prikazuju na način kao da ono oživljava samog pretka, sa svim njegovim sećanjima, shvatanjima i karakterom, kao što je to na primer, slučaj sa likom Ripley iz filma *Alien Resurrection*.

---

7. Videti: Lisa Yount: *Modern Genetics: Engeneering life*, Chelsea House Publishers, New York, 2006., str. 114–115.

Međutim, kloniranjem se ponovo stvaraju samo geni pretka, a ne i osoba koja je formirana, zajedno sa svojim karakterom, sećanjima, znanjem, doživljajima i svojom porodicom. Kloniranje ne može ponovo stvoriti ono u nama što dolazi iz našeg okruženja, niti naša sećanja. (Povrh toga, neće svih 100% gena pretka biti ponovo stvoreno, već 98-99% jer 1-2% gena će doći iz jajne ćelije – mitohondrijska DNK, a mnogi naučnici smatraju da čak i ovako mali procenat različitih gena može biti značajan.)<sup>8</sup>

### ***3. Lični identitet = genetski identitet***

Kao što vidimo, ova prethodna zabluda sugeriše da lični identitet prebiva u genima. Naime, svi ovi filmovi zagovaraju genetski redukcionizam ili determinizam. Genetski redukcionizam predstavlja shvatanje da je čovekov identitet njegov genetski identitet. Njegovi zagovornici tvrde da ono što čini jednu osobu jeste određeno samo njenim genima, tj. da genotip u potpunosti određuje fenotip.

Genetske karakteristike utiču na formiranje osobe, ali po- red njih tu su i negenetski faktori kao što su faktori okruženja (porodica, ishrana, škola...), subjektivna iskustva i lične odluke. Naime, konvencionalno shvatanje drži da oko 50% onoga što čini naš identitet dolazi od naših gena, a druga polovina dolazi iz našeg okruženja.

Ako je ova teza tačna, to znači da genetski duplikati koji se dešavaju prirodno, naime monozigotni jednojajčani blizanci, A i B, jesu jedna te ista osoba. Međutim, u numeričkom smislu, dva monozigotna jednojajčana blizanca jesu dva različita čoveka. Naime, bez obzira na to koliko su kvalitativno isti, očigledno je da postoje dva čoveka, a ne samo jedan. Takođe, jed-

---

8. Videti: Gregori E. Pens: *Klasični slučajevi iz medicinske etike – opis slučajeva koji su uobličili medicinsku etiku sa njihovom filozofskom, pravnom i istorijskom pozadinom*, Službeni glasnik, Beograd, 2007., str. 349.

nojajčani blizanci obično ne veruju da im nedostaje identitet. Oni na sebe gledaju kao na različite individue.

#### **4. Svi klonovi iz istog genotipa odgajali bi se u grupama**

Ovde je reč o zabludi da bi se svi klonovi stvoreni iz istog genotipa odgajali u čitavim serijama, identičnim skupinama i da bi delili empatiju, tajnu komunikaciju i imali grupnu intuisiju. U pitanju je predrasuda o kloniranju kao masovnoj proizvodnji ljudi uz pomoć gotovog kalupa.

Međutim, fetus ne može da se razvija van materice, on mora da se razvija u materici. Za stvaranje deteta putem kloniranja neophodna je *in vitro* oplodnja. A danas doktori usmjeravaju na implantiranje ne više od dva embriona kako bi se izbegle komplikacije jer materica ne može da održi više od dva ili tri embriona bez izazivanja defekata.

#### **5. Bebe stvorene kloniranjem mogu da rastu u veštačkim matericama**

Ova zabluda proizlazi iz prethodne. Tako, u filmu *Alien Resurrection* klonovi Ripleyeve rastu u čistim prozirnim vertikalnim bačvama, kao u veštačkim matericama.

Fetus ne može da se razvija van materice, on mora da se razvija u materici. Svakoj ljudskoj bebi potrebno je da je žena nosi u svojoj materici bar 6 meseci, a 9 meseci kako bi bila zdrava. Tako će i dete stvoreno reproduktivnim kloniranjem žena morati da nosi 9 meseci i njegovo rođenje će biti isto kao i rođenje bilo kog drugog deteta.<sup>9</sup>

---

9. A i kada bi bilo moguće napraviti ovakve veštačke materice, one bi lekarima možda mogle pomoći da spasu prevermeno rođene bebe koje još nisu razvile pluća.

## Zaključak

Kao što vidimo, ovi filmovi izvrću i pogrešno prikazuju naučne činjenice vezane za upotrebu tehnologije reproduktivnog kloniranja i genetskog inženjeringu. Oni publici pružaju lažnu sliku o upotrebi ovih tehnologija i na taj način vode je njenom pogrešnom shvatanju i razumevanju. Oni, naime, ne pružaju nezavisnu ilustraciju ovih bioetičkih pitanja, već uveravaju gledaoca u njihovu određenu interpretaciju. Na taj način oni afirmišu strah publike od biotehnologije i oblikuju negativan stav javnosti prema ovim pitanjima.<sup>10</sup> Stoga im prigovaramo sa moralnog stanovišta (jer možda mogu imati implikacije dalekosežnije od zabave i smeha) i zaključujemo da predstavljaju moćan izvor indoktrinacije publike.

Ipak, film *Gattaca*, za razliku od ostalih, na biotehnologiju gleda ozbiljno i u stvari ne prigovara tehnologijama ljudske genetike. Naime, on ne prigovara samoj tehnologiji genetskog unapređivanja ljudi, već upozorava na probleme do kojih može doći ukoliko se desi da vrednovanje ljudi bude zasnovano isključivo na njihovom genetskom profilu.

Mogli bismo reći da režiser filma (Andrew Nicol) u stvari izgrađuje *Gattacu* kao bioetički tekst koji se fokusira na razmatranje glavnog problema povezanog sa prihvatanjem ideologije genetskog determinizma – genetsku diskriminaciju (genizam). Naime, u filmu, tehnologiji genetske manipulacije nemaju pristup svi roditelji i društvo, iako je to protivzakonito, otvoreno diskriminiše pojedince koji nisu genetski unapređeni. Mnoštvo

---

10. U prilog ovoj tvrdnji govore i empirijski dokazi. Na primer, George Gerbner koji je bio profesor komunikacija na Annenberg School of Communication u Filadelfiji u jednom svom istraživanju otkrio je da će odrasli u Americi, kojima je konzumiranje popularne kulture (kao što je film) navika, verovatnije imati negativna mišljenja o nauci u poređenju sa onima koji to retko čine. On je to pripisao preterano negativnom prikazivanju nauke i naučnika. Videti: *Against the Mainstream: The Selected Works of George Gerbner*, Peter Lang Publishing, New York, 2002., str. 345.

scena prikazuje fizičke barijere koje moćno ilustruju prepreke sa kojima se susreću genetski neunapređene osobe. Jedna od njih je i scena u kojoj Vincent kroz staklo prozora gleda gore na svetlost Gattaca korporacije. Ova staklena prepreka materijalizuje neugodan položaj u kojem se Vincent nalazi. Naime, po zakonu, trebalo bi da on može da radi unutar Gattaca korporacije, ali je isključen zbog diskriminatorene prakse društva. Takođe, genetska diskriminacija prema genetski neunapređenim individuama očitava se u ponižavajućim imenima koja im se pripisuju, kao što su „utero“, „dete vere“, „Božje dete“ ili „defekt“ ili, zvanični (zakonom odobren) naziv „in-valid“. „Invalidi“ koji protivzakonito koriste genetske profile „validnih“, tj. genetski unapređenih, nazivaju se „pozajmljene merdevine“.

Vidimo, dakle, da u *Gattaci* režiser postupa kao bioetičar koji pokušava da previdi posledice genetske manipulacije u društvu koje počiva na prihvatanju ideologije genetskog determinizma. On nam govori koje su bitne dileme vezane za njenu upotrebu i gde nas ona može odvesti. Dakle, iako tehnologiju manipulacije ljudskim genomom ovaj film prikazuje kao daleko napredniju nego što je to danas slučaj, on time nju ne kritikuje i ne dovodi u pitanje moralnost njene upotrebe, već traži od gledaoca da razmisli o tome šta će da izgubi ako se odstrane njegove genske mane. U tom smislu, film *Gattaca* može da posluži kao uspešan bioetički tekst koji pred javnost iznosi probleme vezane za tehnologiju ljudske genetike pre nego što nova eugenika postane stvarnost.

Pored toga, ovaj film razmatra i važno bioetičko pitanje o ljudskom potencijalu. U suštini on predstavlja ilustrativan primer klasičnog argumenta „Nature vs. Nurture“, u kojem je reč o debati o ulozi prirode u poređenju sa ulogom vaspitanja u oblikovanju ličnog identiteta i drugih mentalnih i fizičkih karakteristika individue. U kontekstu genetike i filma *Gattaca*, reč je o ulozi originalnog genetskog ustrojstva nasuprot ulozi okruženja u određivanju stvarnog potencijala osobe. Jer glavni

lik Vincent, koji je začet i rođen prirodnim putem i stoga genetski neunapređen i inferioran, podmećući genetsku strukturu genetski savršenog Eugena Morrowa kao svoju, dobija posao u Gattaca korporaciji i uspeva da ode na željenu misiju. On pokazuje da odlučnost, ljudski duh i drugi faktori koji nisu genetski nasleđeni snažno utiču na sposobnosti osobe i njen potencijal za savršenost. Time što je nadmašio svoje genetski usavršene kolege u Gattaca svemirskom programu, Vincent je nadmašio svoje genetske prepreke i pokazao da je više od pukog skupa gena. U tom smislu film *Gattaca* može poslužiti kao korisna ilustracija bioetičkog problema ljudskog potencijala za studente. Naime, on može biti korisno pedagoško sredstvo koje studentima omogućava razumevanje debate o ljudskom potencijalu koja za nekog može biti teško shvatljiva i razumljiva kada se pojavi u teoriji.

## Literatura:

1. **Biotechnology Australia: Public Awareness Research: Cloning**, Eureka Strategic Research, 2005., [http://www.biotechnology.gov.au/assets/documents/bainternet/summary\\_Cloning20051109092323.pdf](http://www.biotechnology.gov.au/assets/documents/bainternet/summary_Cloning20051109092323.pdf).
2. **Michael Morgan, George Gerbner: Against the Mainstream: The Selected Works of George Gerbner** („Media and culture“, vol. I), Peter Lang Publishing, New York, 2002.
3. **Gregory E. Pence: Brave New Bioethics**, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham, 2002.
4. **Gregori E. Pens: Klasični slučajevi iz medicinske etike – opis slučajeva koji su uobličili medicinsku etiku sa njihovom filozofskom, pravnom i istorijskom pozadinom**, Službeni glasnik, Beograd, 2007.
5. **Lisa Yount: Modern Genetics: Engeneering life**, Chelsea House Publishers, New York, 2006.



**Andrea Matić**

*Filozofski fakultet i Akademija likovnih umjetnosti,  
Sveučilište u Zagrebu*

## **Performans i *body art***

**Sažetak:** Naziv „performativ“ izведен je iz engleskog glagola „to perform“, što znači „izvršiti“. Performativni obrat u vizualnim, tj. likovnim umjetnostima različito je interpretiran: kao dematerijalizacija umjetničkog objekta, kao teatralizacija i direktno iskušavanje životnih situacija. U performans artu publika prestaje imati ulogu pasivnog promatrača, te postaje bitna komponenta koja svojim reakcijama su-djeluje u stvaranju/izvođenju čina. Etička problematika performansa i body arta transformira publiku iz sadističke pozicije u poziciju žrtve (R. Rosenthal). Posebni podtip performansa u kojem je ljudsko tijelo i sredstvo i krajnji cilj performativnog čina, ili body art, bit će stavljen u širi kontekst novih izvedbenih umjetnosti koje inzistiraju na deinstitucionalizaciji klasičnih umjetničkih formi, posebice u tradicionalnim koncepcijama likovnih i kazališnih djela, te njihovom eventualnom spajanju i teorijskoj dezintegraciji.

U ovom radu pokušat ću prezentirati odnos subjekt–objekt u performans artu i body artu te razmotriti konstruiranje umjetničke kompozicije performansa (kako on funkcionira i čemu služe elementi od kojih se on sastoji).

## Izvedbene umjetnosti i performans

Pojam *izvedbene umjetnosti* ulazi u širu uporabu 50-ih godina, a definira različite umjetničke prakse zasnovane na procesu izvođenja kao što su: *performans art*, glazba, teatar, opera, ples, balet, film, televizija, internet...<sup>1</sup>

Temelj izvedbenih umjetnosti pronalazimo u kazalištu. Richard Schechner, teatrolog i teoretičar, među prvima se zalaže za sveobuhvatniji pristup kazalištu smatrajući kako je izvedba univerzalan način izražavanja. Schechner pod terminom ‚izvedba‘ podrazumijeva široki spektar akcija: od rituala, igre, sportova, popularnih zabava, izvodačkih umjetnosti (teatar, glazba, ples), društvenih svečanosti i svakodnevnih performansa.<sup>2</sup> U svom radu surađivao je s antropolozima istražujući odnose između obreda i kazališta, društvenih i umjetničkih drama s ciljem izlučivanja zajedničkih obilježja izražajne kulture.

Iako i umjetnici sami zahtijevaju ukidanje granice između umjetnosti i života, mi još uspijevamo razlikovati umjetničke od neumjetničkih predstava (nogometna utakmica, zasjedanje neke stranke...). Razlog tome je institucionalni okvir koji pruža autonomiju umjetnosti.<sup>3</sup>

## Performans

Već su avangardisti s početka 20. stoljeća zahtijevали ukidanje granica između umjetnosti i života, približavanje umjetničkog i ne-umjetničkog. Nove forme umjetnosti kao što su *ready-made*, akcije dadaista i futurista prethodile su 60-im

---

1. Miško Šuvaković: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Vlees & Beton, Zagreb – Ghent, 2005., str. 453.

2. Ana Gospić: „Dodirne točke u radu Victora Turnera i Richarda Schechnera“, u: *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 37/38, 2009., str. 87.

3. Erika Fischer-Lichte: *Estetika performativne umjetnosti*, Šahinpašić, Sarajevo – Zagreb, 2009., str. 250.

godinama 20. stoljeća kada se performativni obrat dogodio. Umjetnici iz različitih područja: likovnih umjetnosti, glazbe, književnosti, teatra, svoj su fokus prebacili s proizvođenja djela kao artefakta na proizvođenje samo, na proces stvaranja. Odlučili su se na neposredno izražavanje i iskušavanje života u umjetnosti. Njihove izvedbe postale su „djela“. Dematerijalizirana djela, to jest izvedbe, bile su i kritika konzumerizma jer performansi su svoju nepostojanu materijalnost ostvarivali kroz tijela performer-a i gledatelja u prostoru.

Performans se definira kao „režirani ili nerežirani događaj zasnovan kao umjetnički rad koji umjetnik ili izvođači realiziraju pred publikom.“<sup>4</sup>

Performansi su živa umjetnost, *live art*. Zahtijevaju prisutnost publike u danom trenutku na danom mjestu. U početku se nisu dokumentirali odajući karakter ekskluzivnosti, neopipljivosti, egzistirajući samo u memoriji publike. Performansi nisu predstave te nisu nudile mogućnost ponovnog izvođenja. Tom Gotovac je odglumljenu rezvedbu svog *happeninga* komentirao riječima: „Čovjek ne može dvaput napraviti samoubojstvo“.<sup>5</sup> Ono što je radikalno različito u performansu od uobičajenih dotadašnjih predstava je liminalnost i izmjena uloga.

Kazališta, muzeji i galerije s vremenom su disciplinirale svoju publiku. U galerijama i muzejima zabranjeno je doticanje umjetničkih djela, a u kazalištima je u 18. i 19. stoljeću napravljen sve kako bi se reakcije gledatelja pretvorile u unutarnje jer bi one utjecale na glumce i na izvedbu, a ta se nepredvidljivost smatrala nedostatkom. Doneseni su i zakoni o teatru koji

---

4. M. Šuvaković: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, str. 451.

5. Suzana Marjanić: „Re-performans“ kao re-enactment, re-construction, re-playing i re-doing: ili o tome kako „čovjek ne može dva puta napraviti samoubojstvo“, u: *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 39/40, 2009., str. 120.

su kažnjavali pogrešno ponašanje. Kada je publika pronalaškom plinske rasvjete ostala u mraku, prekinuta je napokon i krajnja poveznica tog odnosa – publika je postala nevidljiva glumcima, ali i samoj sebi.<sup>6</sup>

Performativni obrat je to promijenio. Sada je trebalo obrazovati publiku da reagira, sudjeluje. Počelo je prvim godinama 20. stoljeća kada je posebno ciljanim strategijama isprovocirana određena reakcija publike. Gledatelji su ponovno postali glavni materijal kazališta, a mogućnosti koje nosi otvorenost i nepredvidljivost izvedbe postale su ciljano istraživanje.

Otvorenost za slučajnosti i nepredvidljivost nisu značile i kraj režije. Zadaća režije postala je razvoj i usmjeravanje strategija: „inscenacije kojima se može planirati i proizvesti poređak pokusa koji obećava uspjeh.“<sup>7</sup> Jedna od strategija djeluje kao faktor izmjene uloga između glumaca i gledatelja, gdje se izmjenjuju uloge onih koji gledaju i onih koji su gledani, pri čemu se pasivni recipijent transformira u aktera.

Odrednica liminalnost predstavlja središnju fazu prijelaza koja sadrži bogatstvo mogućnosti. Liminalnost se može opisati kao stanje praga ili granice, a sam termin je određen u kontekstu ritualnih obreda. Karakteristike osobe koja se nalazi u tom graničnom stanju, stanju praga su nužno neodređene: „Bića na pragu ili granici ne nalaze se ni ovdje, ni ondje; nalaze se između društveno određenih položaja, a još nisu integrirana u društvene strukture.“<sup>8</sup> Performansi nude liminalno iskustvo kroz koje transformirani gledatelji prolaze između suprotstavljenih „okvira, pravila, normi i uzoraka ponašanja, između umjetničkih i etičkih zahtjeva.“<sup>9</sup>

---

6. E. Fischer-Lichte: *Estetika performativne umjetnosti*, str. 38.

7. Ibid., str. 40.

8. Edmund Arens: „Što je religija i čemu religija? Razmišljanja u svjetlu komunikativne teologije“, u: *Bogoslovска smotra*, 78, 2008., str. 12.

9. Mario Županović: „Body art kao suvremeni pharmakon/pharmakos“, u: *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 37/38, 2009., str. 97.

## ***Body art***

Mjesto istraživanja i ispitivanja je postalo tijelo, a bol središnji aspekt procesa u 60-im i 70-im godinama 20. stoljeća.

Umjetnici *body arta* realizirali su fiziološka, psihološka i bihevioralna iskustva koristeći sebe – svoj egzistencijalni materijal. Tijelo se koristi kao medij i metafora za odnose između sebe i drugoga, performera i gledatelja, umjetnosti i života, života i smrti. „Tijelo izvođača je nezaštićeno i često namjerno upućeno / podvrgnuto sakaćenju, ozljedivanju i dovođenju do maksimalnog rizika trajne deformacije ili potencijalne smrti.“<sup>10</sup>

Umjetnik, osim što u svojim performansima izlaže sebe, izlaže i druge – publiku. Budući da performansi uvijek uključuju dimenziju nepredvidljivosti, te tijek njihove izvedbe nije pod kontrolom umjetnika (osim u slučaju kada performer završava performans), odgovornost za performans i njegove posljedice dijele i preuzimaju gledatelji. Situaciju u kojoj se publika našla stvorio je umjetnik, no ponašanje publike je to koje će usmjeravati daljnji tijek performansa. Performans Marine Abramović *Lips of Thomas* završio je intervencijom gledatelja koji su tim činom postali aktivni sudionici.

U samim performansima *body arta* gledatelji su izloženi događajima koji će ih transformirati: iz uloge sadista u ulogu žrtve, iz uloge objekta u ulogu aktivnih subjekata.

U *body artu* umjetnik koristi svoje tijelo izazivajući publiku koja svojim reakcijama (pasivno ili aktivno) čini ravнопravan gradivni element performansa. Primjer kako su publika i sam čin performansa usko povezani može se jasno vidjeti u performansu *Kažnjavanje* Siniše Labrovića te u seriji performansa Marine Abramović u kojima direktno uključuje i poziva publiku na djelovanje.

---

10. Ibid.

Performans *Kažnjavanje* počinje okupljanjem publike u galerijski prostor. Performer Siniša Labrović stao je na sredinu galerije gol do pasa s bičem u ruci i čekao. Svaki put kada bi netko od gledatelja izašao iz prostorije udarao bi se bičem po leđima. Time je publici dao moć, ali i odgovornost da utječu na to kako će se performans dalje odvijati. Kako sam kaže, kažnjavao je osobu koja je zbog gubitka strpljenja ili zbog nekoga drugog razloga napustila performans, a kažnjava i sebe jer je izgubio čovjeka.

Istraživanje granica tijela ili tijela kao granice bio je zadatak niza performansa kojima se bavila Marina Abramović. Njezino tijelo je manipulirano, istraživano, testirano. Abramović je koristila publiku i umjetnost kako bi se suočila sa svojim najvećim strahovima, te kako bi testirala svoje fizičku, ali i mentalnu snagu i izdržljivost. Njeni performansi u mnogim slučajevima uključuju samoozljedivanje, gubitak svijesti, pa i smrtnu opasnost. Kroz performanse se oslobođa strahova i od boli i od smrtnosti. Duchampova izjava da je osim umjetnika i publike ta koja treba biti kreativna, kod Marine Abramović je našla svoj puni potencijal. U svojim je performansima Abramović postavljala pred publiku teška pitanja o etici, moralu i politici, individualnom i kolektivnom, nudeći im sebe kao „ogledalo“, smatrajući sebe jednakom publici: ako ona to može, i publika je u mogućnosti za isto. Neki od performansa su *Lips of Thomas*, *Seven Easy Pieces* i serija performansa zajedničkog nazivnika *Ritam*.

U performansu *Ritam 0* Marina Abramović daje sljedeću uputu:

Na stolu se nalaze objekti koje možete upotrijebiti na meni.

Ja sam objekt.

Vrijeme trajanja 6 sati (20-02).

Svu odgovornost preuzimam na sebe.

(1975.)

Među 72 objekta koja su bila na stolu nalazilo se pero, ruža s trnjem, bič, polaroid-kamera, ruž, škarice, žilet, nož i napunjeno pištolj. Cijeli performans ovisio je o publici i njenom djelovanju. Publika joj je izrezala odjeću, ubadala ju ružnim trnjem, a nakon trećeg sata jedna osoba je uperila pištolj u nju. Druga osoba je reagirala i spriječila mogući scenarij te performans usmjerila u nekom drugom pravcu. Abramović nakon ovog iskustva kaže da je spoznala da, ako se odluka prepusti publici, možete biti ubijeni.

## Zaključak

Što je to što nas drži slijepima za posljedice našeg djelovanja i naših pasivnosti<sup>11</sup> je pitanje koje se može postaviti kao temeljno u izvedbenim, ali i u ostalim vrstama umjetnosti. Preklapanje umjetničkih akcija i same egzistencije pojedinca provokativno je i za promatrača i za promatranoga. Odbacivanje posrednika i avangardističko rušenje granica umjetnosti i života rezultiralo je propitivanjem i estetičkog i etičkog aspekta izvedbenih umjetnosti. Dovodenje do praga i postizanje stanja praga je zasigurno uspjeh u procesu koji podržava dinamične razmjene uloga subjekta i objekta.

---

11. Marina Abramović u: Adrian Heathfield: *Live: Art and Performance*, Routledge, New York – London, 2004., str. 19.

## Literatura:

1. **Edmund Arens**: „Što je religija i čemu religija? Razmišljanja u svjetlu komunikativne teologije“, u: *Bogoslovska smotra*, 78, 2008.
2. **Erika Fischer-Lichte**: *Estetika performativne umjetnosti*, Ša-hinpašić, Sarajevo – Zagreb, 2009.
3. **Rosalee Goldberg**: *Performance: Live Art since the 60s*, Tha-mes & Hudson, London, 2004.
4. **Ana Gospić**: „Dodirne točke u radu Victora Turnera i Richar-da Schechnera“, u: *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 37/38, 2009.
5. **Adrian Heathfield**: *Live: Art and Performance*, Routledge, New York – London, 2004.
6. **Suzana Marjanić**: „„Re-performans“ kao re-enactment, re-con-struction, re-playing i re-doing: ili o tome kako „čovjek ne može dva puta napraviti samoubojstvo“, u: *Kazalište: časopis za ka-zališnu umjetnost*, 39/40, 2009.
7. **Miško Šuvaković**: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Vlees & Beton, Zagreb – Ghent, 2005.
8. **Miško Šuvaković**: *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007.
9. **Mario Županović**: „Body art kao suvremenim pharmakon/phar-makos“, u: *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 37/38, 2009.

Nina Đikić

Filozofski fakultet, Univerzitet u Sarajevu

## Anestezirano tijelo kao medij umjetničkog oblikovanja

**Sažetak:** *S obzirom na polazište da je bioetika, prije svega, određena pluriperspektivizmom u njezinom metodološkom pristupu problema, pokušat ću u ovom izlaganju, na temelju analize rada francuske umjetnice Orlan, uputiti na mogućnost rasvjetljavanja bioetičkih problema kroz diskurs carnal arta. Moje je izlaganje fokusirano na kritički pristup strukturi moći patrijarhalnog društva, te njegovih normi i idealu koji se uvijek iznova legitimiraju i učvršćuju znanosću i biomedicinskim praksama. Orlanina strategija dekonstrukcije postojećih idealova jest autoportretiranje kroz kiruršku transformaciju vlastitog tijela, koja ima za cilj slobodnu umjetničku kreaciju fluidnog identiteta koji nadilazi binarnu strukturu patrijarhalnog koncepta idealova „lijepog“. Pored navedenog, osvrnut ću se ukratko i na koncept seciranja tijela kao pučke zabave u okviru renesansnih anatomske teatara, carnal art kao topos javne debate te multiplicitet identiteta kao njegov krajnji cilj.*

Ovaj rad predstavlja kratki osvrt na rad francuske umjetnice Orlan i interpretaciju njezina djela koju sam sročila u nekoliko teza. On je potaknut ciljem izdvajanja referentnih mesta analize u kojima se prepoznaju određeni bioetički problemi, kao i pokušajem iznalaženja puta da se ti problemi tematiziraju i razriješe u izvanznanstvenom kontekstu kroz diskurs suvremenе umjetnosti.

Iz širokog opusa Orlanina djela, označenog kao *Carnal art*, odnosno čulna umjetnost, izraz koji je definiran tzv. *Carnal Art Manifestom*,<sup>1</sup> koji prvenstveno ima za cilj da njezin rad ogradi od klasične performativne umjetnosti,<sup>2</sup> poput uobičajenog *body arta* bečkih akcionista na primjer, ja će izdvojiti *Reincarnation de Saint Orlan (Reinkarnacija svete Orlan)*, seriju kirurških performansa u kojima se Orlan podvrgla trajnim transformacijama svoga lica i tijela. Iza tih performansa krije se intencija dekonstrukcije nametnutih idealova, konkretno, idealova ljepote koji Orlan pronalazi u djelima zapadnoevropskih slikara, i to njihovim direktnim inkorporiranjem u svoje tijelo putem kirurških zahvata, što će rezultirati kreacijom nepojmljivog, u krajnjem slučaju „monstruoznog“ tijela. Ona bira niz portreta u kojima su naslikane žene koje vrijede za otjelovljenje idealova ljepote, poput grčkih i rimske božica na primjer. Tako Orlan preuzima bradu Botticellijeve *Venere*, čelo da Vincićeve *Mona Lise*, usta *Europe* Gustava Moreaua, oči *Diane* nepoznatog skulptora škole Fontainebleu i nos *Psihe* Françoisa Pascal-Simona Gerarda. Međutim Orlan obrazlaže: „Ja sam konstruirala svoj autoportret miješajući predstave božica iz grčke i rimske mitologije, ne samo radi idealova lijepog koji one predstavljaju nego i zbog povijesti ili priče koja stoji iza tih likova.“<sup>3</sup> *Mona Lisa* je tako na primjer odabrana na osnovi svoje androginosti, jer se u portretu Gioconde navodno krije autoportret Leonarda da Vincija; *Diana*, rimska božica lova je odabrana zbog svoje agresivnosti i neposlušnosti, itd.

Reinkarnacija svete Orlan započela je 30. maja 1990. godine i traje sve do danas, tj. Orlan ostavlja otvorenim pitanje

---

1. Usp. Orlan: *Carnal Art Manifesto (L'Art Charnel)*, <http://www.orlan.net/adriensina/manifeste/carnal.html>.

2. Usp. Erika Fischer-Lichte: *Estetika performativne umjetnosti*, Šahinpašić, Sarajevo – Zagreb, 2009.

3. Orlan: „Conference“, u: C. Jill O’ Bryan, *Carnal Art: Orlan’s refacing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005., str. 18.

kada će i hoće li se uopće desiti nastavak *Reinkarnacije svete Orlan*. Nakon 1990. godine uslijedio je niz kirurških performansa u kojima je ona u svoje tijelo postepeno utkala odabrane elemente „lijepog“. Konačno je uslijedila i sedma, trijumfalna operacija koja, vrlo simbolično, nosi naziv *Omnipresence* ili „Sveprisutnost“ koja je predstavljala pravi multimedijalni spektakl čiji je cilj bilo lansiranje „šokantnih“ prizora koji su se poput klice zametnuli u svakodnevni, izvangelirijski život prosječnog čovjeka. Ovaj performans zabilježio je američki CBS News direktno ga emitujući u svakodnevni televizijski program, tačnije popodnevne vijesti. Publika je zavedena.

Orlan novim znanstvenim tehnikama, ali i standardnim biomedicinskim praksama, poput rutinskih kirurških zahvata, pridaje novo značenje. Estetska kirurgija, na primjer, premještena iz ruku znanosti i ideologije, u čiju svrhu primjene ona služi kao sredstvo discipliniranja i ukalupljivanju tijela, u ruke umjetnika/ce, postaje oruđem kreacije čiji je cilj emancipacija u odnosu na dominantnu ideologiju, njezine standarde i norme.

Ovom prvom stavkom, kojom se pridaje novi značaj biomedicinskim praksama i njezinim tehnologijama, određen je i cjelokupni koncept Orlanine kreacije koja nas uvodi u svijet u kojemu ništa nije jednoznačno, konačno, apsolutno i dovršeno. Pomjeranjem granica pojmljivog, Orlano anestezirano tijelo postaje medij umjetničkog oblikovanja kao i simbol otpora.

### **Seciranje tijela kao pučka zabava – od renesansnih anatomskeih teatara do *Carnal arta***

Postoji određena spona između Orlaninih kirurških performansa i renesansnih anatomskeih teatara. U oba slučaja se radi o javnim izvedbama izvan medicinske ili znanstvene arene gdje se ilustrira prođor u „nevidljivo“,<sup>4</sup> u kontekstu predmo-

---

4. Usp. C. J. O'Bryan: *Carnal Art: Orlan's refacing*.

dernog doba, misteriozno i neistraženo. Hipoteze istaknutog rimskog ljekara i filozofa Galena iz drugog stoljeća nove ere zadržale su se sve do kraja šesnaestog stoljeća, determinirajući žensko tijelo kao „nekompletno“, nesavršeno s obzirom na fisionomiju ženskih reproduktivnih organa koji se nalaze u unutrašnjosti tijela jer, shodno Galenovim hipotezama, nisu postigli maksimalni stepen razvoja kao što je to slučaj kod muškaraca, čime on klasificira žensko tijelo kao inferiorno, nekompletno i nedovršeno, kao tijelo koje nije postiglo posljednji stupanj evolutivnog razvoja.<sup>5</sup> S obzirom na to da su se Galenove teorije održale sve do sredine XVI. stoljeća, ulaznice za anatomske teatar su bile znatno skuplje u slučaju da je seciran ženski leš koji je, kao i živuće žensko tijelo, bilo „sumnjivo“, misteriozno u negativnom smislu, zato što je određeno fisionomijom koja krije određene dijelove tijela koje je postalo mjestom rodno utemeljenih strahova.<sup>6</sup>

U literaturi, mitologiji, kao i u povijesti umjetnosti, po

---

5. Usp. Thomas Laqueur: *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Massachusetts, 1990. Galenova teorija, poznata kao i teorija jednog spola (*one sex theory*) je bila pod snažnim uticajem antičke predstave tijela i spolnosti kroz teoriju o tjelesnim tekućinama. Prema tomu, zdravlje pojedinca ovisi o balansu tjelesnih tekućina koje odgovaraju elementima zemljane sfere: vatra, voda, zrak i zemlja. Svaki od tih elemenata posjeduje određene karakteristike u kontekstu suprotnosti vruće/hladno i suho/vlažno koje su hijerarhijski poredane. Na samome vrhu hijerarhijske ljestvice se nalaze vrućina i suhoća koje odgovaraju muškom principu, onda slijede hladnoća i vlažnost koje odgovaraju ženskom principu i one se nalaze na samome dnu ljestvice. Prema ovom tumačenju ne postoji spol, nego tijelo koje sadrži određeni stepen savršenosti koji ovisi o kombinaciji ovih elemenata, pri čemu vrućina predstavlja mjeru savršenosti. Time je ono što žene razlikuje od muškaraca označeno kao defekt manjka vrućine. Galen donekle prihvata Aristotelovu teoriju koju će dopuniti hipotezom o inferiornosti ženskog tijela koja je određena spolnim organima koji su okrenuti „unutra“. Na osnovu toga Galen zaključuje da je grlić materice zapravo penis izvrnut unutra, a maternica predstavlja testise okrenute ka unutra.

6. Usp. C. J. O'Bryan: *Carnal Art: Orlan's refacing*.

stoje raznorazna svjedočanstva i ilustracije vagine koja, čini se, po svojoj fizionomiji asocira na monstruoznu kreaturu, životinjsku čeljust spremnu da raskomada penis i sl. Iz navedenih razloga tijelo, posebice žensko tijelo, pojavljuje se kao suspekti uzorak koji valja dešifrirati, što je predstavljalo jedan od razloga zašto je žensko tijelo postalo mjestom rodno utemeljenih strahova. Ako sada napravimo poveznicu s Orlaninim radom, uočit ćemo okret s tijela kao uzorka ka tijelu kao anti-uzorku, što je produkt svjesnog zahtjeva za njegovim rekonfiguriranjem kao izrazom otpora jednom čitavom sistemu znanja i znanosti te njihovih represivnih praksi ukalupljivanja tijela prema određenim, najčešće patrijarhalnim standardima.

U tom smislu *Carnal art* postaje toposom javne debate, između ostalog, kroz razotkrivanje rodno utemeljenih strahova i obračun s normama koje determiniraju binarni koncept identiteta koji se sada čini neutemeljenim. Dok tijelo kao uzorak vapi za dešifriranjem i demistifikacijom, što je potpomoglo njegovu dodatnom mistificiranju kao i formiranju neke vrste rodne fobije, tijelo kao anti-uzorak postavlja zahtjev za rekonfiguracijom i transformacijom, optimajući se na taj način autoritetu znanosti i vjere, kao i njegovoj pseudopatologizaciji, postajući konačno toposom razbijanja rodno utemeljenih strahova. Ilustraciju okreta s tijela kao uzorka ka tijelu kao anti-uzorku sam upotrijebila kako bih, napisljeku, ukazala na društveno-kritički potencijal *Carnal arta* u kojemu ovaj okret zadobija svoje puno značenje koje u kontekstu *body arta*, da tako kažem, još uvijek „tinja“, ono je nagoviješteno, međutim svoju stvarnu težinu zadobija tek jedan radikalni zahvat koji postaje izrazom Orlanine kreacije.

## ***Carnal art* kao topos javne debate**

Orlan putem svojih performansa ulazi u samu srž binarnih struktura intuitivno mijenjajući i razarajući epistemološke istine.<sup>7</sup> Koncept *Carnal arta* nije zatvoren i ograničen isključivo na praktični dio, kao i proces kreacije, nego ih nadilazi smještajući sebe poput klice u srž samog sistema i dominantne ideologije, nagrizajući je iznutra. *Carnal art* zahvaljujući svom društveno-kritičkom potencijalu, utemeljenom u *Carnal art manifestu*, postaje toposom javne debate i revidiranja postojećih normi, iz tog razloga bitno je istaknuti sljedeće: „Carnal art ističe individualnu slobodu i nezavisnost umjetnika. To je zato što je on uplenen u javnost, društvo i medije gdje remeti usvojene ideje i prihvaćene standarde prouzrokujući skandal...“<sup>8</sup>

Orlanini performansi razotkrivaju strukturu moći koja upravlja ženskim tijelom disciplinirajući ga i utičući na formiranje „svijesti o lijepom“. Na ovom mjestu se sada otvara prostor za debatu koja inicira sagledavanje binarnih opozicija poput opozicije muško/žensko, dominantno/submisivno (naročito u relaciji odnosa liječnik–pacijent), prirodno/neprirodno, vanjsko/unutarnje kroz prizmu Orlanine kreacije koja svaku od ovih opozicija čini nestabilnom i neutemeljenom.

Kao prvo, binarna opozicija između znanosti i umjetnosti biva poljuljana zato što su ova dva elementa u potpunosti isprepletena, što za posljedicu ima onemogućavanje postavljanja jasnih granica između pomenutih elemenata.

Kao drugo, binarna opozicija dominantno–submisivno u relaciji liječnik–pacijent sada zadobija novo značenje gdje otvorenim za diskusiju ostaje pitanje da li znanost ili pak umjetnost zadaje pravila igri, što nas stavlja u poziciju da ne možemo s apsolutnom sigurnošću ustvrditi tko je ovdje liječnik, a tko pacijent, iako se čini da je upravo publika u neku

---

7. Ibid.

8. Usp. Orlan: *Carnal Art Manifesto (L'Art Charnel)*.

ruku pacijent, ili da čitav performans aludira na odlazak psihanalitičaru, pri čemu publika uvijek iznova biva konfrontirana sa simptomima vlastitog ludila. Orlan je, kako ona naglašava, u prvoj liniji *subject d' art*, to znači da ona dirigira sam proces operacije pri čemu faktor lokalne anestezije igra ključnu ulogu, jer joj omogućuje potpunu svjesnost o svemu što se zbiva kao i „stvarnu“ participaciju u samome procesu. U drugoj liniji tek ona vlastitom odlukom postaje takorekuć marioneta igre kojoj je ona zadala pravila, u tom smislu ona jeste *object d' art*, kao objekt opservacije nad samom sobom pri čemu je kirurg isključivo sredstvo ili oruđe koje joj koristi za postizanje konkretnog cilja.

I kao treće, treba pomenuti spomenuti da Orlan, poimajući svoje performanse kao reinkarnaciju vlastitog sopstva, ovaj proces između ostalog ilustrira čitanjem Lemoine-Luccionijevog teksta; „Koža je razočaravajuća... imam kožu anđela, ali sam šakal..., kožu krokodila, ali sam štene, kožu crnca, ali sam bijelac, kožu žene, ali sam muškarac; nikada nemam kožu onoga što jesam. Nema izuzetaka pravilu jer ja nisam nikada ono što imam...“<sup>9</sup> koji u okviru performansa ispunjava zadatak eksplikacije njezina zahtjeva.

### Multiplicitet identiteta – „nikada nemamo kožu onoga što jesmo“

Orlan se protivi bilo kojoj vrsti autoriteta nad tijelom. Tako ona odbija da prihvati, ili bolje rečeno, pomiciće granice tradicionalnog dualističkog poimanja čovjeka kao sklopa duha i tijela ili, kartezijanskim rječnikom govoreći, njegove podjele na *res cogitans* i *res extensa*. *Reincarnation de Saint Orlan* će

---

9. Isječak iz Eugenie Lemoine-Luccionijeve *La Robe: Essai psychanalytique sur le vetement (Le Champ Freudien)*, citirano u Sarah Wilson: *L'Histoire d'O. Orlan. Sacred and Profane*, Black Dog Publishing, London, 1996.

u najmanju ruku poljuljati svaku tvrdnu, fiksiranu konstrukciju koja određuje pojmljivost identiteta primarno utemeljenog na osnovi spoznavanja i identifikacije s nefragmentiranim, harmoničnim i cjelovitim odrazom lica i tijela u ogledalu, izjavljujući: „Ovo moje tijelo, ovo je moj software“,<sup>10</sup> ukazujući na mogućnost njegova rekonfiguiranja i transformacije. Orlanin zahtjev za afirmacijom „stranog, nomadskog, višestrukog, promjenljivog, mutirajućeg identiteta“ upućuje na određene transhumanističke implikacije koje se mogu izvesti iz *Carnal arta*. Ako je, shodno jednoj od krucijalnih transhumanističkih postavki da se tehnika koristi kao sredstvo progresa kojim čovjek evoluciju stavlja u ruke vlastite kreacije, postajući time *transhumano* ili *posthumano* samoodređujuće, slobodno biće, produkt vlastite kreacije lišeno bioloških i drugih ograničenja,<sup>11</sup> onda je ishod Orlanine kreacije – težnja za mutirajućim, fluidnim identitetom, kao i kreacija tijela koje nadilazi ljudsko izmičući kategorizaciji, dekonstruirajući tradicionalne norme, prikazujući ih kao klimave i paradoksalne u samim njihovim temeljima, zasigurno stvaranje prostora za transhumanističku interpretaciju njezina djela.

Na ovom mjestu se želim nadovezati na *Manifest za kiborge*<sup>12</sup> Donne Haraway koji, na izuzetno narativan način opisuje novi, odnosno svjetski poredak u nastanku koji može, ali

---

10. Orlan, *This Is My Body... This Is My Software (Ceci Est Mon Corps... Ceci Est Mon Logiciel)*, Art Books International, Shoreham-by-Sea, 1996.

11. Usp. Nick Bostrom: „A History of Transhumanist Thought“, u: *Journal of Evolution and Technology*, 14, 2005.; također usp. Nick Bostrom: „Why I Want to be a Posthuman When I Grow Up“, u: Bert Gordijn, Ruth Chadwick (ur.): *Medical Enhancement and Posthumanity*, Springer, Berlin, 2008.

12. Usp. Donna Haraway: „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century“, u: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991.

i ne mora biti shvaćen kao utopija u klasičnom smislu te riječi. *Cyborg* Donne Haraway, pojmljen kao hipoteza nastanka jednog bića koje transcendira ljudsko, poput Orlan, u potpunosti lišenog bioloških ograničenja, određen je ničeanskim stremljenjem u ostvarenju svojih najviših potencijala i inteligencijom (uključujući moć imaginacije, kreativnost i sl.) kao jedinim preostatkom ljudskog uopće. „Cyborg, preskače stepenicu iskonskog jedinstva kao stanja prirode u zapadnjačkom smislu. Cyborzi su stvorena post-gender svijeta...“<sup>13</sup>, i ne samo to, dihotomije između tijela i duha, životinje i čovjeka, organizma i mašine, muškarca i žene, sopstva i drugosti, i sl., bit će ne samo tehnološki, nego i ideološki prevaziđene.

Čini se da je upravo Orlanin rad nagovještaj jednog vremena koje gubi crte utopijske zamisli nekog *science fiction* autora ili autorice. To vrijeme upućuje na mogućnost post-tjelensnih, post-ljudskih formi egzistencije,<sup>14</sup> kao i na mogućnost redefiniranja koncepta „ljudskog“ uopće koje predstavlja samo jednu od tačaka evolutivnog kontinuiteta koji možda vodi vremenu transhumanog ili *cyborškog* poretka.

---

13. Ibid., str. 151.

14. Usp. Mike Featherstone i Roger Burrows: *Kiberprostor, kiberti-jela, cyberpunk*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001.

## Literatura:

1. **Nick Bostrom**: „A History of Transhumanist Thought“, u: *Journal of Evolution and Technology*, 14, 2005.
2. **Nick Bostrom**: „Why I Want to be a Posthuman When I Grow Up“, u: Bert Gordjin, Ruth Chadwick (ur.): *Medical Enhancement and Posthumanity*, Springer, Berlin, 2008.
3. **Mike Featherstone, Roger Burrows**: *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2001.
4. **Erika Fischer-Lichte**: *Estetika performativne umjetnosti*, Ša-hinpašić, Sarajevo – Zagreb, 2009.
5. **Donna Haraway**: „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century“, u: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991.
6. **Thomas Laqueur**: *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Massachusetts, 1990.
7. **C. Jill O'Bryan**: *Carnal Art: Orlan's refacing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005.
8. **Orlan**: *Carnal Art Manifesto (L'Art Charnel)*, <http://www.orlan.net/adriensina/manifeste/carnal.html>.
9. **Orlan**: *This Is My Body... This Is My Software (Ceci Est Mon Corps... Ceci Est Mon Logiciel)*, Art Books International, Shoreham-by-Sea, 1996.
10. **Sarah Wilson**: *L'Histoire d'O. Orlan. Sacred and Profane*, Black Dog Publishing, London, 1996.

**Fedja Gavrilović**

*Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu*

## **Tjelesne tekućine u svremenoj umjetnosti**

**Sažetak:** *U tjelesne tekućine ubrajaju se: proizvodi žljezda s vanjskim lučenjem, egzokrinih žljezda, tzv. sekreti ili izlučevine (slina, znoj); proizvodi žljezda s unutarnjim lučenjem, endokrinih žljezda, tzv. inkreti (žuč, sperma) i krv, tekućina koja služi prenošenju hranjivih tvari po tijelu.*

*Tjelesne tekućine pokretački su sok života, međutim smatraju se nečim zazornim. Ovaj rad razmotrit će podrijetlo te zazornosti, te nakon toga pojavljivanje tjelesnih tekućina kao sastavnica umjetničkih djela suvremenih umjetnika u kontekstu body arta, htijenja svakog pojedinog umjetnika te u kontekstu simulacije svetoga, okultnoga ili, s druge strane, onog što nas definira u osobnom i ljudskom smislu. Rad će razmotriti djelovanje Hermanna Nitscha i bečkih akcionalista koji su u svojim performansima koristili tjelesne izlučevine kako bi oživjeli dionizijske misterije, preko britanskog dvojca Gilbert & George koji radi litografije od mikroskopski uvećanih sekreta, sve do suvremenog umjetnika Marca Quinna koji je napravio svoj autoportret od zamrznute krvi, čineći od krvi ekvivalent vlastite osobe. Uz njih će se analizirati rad još nekoliko umjetnika koji u svojem radu koriste tjelesne tekućine ili izlučevine, poput Zlatka Kopljara, Wima Delvoyea, Andresa Serrana.*

## 1. Predmet bavljenja

Tekućine unutar tijela ljudi i životinja, proizvodi žlijezda koji se izlučuju ili sokovi koji kolaju čovjekom, predstavljaju našu „životnu esenciju“, ono bez čega ne bismo bili živi. S druge strane izlučevine su predmet gađenja, njihovo prisustvo je nepoželjno u javnosti, one su društveno shvaćene kao nešto osobno, nešto što bi trebalo ostati u tijelu. Cilj je ovog rada pokazati kako su tjelesne tekućine od drevnog tabua stekle svoju afirmaciju u novijoj umjetnosti, djelujući ne samo kao element šoka već i u kontekstu simulacije *svetoga*, okultnoga ili, s druge strane, onog što nas definira u osobnom i ljudskom smislu.

U tjelesne tekućine ubrajaju se: proizvodi žlijezda s vanjskim lučenjem (egzokrinih žlijezda), tzv. *sekreti* ili izlučevine (slina, znoj); proizvodi žlijezda s unutarnjim lučenjem (endokrinih žlijezda), tzv. *inkreti* (žuč, sperma) i krv, tekućina koja služi prenošenju hranjivih tvari po tijelu.

## 2. Zazornost

U knjizi *Moći užasa* Julia Kristeva pokušava pronaći korijen zazornosti, odnosno psihološke odbojnosti koju osjećamo prema tjelesnim tekućinama. Njihov izvor autorica traži u proučavanju drevnih hebrejskih obreda i zakona. Osvrće se na biblijsku nečistoću kao nešto što je izbačeno iz Hrama<sup>1</sup> (idolopoklonstvo), ali to se ne mora odnositi na sam fizički toponim Hrama, nego i na: „[...] hranu, menstruaciju, gubu, kapavac] koja nisu u neposrednom odnosu prema svetištu. Tek se sekundarno, kroz metaforu, nečistoća počinje ticati odnosa prema Hramu[...]“.<sup>2</sup> Hram je Židovima metafora identiteta. Grijeh je ono što dolazi izvan Hrama što je iz njega izbačeno, te na taj

---

1. Misli se na najsvetiye mjesto židovske religije, Salomonov (oko 960. pr. Kr.–587/6. pr. Kr.), odnosno Herodov (516. pr. Kr.–70.) hram u Jeruzalemu.

2. Julia Kristeva: *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb, 1989., str. 110.

način određuje izuzetno bitnu razliku Židova i nežidova. Logika Zakona kojoj se Hram kao simbol tijela pokorava zahtjeva poštovanje strogih pravila. Nečist je onaj koji se tih pravila ne pridržava i njemu je zabranjen pristup Hramu. Važnost pridržavanja pravila koja propisuju odbojnost prema izlučevinama Mary Douglas u knjizi *Čisto i opasno* tumači također kao važnu instancu u prepoznavanju identiteta i pripadnosti židovskoj zajednici:

„Kada obredi izražavaju zabrinutost zbog tjelesnih otvara, sociološka analogija toj zabrinutosti je briga da se sačuvaju političko i kulturno jedinstvo manjinske skupine. Izraelci su u svojoj povijesti uvijek bili ugnjetavana zajednica. U njihovim vjerovanjima sve su tjelesne izlučine bile nečiste: krv, gnoj, mokraća i izmet, sperma, itd. Ugrožene postavke njihova osnovnog političkog tijela imale bi svoju analogiju u brizi za integritetom, jedinstvom, te čistoćom fizičkog tijela.“<sup>3</sup>

Zazornost prema krvi povezana je sa zabranom žrtvovanja (otuda pravilo *košer*<sup>4</sup> prehrane). Krv se smatra nečistom zbog toga što uz sebe veže životinjsku oznaku i težnju za ubijanjem koje se čovjek mora riješiti (kako bi ljudsko društvo što skladnije funkcioniralo). Zazornost spram menstruacije povezana je s biblijskim podređivanjem ženskog principa (tadašnjeg kulta Velike Majke) logici Zakona koji „upravlja društvenom igrom“.<sup>5</sup> Trudna žena i žena u doba menstruacije je nečista, a obrezivanje je čin simboličnog odvajanja od majčine ljage (minijaturno žrtvovanje, odvajanje od drugog spola).

---

3. Mary Douglas: *Čisto i opasno*, Algoritam, Zagreb, 2004., str. 164.

4. Košer označava židovske prehrambene propise, u kojima važnu ulogu ima način na koji je životinja zaklana: osim što pretpostavlja profesionalne mesare, u košer mesu je uklonjeno što je više moguće krv u glavnom cijedenjem i soljenjem. To nas vraća na Kristevu i na tumačenje zazornosti naspram krvi zabranom ubijanja (jer krv se shvaća kao metonimija agresivnog nagona).

5. J. Kristeva: *Moći užasa*, str. 107.

S praktične strane židovski su propisi higijenski te *Levitski zakonik* pokušava dati vjerski legitimitet jednom vrlo korisnom higijenskom pravilniku, ne bi li ga se ljudi tako strože pridržavali. Otuda i gnušanje prema svim vrstama izlučevina,<sup>6</sup> bolesti (naročito kožnih kao posebno infektivnih) te tjelesnih defekata.<sup>7</sup>

Kršćanska tradicija proglašila je krv svetom vjerovanjem u transsupstanciju<sup>8</sup> te tako dala toj tjelesnoj tekućini novo značenje i čestu simboliku života. Međutim krv je zadržala status tekućine koja bi trebala ostati u tijelu.

### 3. Sjećanje na drevne tabue

Dvije do tri tisuće godina (ovisno kako datiramo nastanak *Petoknjizja*) nakon pisanja *Levitskih zakona* umjetnici počinju koristiti svoje tjelesne tekućine u performansima, na slikama ili ih vrlo otvoreno tematiziraju. Pitanje je zašto?

U članku „Urez u tijelo: od kliteroktomije do body arta“<sup>9</sup> Renata Salecl uspoređuje *body art* prakse s tribalnim obredima inicijacije koji u sebi sadrže unakažavanje tijela kojima se potvrđuje pripadnost zajednici i poslušnost „simboličkom sistemu velikog Drugog“ (što se odnosi na boga, odnosno društva).

---

6. Vidi *Bibliju*, „Levitski zakonik“, pogotovo poglavlje 16, 31–32: „Odvraćajte Izraelce od njihovih nečistoća da ne bi od njih pomrli ... To je propis za čovjeka koji ima izljev; [...] sjemeni izljev; za ženu u vrijeme nečistoće njezinog mjesečnog pranja[ ... ]“, prijevod Silvija Grubišića, Stvarnost, Zagreb, 1969. *Ponovljeni zakon* uspostavljaju ista pravila i u židovskim vojnim logorima, također iz higijenskih razloga.

7. Posljednje dvoje se smatraju simbolom odvajanja od zajednice jer predstavljaju prožiranje tijela i gubitak (fizičkog) identiteta unakažavanjem (usp. J. Kristeva: *Moći užasa*, str. 119.).

8. Vjerovanje u pretvorbu kruha i vina u tijelo i krv Kristovu, koji se konzumiraju tijekom bogoslužja, te tako vjernici vjeruju da uspostavljaju direktni odnos s božanstvom.

9. Renata Salecl: „Urez u tijelo: od kliteroktomije do body arta“, u: *Protiv ravnodušnosti*, Arkzin, Zagreb, 2002., str. 146–172.

tveni sustav određene zajednice). Umjetnici *body arta* djeluju u društvu koje je odbacilo ideje „velikog Drugog“, njihova djela simuliraju tribalne inicijacije i drevne kontekste tih zajednica prenose kao individualne umjetničke izraze u današnji svijet, na taj način karikirajući rituale i njihovu simboličku moć. Slično se događa i s tjelesnim tekućinama. Od biblijske kodifikacije gađenja, preko stoljeća *dobrog ukusa* koji je zabranjivao razgovore, a kamoli pokazivanje vlastitih izlučevina u društvu, stigli smo do galerijskih izložaka koji nas suočavaju s krvljom, spermom, urinom i ostalim tjelesnim tekućinama. Osim očitog šoka koji za publiku predstavljaju takvi radovi, oni u sebi imaju još nešto: pokušat ćemo pokazati kako su neka izlaganja tjelesnih tekućina povezana s ritualnom praksom ili je parodiraju uspostavljajući dijalog s idejom sakralnog u kontekstu različitih religija i religijskih praksi.

### 3.1. Bečki akcionisti

*Bečki akcionisti* skupina je austrijskih umjetnika koji su sličnim načinom pljenili pozornost publike u Austriji šezdesetih godina prošlog stoljeća. Djelujući u domeni *tjelesne umjetnosti* i performansa, ovi umjetnici svojim su akcijama često izazivali šok koristeći životinjske iznutrice, fekalije, urin i krv. *Bečki akcionisti* bili su: Herman Nitsch (r. 1938.), Günter Brus (r. 1938.), Rudolf Schwarzkogler (1940.–1969.), Otto Mühl (r. 1925.). Svi navedeni u svoj su izraz umetali elemente zazornog.

Nitsch je organizirao performanse koji obiluju kršćanskom metaforikom. Preuzevši američku maniru gestualnog, akcijskog slikarstva, on je započeo slikati izlijevajući na platno crvenu boju, a 1962. na zajedničkom performansu s Mühlom i Adolfom Frohnerom (r. 1934.) prvi put slika krvlju (zaklane ovce koju pribija na zid). Nitsch otada često izlaže i oderane životinje.<sup>10</sup> Prvi performans Nitsch je održao 1962. u ateljeu

---

10. Ponavlјajući na neki način barokni motiv oderane životinje najpoznatiji s Rembrandtovе slike iz 1655., *Zaklani vol* (danas u Louvreu), ali

Otta Mühla, a otad izvodi performanse slične strukture u kazalištima, kao i javnim mjestima. Na njemu se Nitsch postavlja u pozu Krista na križu i pušta krv da curi po tijelu. Namjera i poveznica s religijom i kultom očita je iz samog zajedničkog naziva koji je dao svojim performansima (*Teatar orgija i miste rijela*), kao i ikonografskim elementima raspeća, krvi, žrtvenog postamenta – koji se često izlaže uz dokumentaciju njegovih performansa. On koristi tjelesne tekućine u simulaciji prinošenja žrtve, odnosno sakralnih obreda (bilo grčkih dionizijskih misterija iz kojih se razvilo kazalište, bilo kršćanske liturgijske igre).

Oprimjerimo to na bilo kojem njegovu performansu.<sup>11</sup> Akcija započinje goz bom i glaz bom, svira se polka te klasični plesovi. Nitschova intonacija na orguljama prekida gozbu i tako započinje žrtvovanje. U rastvoreno janje guraju se iznutrice koje se rukama miješaju dok ne postanu organska kaša. Ono se nosi do osobe privezane na križ zavezanih očiju. Očita je aluzija na janje kao žrtvenu životinju važnu u kršćanskoj simbolici zbog poistovjećivanja Krista s „Jaganjcem Božjim“, odnosno prinesenom žrtvom za „otkop grijeha“. Opisana struktura zajednička je svim Nitschovim akcijama. Započinje s glazbom karakterističnom za svečanosti u malim zajednicama (lokalni plesovi, limena glazba). Zatim umjetnik označi rez (zviždaljkom, sviranjem na orguljama) i započinje žrtvovanje koje se najčešće sastoji od proljevanja krvi i iznutrica zaklanog janjata, ali u nekim slučajevima odnosi se i na miješanje plodova

---

zametak tog motiva prisutan je i u renesansi u Tizianovom *Odiranju Marsije* iz 1570.–1576. (Muzej u Kromerízu, Češka). Ekspresivni potencijal određane životinje koristili su i Chaim Soutine i Francis Bacon, pozivajući se na isti barokni uzor.

11. Opis koji slijedi zapravo može se odnositi na svaku Nitschovu akciju, ali temelji se na posve slučajno odabranoj akciji pod brojem i nazivom 84 održana u Prinzendorfu 7. lipnja godine 1987. Većina performansa dokumentirana je u filmu *Hermann Nitsch: Die Aktionen 1962.–2003.* (2006, Peter Kasperak, Austrija).

koji su rodili te sezone (grožđe, rajčice itd.) te polijevanja čovjeka koji predstavlja žrtvu (najčešće je privezan na križ) tim sokovima. Ponavljanje tih radnji u nizu performansa, njihovo često odvijanje na otvorenom uz prisustvo članova zajednice i karakter koji podsjeća na općinsku zabavu, sugeriraju *ritual* kao polazišnu točku ovih akcija. Inspiraciju za ovakav tip performansa možemo pronaći u Nietzscheovom traktatu *Rodenje tragedije* iz 1872., u kojem filozof podrijetlo grčke tragedije vidi u spoju razuzdanih dionizijskih svečanosti (otuda tragična radnja drame koja ponekad prikazuje kršenja temeljnih tabua, incesta, matricida ili kanibalizma) i apolonijskog reda prisutnog u glazbi (zato su drame bile u stihovima, praćene glazbom).

Još jedan *bečki akcionist* koji je koristio zgražajući potencijal tjelesnih tekućina je Otto Mühl. Ideje oslobađajuće orgijastičnosti koristio je šezdesetih na svojim performansima. Godine 1972. osnovao je komunu u Friedrichshofu.<sup>12</sup> Komuna je bila vodena idejama slobodne ljubavi i orgijastičnog ponašanja koje je podrazumijevalo koprofagiju, emetofiliju, uriniranje i ostale vrste socijalno neprihvatljivog ponašanja. Takva su ponašanja djelomično prikazana u filmu *Sweet movie* Dušana Makavejeva (r. 1932.) iz 1974. u kojemu se Mühl pojavljuje kao vođa komune gdje se prakticiraju sva spomenuta ponašanja. U filmu se komuna pojavljuje u trenutku seksualne emancipacije glavne junakinje, što je također u duhu ideje preporoda kroz orgijastične djelatnosti koje krše tabue.<sup>13</sup>

---

12. Zajednica se razišla 1990., a Mühl je odslužio šest godina zatvora zbog općenja s maloljetnicima unutar komune, te sada živi u sličnoj komuni u Portugalu. Prema: [en.wikipedia.org/wiki/Friedrichshof\\_Commune](https://en.wikipedia.org/wiki/Friedrichshof_Commune) (22. 3. 2010).

13. U općoj metaforici filma u kojoj priča Miss Kanade 1984. predstavlja razvoj zapadno kapitalističkog društva, a priča Anne i Potemkina razvoj istočno komunističkog bloka, sekvenca orgije u Mühllovoj komuni predstavlja godine seksualne revolucije šezdesetih na Zapadu, koje završavaju pobjedom konzumerizma što u filmu predstavlja misićino „prostituiranje“ u čokoladi za svrhe reklame. Iz toga vidimo da je Makavejevlijev

### 3.2. „Oskvrnuće“ tjelesnim tekućinama i izlučevinama

Kršćanski sveci ponekad se prikazuju *de facto* okupani u krvi. Krv kao životni sok u slučaju Krista predstavlja vječni život koji vjernici dobivaju nakon njegove žrtve. Međutim na druge tjelesne tekućine i izlučevine još uvijek se odnosi zabranjena starozavjetnog tabua. Ne čudi stoga što kombinacija „nesvetih“ izlučevina s prikazima svetaca u suvremenoj umjetnosti provokira konzervativne krugove.

#### 3.2.1. Chris Ofili, *Holy Virgin Mary*, 1997.

Slonov je izmet svojevrsni *trademark* umjetnosti Chrisa Ofillija (r. 1968.). On ga koristi kao postamente svojih slika, tvrdeći da su te kugle izmeta poveznica tih platana s njegovom afričkom postojbinom. No njihovo „posvećenje“ dogodilo se tek kada su primijenjeni na slici *Sveta Djevica Marija* iz 1997. Slika, koja je u Bruklinskem umjetničkom muzeju izložena 1999. u sklopu izložbe *Sensation*, prikazuje kršćansku Bogorodicu kao crnkinju okruženu isjećcima iz prizora filmova „b – produkcije“ koji tematiziraju crnce (tzv. *blacksploitation*), isjećima vagina, penisa i stražnjica iz porno časopisa (koje oko nje kruže poput tradicionalnih kerubina) i slonovim izmetom. Zgražanje javnosti, fizički napadi na sliku<sup>14</sup> i zahtjev njujorškog gradonačelnika Rudyja Giulianija za uklanjanje slike pod prijetnjom povlačenja, a potom i povlačenjem gradskih financijskih sredstava za Bruklinski umjetnički muzej za listopad 1999.,<sup>15</sup> svjedoče o jakim negativnim emocijama koje su vezane za sve što izlazi iz tijela, a stavlja se u odnos s nečim

---

pristup Mühlovim idejama vrlo ironičan.

14. Prema članku *New York Timesa* od 17. 12. 1999., dostupnom na: [www.nytimes.com/1999/12/17/nyregion/disputed-madonna-painting-in-brooklyn-show-is-defaced.html](http://www.nytimes.com/1999/12/17/nyregion/disputed-madonna-painting-in-brooklyn-show-is-defaced.html) (22. 3. 2010.).

15. Prema članku *New York Timesa* od 23. 9. 1999., dostupnom na: [www.nytimes.com/1999/09/23/nyregion/giuliani-vows-to-cut-subsidy-over-sick-art.html](http://www.nytimes.com/1999/09/23/nyregion/giuliani-vows-to-cut-subsidy-over-sick-art.html) (22.3.2010.).

što se smatra „svetim“. Svi koji su izvještavali o tom skandalu uglavnom su pisali o slonovskom izmetu na slici. Šok izmeta u neposrednoj blizini lika koji predstavlja kršćansku Bogorodicu je nadmašio čak i skandal prikaza rastvorenih vagina na istoj slici. Iako nije riječ o tjelesnoj tekućini, izmet je nešto što se izbacuje iz tijela te tako dijeli zazornost koju imaju sve tjelesne izlučevine.

### 3.2.2. Andres Serrano, Pissed Christ, 1987.

Fotografija Andresa Serrana (r. 1950.) *Popišani Krist* iz 1987. prikazuje plastično raspelo uronjeno u bočicu urina. Raspelo je prikazano pod blagim kutom okrenuto nadesno, a po cijeloj fotografiji uočljivi su mjehurići urinskog isparavanja prisutni u bočici. Najveći intenzitet svjetla dan je na prostoru blizu središta fotografije naglašavajući time sjecište križa i Kristov torzo koji visi, te se tako uspijeva simulirati ikona pučke pobožnosti u kojoj se Krist često naglašava intenzivnim svjetлом koje isijava iz njega. Jasan je šok koji je prouzročila ova fotografije među kršćanima. Miješanje osjećaja gađenja koji je imantan našoj asocijaciji na izlučevine i ikonografske važnosti te tabua o nedodirljivosti glavnog kršćanskog simbola djelovalo je skandalozno. Ovaj rad se poigrava odnosom prema svetome ili barem simbolu svetosti. Postavljamajući zajedno „zazorno“ i „sveto“, on ih dovodi u vezu postavljajući njihov početni odnos suprotnosti. Ono „zazorno“ prema religijskim vjerovanjima nije samo „ne-sveto“ nego suprotno od svetog, apsolutno zlo, ono čemu je, prisjetimo se, zabranjen ulaz u Hram prema *Levitskom zakoniku*. Reakcije na ovaj rad dokazale su da je njegova kvaliteta ne u tome što šokira, nego što otkriva kod koji će zasigurno šokirati, raskrinkavanju „formule“ za šok koja je upisana u našu kulturu. Međutim, nastavimo li tumačenje djela, možemo doći i do zaključka da je izvorno značenje križa označavalo također nešto prezreno, naime na križ su se prikivali prekršitelji društvenih zakona kako bi umrli sporom smrću naočigled građana, te tako obeshrabrilu druge

u kršenju zakona. Povezivanje križa sa zazornom tekućinom samo ga vraća u taj izvorni kontekst, negirajući adoraciju križa kao simbola u kršćanskoj civilizaciji.

### 3.2.3. Zlatko Kopljar, K8, 2002.

Hrvatski umjetnik Zlatko Kopljar (r. 1962.) izvodi performans *K8 2002.* u kojem mu dvije medicinske sestre vade krv pred publikom, nakon čega se ta ampulica stavlja u staklenu kocku koja predstavlja „svremeni relikvijar“.<sup>16</sup> Tjelesna tekućina je ovdje poistovjećena s nečim svetim što se čuva u relikvijaru. Prema autorovoј tvrdnji<sup>17</sup> intencija nije bila sakralizirati krv pojedinca, nego uzdici na razinu svetosti tekućinu koja je zajednička svim ljudima (čak i – svim živim bićima) te na taj način ukazati na to da je krv ta posebna („sveta“) tekućina koja je jamac našeg postojanja. Prema tome riječ je o svojevrsnoj sekularnoj relikviji koja slavi ne određeno božanstvo nego apstraktnu ideju života. To nas dovodi do drugog načina tumačenja izlučevina u umjetnosti: kao jamaca života i vitalnosti.

## 4. Tjelesne tekućine kao znak živog/humanog

Osim poigravanja sa sakralnim, izlučevine su u novijoj umjetnosti korištene i kao sredstva svojevrsne „apoteoze živog“. Shvaćene kao pokretački sokovi živog organizma one gube svoju zazornost i postaju razlikovno obilježje živog i neživog. One su tako transformirane u znak živog, pa stoga i familijarnog, bliskog, organskog, za razliku od neživog, „hladnog“, anorganskog. Tjelesne tekućine u djelima nekih umjetnika postale su sredstva oživljavanja neživog (del Voye), estetizacije svega ljudskog prema Terencijevoj izreci: „Homo sum et nihil humani a me alienum puto“ iz komedije *Samomučitelj* (Gilbert & George), te napokon ekvivalent ljudskog (Quinn).

---

16. Prema: Josip Zanki (ur.): *Hram*, katalog izložbe, HDLU, Zagreb, 2009., str. 61.

17. „.... kada sam ja svet, svi su sveti“ (izjava umjetnika). Ibid.

#### **4.1. Jan Fabre**

Belgijski umjetnik Jan Fabre (r. 1958.) sedamdesetih godina prošlog stoljeća započeo je crtati svojim tjelesnim tekućinama koje je fiksirao na papir ili miješao u boje: suzama, spermom, krvlju, urinom. Razlog tome je dvojak: s jedne strane time se referirao na stare majstore koji su, navodno, u svoje boje ponekada stavljali vlastite tekućine kako bi dobili željeni učinak; s druge strane umjetnik je na taj način u svoj rad želio unijeti sebe.<sup>18</sup> Vizija vlastitih tekućina kao metafore za sebe samog u potpunoj je suprotnosti s dosad navedenim starozavjetnim tabuima koji tekućine izvan tijela smatraju nečistima jer su odvojene od matice, odbačene.

#### **4.2. Wim Delvoye, Cloaca, 2000.**

Još jedan Belgijanac koji tematizira tjelesne produkte je Wim Delvoye (r. 1965.). Njegov umjetnički projekt *Cloaca*,<sup>19</sup> izložen prvi puta 2000. u antverpenškom Muzeju suvremene umjetnosti, a sastoji se od stroja u koji se stavlja hrana kako bi on kemijskim procesima koji simuliraju probavu proizveo fekalije. Stroj se tako ponaša poput živog organizma. Poslijedica tog njegova „života“ jest fekalija. Tako „oživljeni“ stroj u kasnijim inačicama ima sklopku pomoću koje korisnik bira želi li da produkt bude ljudski ili životinjski izmet. Cijela mašinerija stavljena u pogon stvaranja fecesa, otpadnog materijala koji je zazoran i društveno neprihvatljiv, pa još k tome stavljena u prostor umjetničke galerije ili muzeja, dakle tradicionalan prostor koji predmetima daje „auru“ umjetnosti, tj. veći simbolički značaj, komentar je apsurdnosti života, kao i shvaćanja umjet-

---

18. Prema izjavi umjetnika na predavanju održanom 27. 4. 2009. na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti.

19. Riječ *cloaca* na latinskom znači *odvod, podzemni kanal*, dakle kanalizacija, a upotrebljava se u anatomiji za označavanje završetka probavnog ili urinarnog trakta životinja.

nosti.<sup>20</sup> Međutim kada uzmemo u obzir i prostor koji daje značaj umjetničkim djelima i cijeli proces koji hrana prolazi u stroju, a koji je umjetno induciran, sa samo jednim ciljem – onim proizvodnje izmeta – sam taj proizvod dobiva na značenju kao cilj rada, odnosno ono što ga osmišljava.

Uz već spomenutu institucionalnu kritiku u ovom radu možemo pročitati i viđenje izmeta kao traga živog. Stroj kao nešto neživo može samo simulirati životne funkcije. Odabравши simulaciju ove, upravo najzazornije funkcije tijela, umjetnik ju je izjednačio s posljedicom života. Ona je produktivna (ostavlja nešto iza sebe) i mijenja fizikalna svojstva svijeta (hrane stavljene u stroj). Proizvodi ovog stroja kemijski se ne razlikuju od produkta ljudske probave, pa možemo reći da je upravo simulacija probave upravo simulacija živoga.

#### **4.3. Marc Quinn, Self, 1991.**

Marc Quinn (r. 1964.) britanski je skulptor u čijem su djelu ljudsko tijelo i njegove mogućnosti čest motiv. Autoportret *Self* izrađen je kao zamrznuti odljev njegove glave od četiri i pol litre vlastite krvi (što je ekvivalent krvi u ljudskom tijelu) koju je prikupljaо tijekom godine. Rad je izložen u posebnoj vitrini s hlađenjem kako bi zadržao kruto stanje. Osim njega Quinn nastavlja raditi takve autoportrete, pa je sličan rad napravio i 2006.

Korištenje krvi za materijal od kojega je izliven autoportret ukazuje na izjednačavanje te vitalno važne tjelesne tekućine sa samom činjenicom vlastitog života, pa i vlastite osobe. Identifikacija s vlastitim krvlju metafora je preuzeta iz kršćanske vjere u pretvorbu vina u Kristovu krv, koja se onda konzumira, a s njome i osoba Krista. Međutim krv je ovdje izjednačena s modelom i u kvantitativnom smislu: ista količina krvi potrebna

---

20. U tome je slična djelu *Merda d'artista* Pietra Manzonija iz 1961., konzervi s umjetnikovim izmetom.

je za ovaj portret, kao i za funkcioniranje ljudskog organizma. Ekvivalent također ukazuje na važnost koju autor pridaje toj tekućini te na doživljaj sebe kao spoja različitih bioloških činjenica (prije negoli duhovnih, iskustvenih).<sup>21</sup> To je, ponovno, shvaćanje tjelesne tekućine kao nečeg što je jamac „sebstva“ ili obilježja humanog.

#### **4.4. Janine Antoni, Lick and Lather, 1993.**

Janine Antoni (r. 1964.) svoje rade stvara koristeći vlastito tijelo. Tako u performansima slika vlastitom kosom, radi bombone od prožvakane čokolade i ruževe od prožvakane masti. Vlastito tijelo i njegovi proizvodi služe joj za produkciju umjetničkih djela sa simbolikom njezina ženskog identiteta (ruževi za usne simbol su želje za ljepotom, čokolada želje za ljubavi itd.).

Rad *Lizanje i pjena* iz 1993. sastoji se od dvaju umjetnicih autoportreta: jedan od sapuna nastao trošenjem materije sapunastog odljeva (u vodi), a drugi od čokolade nastao lizanjem čokoladnog odljeva.<sup>22</sup> U potonjem vidimo kako je slina kao produkt ljudskog tijela postala „alat“ u stvaranju umjetničkog djela. Kao i kod Quinna, i ovdje je riječ o autoportretima, a njihovim tretmanom autorica propituje sebe, odnosno stavlja ih u interakciju sa svojim tijelom. Lizanjem, odnosno kupanjem sa svojom bistom ona ih dovršava, ali ne u smislu da usavršava njihovu sličnost sa sobom (budući da je riječ o odljevima, sličnost je vrlo velika). Umjesto toga, pogotovo u bisti od sapuna, odljev je promijenjen, njegove su fizičke karakteristike manje realne. Budući da je riječ o intervenciji u materiju, ovaj rad

---

21. Za usporedbu: isti umjetnik radi 2001. portret Johna Sultsona (engleski biolog, rođen 1942., jedan od ključnih znanstvenika uključenih u projekt mapiranja ljudskog genoma) kao niz produkata bakterija s njegovom DNA.

22. Nastanak autorica opisuje u intervjuu dostupnom na: <http://www.pbs.org/art21/artists/antoni/clip2.html> (9. 4. 2010.).

je zanimljiv i kao spoj odljeva i obrade, dvaju tradicionalnih načina nastajanja skulpture. Obrada ovdje podrazumijeva korištenje vlastite biste u kontekstu vlastitog tijela (bilo da je jede ili se njome pere). U njoj možemo vidjeti simbolične preokupacije autorice i shvaćanje lizanja (djelovanja sline) kao intimnog i autorefleksivnog procesa.

#### 4.5. Gilbert & George

Britanski dvojac Gilbert & George (Gilbert Proesch, r. 1943., i George Passmore, r. 1942.) djeluje zajedno od 1967., a njihov rad spada u klasike konceptualne umjetnosti. Šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća, nastupajući u galerijama kao žive figure, poistovjećivali su same sebe s umjetničkim djelima, slijedeći liniju *pseudointimizma* i *autoreprezentacije* – pravca u suvremenoj umjetnosti koji teži upravo poistovjećivanju autora i njegova artefakta.

Devedesetih godina prošlog stoljeća ovaj dvojac umjetnika, koji se tradicionalno bavi fotografijom i njezinom manipulacijom, započinje u fotolitografije relativno velikih dimenzija<sup>23</sup> ubacivati uzorke dobivene od mikroskopskih snimki tjelesnih tekućina ljudi (sline, sperme, suza, mokraće te izmeta kao proizvoda ljudskog tijela). To čine kombinirajući te uzorke s vlastitim fotografijama, nastavljajući spomenutu strategiju poistovjećivanja sebe s umjetnošću koju proizvode. U isto vrijeme takva kombinacija sugerira da je riječ o njihovim tekućinama. Prikazivanje vlastitih tjelesnih tekućina je u duhu poetike „poumjećivanja“ svega što je u vezi s umjetnikovom fizičkom osobom, pa čak i ovih elemenata koji se tradicionalno smatraju prizemnima, čija je prisutnost društveno neprihvatljiva. U takvoj poetici, bivajući djelom (odnosno proizvodom) umjetnikova tijela, one su postale elementi umjetničkog djela.

---

23. Dimenzije variraju, ali uglavnom su visinom ili dužinom veće od metra. Tu također valja napomenuti da se svaka sastoji od više papira A4 formata spojenih u prizor.

Štoviše, njihove tekture autori smatraju estetski lijepim uzorcima ograđujući ih od njihova fizičkog konteksta.<sup>24</sup> To naglašavaju i likovnim postupkom koristeći intenzivne boje kojima naznačuju uzorke tjelesnih tekućina i ostale objekte na slici ili naglašavajući kompoziciju simetrijom ili dinamičkom ravnotežom. Međutim kontekst tih „lijepih tekstura“ je eksplisiran natpisima na slikama koji govore što je taj uzorak, a ponekad i kontekstom unutar slike (suze su povezane sa očima itd). Gilbert & George nas s jedne strane suočavaju s „apstraktnom ljepotom“ koju kriju tjelesne tekućine, a s druge strane uvijek naglašavaju što je to što gledamo, šokirajući time gledatelja.

Takva djela nude i ambivalentan odnos prema tradiciji konceptualne umjetnosti.<sup>25</sup> Ona uzdižu tjelesne tekućine samo zbog toga što su proizvod umjetnika, ali i likovnim postupcima naglašavaju njihova čisto estetska svojstva. Natpsi koji eksplisiraju narav uzorka žele poništiti doživljaj čiste estetike stavljajući je u kontekst koji taj doživljaj pre-osmišljava. Sada nije važno što su to tekućine Gilberta & Georgea, „konceptualnih umjetnika koji su sami svoja umjetnost“, nego to koliko se mi divimo tim djelima unatoč natpisima koji stavljaju te uzorke u kontekst ljudskih izlučevina, dakle stvari kojima se tradicionalno ne bismo divili. Ova djela podrazumijevaju umjetnički čin kao *obradu* vizualnog materijala, prije negoli kao *registraciju* ili *odabir* iz prirode.

#### **4.6. Silvio Vujičić, Parfem, 2006.**

Silvio Vujičić (r. 1978.), hrvatski umjetnik, održao je 2006. performans *Parfem* u zagrebačkoj Galeriji Miroslav Kraljević. Uz pomoć stručnih suradnika proizvodio je parfeme od željene tjelesne tekućine dobrovoljaca, odnosno posjetitelja koji su se odlučili za sudjelovanje u performansu. Parfem bi

---

24. Prema izjavi umjetnika u epizodi dokumentarne serije BBC-a: *Imagine: Gilbert & George*, (r. Chris Rodley, 2007).

25. Vidi bilj. 19.

bio stvoren kemijskim putem, a dobio bi i etiketu od koje je tekućine posjetitelja načinjen.

Rad je nastao kao reakcija na liniju „antimirisa“ započetu 1998. dizajnerske kuće *Comme des Garçons* načinjenih od anorganskih materijala (katrana, izgorene gume, krede, pije-ska...) koji imaju privlačan miris, što je uobičajeno za dizajnerske parfeme.<sup>26</sup> Vujičićevi mirisi potenciraju miris tekućine od koje su načinjeni (dakle urina, izmeta, krv) i kao takvi vrlo su neugodni. Oni, za razliku od tradicionalnih parfema, ne prikrivaju miris tijela koji smatramo zazornim, nego ga potenciraju, ističu ono što bi trebali skrivati. Zato se ti mirisi mogu tumačiti u svjetlu prethodnih radova spomenutih u ovom poglavlju: intenzivirajući ljudske, prirodne i neugodne mirise i stavljajući ih na mjesto umjetnih i poželjnih mirisa, daju im prednost kao nečemu „izvorno ljudskom“ što je kulturno neprihvatljivo.

## 5. Zaključak

Šok je vjerojatno glavna strategija kojom suvremena umjetnost pokušava iznaći novost i originalnost u izrazu. Nakon šoka koji je predstavljalo odustajanje od realističnog prikaza stvarnosti početkom dvadesetog stoljeća i odustajanje od umjetničkog djela kao objekta s primarno estetičkom funkcijom, *body art* performansi, kao i korištenje vlastitog tijela kao teme i materijala umjetničkog djela, bili su logičan korak dalje. Šok koji je jamčio Duchampov pisoar na početku stoljeća, nakon Drugog svjetskog rata jamčili su izljevi krvi, izmeta ili urina na pozornicama ili u galerijama.

Taj pragmatični pogled koji umjetnost gleda kao niz iznalaženja sve efektnijih noviteta svakako je prisutan u svijesti umjetnika. Međutim ovaj rad, analizirajući performanse i artefakte koji tematiziraju tjelesne tekućine, dolazi do zaključka da, iako igra veliku ulogu, šok nije jedina svrha tih umjet-

---

26. Prema razgovoru s umjetnikom vodenom 17. 4. 2010.

nina. Pozivajući se na psihološke i antropološke studije, kao i prethodna istraživanja *body arta*, ovaj rad prikazuje korištenje tjelesnih tekućina u umjetnosti kao poigravanje s tabuima ugrađenima u našu svijest, ispitivanje njihovih granica i stavljanje istih u novu perspektivu u kojoj su tjelesni proizvodi lišeni svog kulturnog predznaka zazornosti.

### Literatura:

1. **Francesca Alfano Miglietti**: *Extreme Bodies*, Skira, Milano, 2003.
2. **Janine Antoni**: „Lick and Lather“, intervju, u: *Art 21*, PBS, <http://www.pbs.org/art21/artists/antoni/clip2.html>.
3. **Dan Barry, Carol Vogel**: „Giuliani Vows To Cut Subsidy Over ‘Sick’ Art“, u: *New York Times*, 23. 9. 1999., <http://www.nytimes.com/1999/09/23/nyregion/giuliani-vows-to-cut-subsidy-over-sick-art.html>.
4. **Biblija**, Stvarnost, Zagreb, 1969.
5. **Mary Douglas**: *Čisto i opasno*, Algoritam, Zagreb, 2004.
6. **Julia Kristeva**: *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb, 1989.
7. **Robert D. McFadden**: „Disputed Madonna Painting in Brooklyn Show is Defaced“, u: *New York Times*, 17. 12. 1999., <http://www.nytimes.com/1999/12/17/nyregion/disputed-madonna-painting-in-brooklyn-show-is-defaced.html>.
8. **Renata Salecl**: *Protiv ravnodušnosti*, Arkzin, Zagreb, 2002.
9. **Tracey Warr** (ur.): *The Artist's Body*, Phaidon, London, 2000.
10. Wikipedia: „Friedrichshof Commune“, [http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrichshof\\_Commune](http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrichshof_Commune).
11. **Josip Zanki** (ur.): *Hram*, katalog izložbe, HDLU, Zagreb, 2009.

# Sadržaj

Riječ urednika . . . . .	3
<b>Sonja Antonić</b>	
Bioetičko u televizijskim serijama . . . . .	7
<b>Emil Kušan</b>	
Pobjeda „leptirâ“ . . . . .	17
<b>Ivana Čović</b>	
Biopoetika i bioetika u djelu <i>Život životinjâ</i> J. M. Coetzea. . . . .	27
<b>Marijana Paula Ferenčić</b>	
Životinje kao objekt umjetničke prakse . . . . .	37
<b>Tanja Pribeg</b>	
<i>Land art</i> i bioetika. . . . .	47
Slikovni prilog . . . . .	59
<b>Mateja Kovačić</b>	
Trešnjin cvat i roboti s dušom. . . . .	67
<b>Milijana Đerić</b>	
Bioetika na filmu. . . . .	77
<b>Andrea Matić</b>	
Performans i <i>body art</i> . . . . .	91
<b>Nina Đikić</b>	
Anestezirano tijelo kao medij umjetničkog oblikovanja. . . . .	99
<b>Feđa Gavrilović</b>	
Tjelesne tekućine u suvremenoj umjetnosti . . . . .	109



Tisak: GRAFOMARK, Zagreb.  
ISBN 978-953-99437-2-9