

Arhiva patoloških stakalaca

Kuzmić, Nikolina

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Arts Academy / Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:175:550776>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-01**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA SPLIT

Nikolina Kuzmić

Arhiva patoloških stakalaca

DIPLOMSKI RAD

Split, 2019.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA SPLIT

ODJEL ZA LIKOVNE UMJETNOSTI
ODSJEK ZA SLIKARSTVO

bacc. art. Nikolina Kuzmić

Arhiva patoloških stakalaca

DIPLOMSKI RAD

Mentor:

Nina Ivančić, red. prof. art.

Teorijski Mentor:

dr. sc. Blaženka Perica, doc.

Split, ožujak, 2019.

*Posebne zahvale prof. dr. sc. Ivani Kuzmić- Prusac, spec. pat. pri pisanju
ovoga rada.*

SADRŽAJ

1. UVOD	5
2. ARHIVA PATOLOŠKIH STAKALCA.....	6
3. BIOPOLITIKA, BOKIBERNETIKA I UMJETNIČKO DJELO.....	10
3.1. NASTANAK HISTOLOŠKOG STAKALCA.....	11
4. ARHIVA PATOLOŠKIH STAKALACA I TIJELO U UMJETNIČKIM RA- DOVIMA.....	14
4.1. PAUL THEK.....	14
4.2. LUC TUYMANS.....	16
4.3. PIERRE HUYGHE I EDUARDO KAC.....	18
5. ZAKLJUČAK.....	21
6. FOTOGRAFIJE RADA.....	22
7. POPIS LITERATURE.....	25
7.1. LEGENDA FOTOGRAFIJA.....	25

1. UVOD

Diplomski rad pod nazivom *Arhiva patoloških stakalaca* koncentriran je na istoimeni rad čiji će slojevi biti opisani i pobliže definirani u daljnjem tekstu. Prvo poglavlje: „Arhiva patoloških stakalaca“ bavit će se opisom formalnih značajki i osnovnih koncepata rada. U drugom poglavlju: „Bipolitika, biokibernetika i umjetničko djelo“- raspravljat će se o položaju umjetničkog djela ovisno o suvremenim znanstveno-tehnološkim dostignućima te različitim procesima kojima umjetnost kroz umjetničko djelo s jedne strane, i znanost kroz različite tehnološke i tehničke postupke s druge strane, pristupaju određenoj problematici dok će se u ostalim poglavljima govoriti o značenjskim razinama rada kao i o specifičnim problemima koje dotiče. Naime sam rad je zamišljen kao arhiva, a izveden je u vidu serije radova nejednakih formata kojima su određene različite podloge vezenih motiva. Formati su jukstapozirani s varijacijom u staklima koji su uvećane verzije samog patološkog stakalca. Ideja rada proizlazi iz inicijalnog čitanja teorija prostora, posebice Foucaultovog¹ teksta *O drugim prostorima*. Groblja i muzeji bile su polazna točka. Ideje arhiviranja, spremanja, nagomilavanja i bilježenja pa čak i onoga što je groteskno, morbidno - “ružno“ - bile su izrazito interesantne. Sam rad je evoluirao izvan okvira tih prvotnih zamisli ka poimanju abjektnosti kao neodvojivom dijelu rada; problemima bioetike; umjetnosti u dobu biopolitike, tj. odnosu znanstvene metodologije i umjetničkog pristupa.

1 Michel Foucault: O drugim prostorima, u: *Operacija grad: priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*; Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade, Multimedijalni institut, Platforma 9,81 - Institut za istraživanja u arhitekturi, BLOK - Lokalna baza za osvježavanje kulture, SU Klubtura / Clubture, Zagreb, 2008., str. 30-40

2. ARHIVA PATOLOŠKIH STAKALACA

Rad *Arhiva patoloških stakalaca* se sastoji od šest vezenih „tapiserija“ na različitim materijalima (filcu, žutici, lanu, reteksu i tapisonu) različitih dimenzija, povećih formata, te tri stakla (svaki 30 cm x 90 cm) koja su proporcionalno uvećana sama stakalca s podacima o histološkom preparatu (kao što je datum, broj, pacijent, itd.). Različite komponente su postavljene na zid u proizvoljnoj mreži/formaciji i to tako da tekstilni dijelovi rada vise pričvršćeni pomoću hvataljki, a stakla su direktno pričvršćena na zid (slika 1).



slika 1: *Arhiva patoloških stakalca*, 2018.

Kao što samo ime rada već naznačuje, rad crpi iz područja medicinske metodologije (oruđa i nazivlje), a motiv jesu ljudska tkiva zaražena bolešću, manje ili više zloćudnom, izvedena u tehnici veza (vuna, konac) i filcanja. Središnja tema rada jest temeljni kon-

trast koji leži upravo u odnosu mekih i nježnih, materičnih i lijepih tkanina neutralnih tonova, te zlokobnog motiva kojeg one prikazuju, dakle u suprotstavljanju izvedbe i estetičkog efekta, načina vizualizacije i odabranog prizora odnosno sadržaja. Odabir bolesti i materijala na kojima će biti izvedeni odabrani motivi u potpunosti je proizvoljan i ovisi isključivo o autoričnim asocijacijama. Histološki preparat, patološko stakalce, jest osnova i polazište rada, a prije svega moment u kojem se komad zaraženog i bolesnog ljudskog tkiva izdvaja iz tijela osobe, u svrhu dijagnoze, i potom se umjetno boja i konzervira, te naposljetku posprema/arhivira. Tom hladnom, znanstvenom i medicinskom postupku suprotstavljaju se velike, rukom vezene, neutralne tkanine kao drukčiji, gotovo dijametralno suprotni način bilježenja događaja. Materijalnost i taktilnost radova nadomješta gotovu, proizvedenu predmetnost i prozirnost samih stakalaca. Kao što je već navedeno u uvodu, primarni koncept rada proizlazi iz ideje arhiviranja, ponaosob bolničke arhive kao hibridne heterotopije koja se ovim radom interpretira stvarajući svoj vlastiti prostor novih značenja i tumačenja.

Abjektnost, ili zazor, u značenju kako taj termin u leksike umjetnosti uvodi Julia Kristeva², integralni je dio samog rada. Iako je taj osjećaj odbojnosti kojeg rad priziva sveprisutan i prikazan na suptilan način, na prvi pogled se ne nameće, gotovo je nevidljiv, naznačen u samom imenu rada i popratnim informacijama zapisanim na staklima. Promatrač asocijativnim putem u organskim apstraktnim kompozicijama nazire tkiva, a tek onda možda može pretpostaviti kako su ta tkiva bolesna (ako uopće i to). Topli, kremasti tonovi, vuna i mekoća, lepršavost materijala, te nefigurativnost prikaza omogućavaju gledatelju „nevinost u promatranju“. Rad promatrača doziva, privlači svojim

2 ————— Julija Kristeva: *Approaching abjection*, u: ista, *Powers of Horror*, Columbia University Press, New York, USA, 1982., str. 1-32

mekoćom sve do trenutka kada promatrač sazna je što je to što ga je zapravo „zavelo“. Nastupa odmak, „instant“ zgražanje i odbacivanje nečeg što je do samo koji trenutak ranije smatrano lijepim i bezopasnim, umirujućim.

Drugi aspekt rada koji se nameće za pobliže objašnjenje jest sam odnos prema bolesti kao metafori³. Bolesti, čija je kauzalnost nejasna i liječenje nedostatno (primjer TBC-a kroz 19 st. i raka kroz 20. i 21. st), pridaje se određeno značenje, najčešće moralističko. Prvo se s bolešću asocira najdublji strah (onaj od smrti); povezuju se pojmovi poput korupcije, truleži, onečišćenja, slabosti i rasula. Zatim sama bolest postaje metaforom za nešto loše, te se onda u ime bolesti ta fobija prenosi na druge stvari – i postaje pridjevom. Veže se za bolesnika te ga u konačnici određuje. Zazor koji ljudi imaju od bolesti leži, osim u očitom strahu od smrti, i u povezivanju osobina bolesti sa sobom, s vlastitom osobnošću i (mogućom skrivenom i zato prijetećom) konstitucijom koja je biološki određena. Osim individualnog odnosa prema bolesti, odnosno ne-prihvatanja iste, postoji i njen društveni diskurs. Bolest se širi kroz dvije hipoteze: svaka društvena devijacija je bolest i svaka bolest može se analizirati psihološki. Ovo potonje je mehanizam svaljivanja krivnje na oboljelog: pretpostavka je da se ljudi razbole zato što to podsvjesno žele, te se, sukladno tome, mogu i izliječiti mobilizacijom vlastite volje. Pacijent je sam kriv za svoje stanje i time bolest postaje sramotnom, postaje moralnim obilježjem. Primjerice oboljenje od raka se povezuje s represijom emocija. Osoba koja oboli je općenito nezadovoljna životom, pretrpjela je nekakav gubitak ili se osjećala izolirano kroz djetinjstvo - pacijent je „gubitnik“. Metafora iste bolesti se mijenja kroz različite povijesne periode (rak), kao što i različite bolesti u istom vremenskom periodu

³ Usp. u prilog ovom iskazu Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, Farrar, Straus and Giroux, New York, USA, 1978.

nose različita značenja (TBC i rak, koje ovdje autorica navodi i čiji su motivi prisutni u radu). Jedan od važnijih mehanizama recepcije ovog rada leži u metaforičnoj prirodi shvaćanja bolesti kao nečeg neprirodnog što se poput lošeg znaka samim spominjanjem može prenijeti na zdravog promatrača.

3. BIOPOLITIKA, BOKIBERNETIKA I UMJETNIČKO DJELO

Na široj značenjskoj razini rad se bavi pitanjem bioetike i biopolitike, te položajem umjetničkog rada unutar tih sfera. Biotehnologija, odnosno biopolitika u širem i puno značajnijem smislu uvelike utječe na život, a samim time i na umjetnost. Razvojem tehnologija kao što su bioinženjering, kloniranje, ali i interneta te raznih tržišno-političkih odredbi u vezi genetski modificiranih proizvoda (biljaka i životinja), pravno-političkih odluka o trenutku smrti, životu pojedinca i njegovim pravima prije rođenja i u trenucima neposredno prije i nakon smrti, itd. uvelike su izmijenile krajolik ljudskog života i prestanka istog, odnosno onoga što se uopće može smatrati životom, kao i to koja su prava pojedinca ili skupine koja jest živa (ne nužno čovjek). Sve ove odredbe i tehnologije omogućuju izmjene, modifikaciju, čak i "poboljšanje" živih organizama, nečeg što se prije smatralo Bogom danim, ili prirodno oblikovanim. U našem dobu život postaje "objektom umjetničke i tehničke intervencije". Iako je upitno može li se rad *Arhiva patoloških stakalaca* nazvati umjetničkom dokumentacijom⁴ koja upućuje na umjetnost, a to sama nije. *Arhiva patoloških stakalaca* ipak jest umjetničko djelo, a ne dokumentacija koja svjedoči o nekim prošlim umjetničkim akcijama. No, rad jest i biopolitičan jer koristi umjetnička sredstva kako bi dokumentirala aktivnosti života u koje se ubraja i bolest, ma kako bolest bila pojava koja "prijeti" životu. Pojam biopolitike ne odnosi se naime samo na svoju užu definiciju (pitanje dizajna živog organizma kroz genetski inženjering, bila to genetski modificirana hrana, sjemenke, životinje, itd.), nego upućuje i na mijenjanje, transformaciju cijelog životnog vijeka pojedinca (od rođenja pa do smrti) koji na ovaj ili

⁴ Boris Groys: Umjetnost u doba biopolitike - od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji, u isti: *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 2006. , str. 7-28

onaj način može biti potpomognut ili olakšan saznanjima koja donosi biotehnologija (transplatacija organa, aparati za održavanje na životu, itd.). *Arhiva patoloških stakalaca* direktno crpi građu upravo iz te znanstveno-tehničke osnove koja se bavi zdravljem i životnim vijekom pojedinca. Ako bi se definicija dokumentacije dovoljno proširila i na medicinski nalaz što jedan histološki preparat i jest, onda Arhiva patoloških stakalaca kroz umjetničke procese uistinu stvara novu naraciju koja evocira neponovljivost živog vremena. Možda bi najbolje bilo smatrati ga hibridom umjetničke dokumentacije i umjetničkog rada: preuzimajući znanstveno-tehničku dokumentaciju takav rad-hibrid stvara opipljive predmete postavljene u instalaciju⁵.

3. 1. NASTANAK HISTOLOŠKOG STAKALCA - PREDLOŽAK ZA UMJETNIČKI RAD

Arhiva patoloških stakalaca, kao što je već rečeno, direktno preuzima znanstveno-tehnički objekt koji je u ovom slučaju jedno patološko stakalce tako da je u svrhu usporedbe umjetničkog i znanstvenog znanja te i same strukture tog znanja potrebno opisati kako nastaje jedan histološki preparat. Cijeli postupak se odvija na odjelu za patologiju u bolnici. Nastanak dotičnog stakalca započinje prijemom „materijala“, prije svega nazivom koji se koristi za uzorak tkiva koji dolazi na biopsiju u formalinu u različitim posudama pri čemu zanimljiv postaje odnos kojim se ljudsko tkivo potpuno odvaja od žive osobe na razini jezika/semiotike time što se na njega referira kao materijal što navodi na potpuno drugačije asocijacije, na nešto što služi kao građa za nešto drugo.

⁵ Groys navodi instalaciju, koja se nameće kao jedini način prikazivanja umjetničke dokumentacije, kao upis života na razini prostora, dok je naracija upis na razini vremena. Usp. Groys, *Učiniti stvari vidljivima*, str. 14

Zatim slijedi upoznavanja etapa u postupanju s histološkim uzorkom sve do nastanka stakalca: uzorku se nakon prijema pripisuje broj, markira se preparat i upisuje se u brojčanom vidu u računalnu bazu podataka (dobije se *bar code*). Odsada će se korisnici na preparat referirati preko tog broja. Sljedeći je korak preuzimanje uzorka. Doktor opisuje tkivo, reže ga te se komadić stavlja u posebne posudice koje se zovu kazete. Kazeta se stavlja u stroj za obradu tkiva (histokinekt), čiji program se prilagođava namjeni i tkivo se obrađuje na taj način. Potom slijedi uklapanje tkiva u parafinske blokove koji se zatim režu na debljinu od 4 mikrometra i stavljaju na predmetno stakalce. Ti parafinski blokovi se unutar arhive čuvaju zauvijek i po potrebi mogu iznova biti iskorišteni za stvaranje histološkog preparata (koji se uništava nakon nekog vremena). Sljedeći korak jest bojanje stakalca. Taj proces se također odvija automatski unutar posebnog stroja. Postoji više vrsta bojanja. Najčešći tip jest hemalaun-eozin (plavo-crveno bojanje). Preparate ovog tipa autorica preuzima kao referentni materijal. U samom medicinskom postupku nadalje i naposljetku slijedi dijagnoza. Doktor prvo ponovo preuzima sada “gotovo” stakalce te ga stavlja pod mikroskop i izdaje nalaz. Zadnji korak tog postupka jest arhiviranje. Arhiva se sastoji od računalne baze podataka, papirnatih nalaza, parafinskih blokova i stakalaca. Postupak ilustrira mehanicistički, tehnički, sustavni način kojim znanost pristupa problemu. Rad *Arhiva patoloških stakalaca* se upravo pita o toj strukturi znanstvenog znanja, na način blizak riječima W. J. T. Mitchella: “Je li set logičkih izjava i propozicija samoispravljaajući diskurzivni sistem? Ili je on protkan slikama, metaforama i fantazijama koje stvaraju vlastiti život i pretvaraju san apsolutne racionalne misterije u noćnu moru zbunjenosti i nekontroliranih nuspojava?”⁶

⁶ W. J. T. Mitchell: *The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction*, u isti: *What do Pictures Want?*, The University of Chicago, USA, 2005., str. 310 (Prijevod citata: N. Kuzmić)

Preuzimanje slika određenih segmenata preparata viđenih pod mikroskopom i njihovo “prevođenje”, ili bolje rečeno “prepisivanje” u tehniku veza, čisto je umjetnički postupak koji pokazuje kako znanstvene činjenice i tehnički postupci mogu i jesu sposobni biti interpretirani, kako mogu poslužiti kao materijal za nova značenja koja nisu izvorna (znanstvena), te kako umjetnički rad može dovesti u pitanje njihovu “činjeničnost”.

4. ARHIVA PATOLOŠKIH STAKALACA I TIJELO U UMJET- NIČKIM RADOVIMA

4. 1. PAUL THEK

Arhiva patoloških stakalaca i radovi Paul Theka i to u ovom slučaju radovi iz serije *Meat Pieces* (slika 2), dijele zajedničku jasnu zazornost. Thek koristi tijelo kao “sirovi materijal”, izmjenjujući “specifične i nespecifične”, odnosno jasno razlučive dijelove tijela kao što su udovi i amorfne mase mesa koja predstavlja samu tjelesnu tvar. Te skulpture



slika 2: Paul Thek, *Untitled (Meat Piece with Flies)*, 1965., iz serije *Technological Reliquaries*, drvo, melamin laminat, metal, vosak, boja, dlaka i pleksiglas, 48.3 x 30.5 x 21.6 cm, Los Angeles County Museum of Art; The Judith Rothschild Foundation © The Estate of George Paul Thek; courtesy Alexander and Bonin, New York © 2009 Museum Associates/LACMA/Art Resource, NY1

napravljene od organskih i efemernih materijala kao što su vosak, dlake, lateks, drvo, gips, itd. Thek zatvara u pleksiglasne vitrine koje podsjećaju na minimalističke

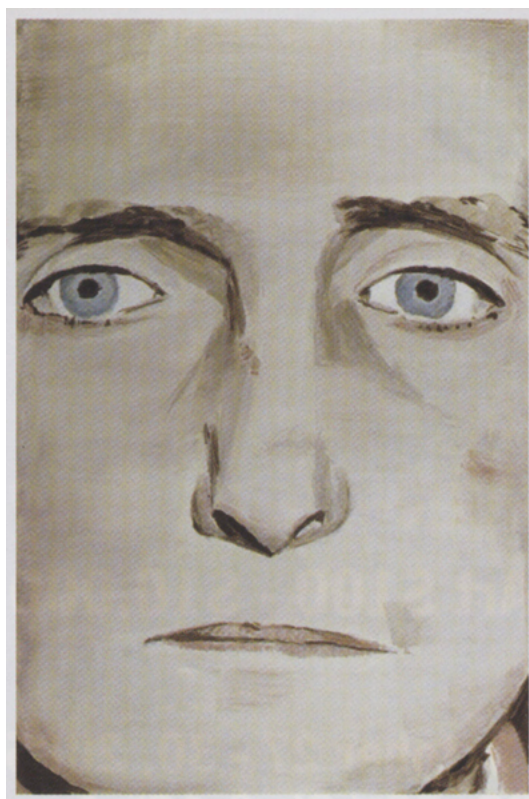
skulpture. Materijali nisu dugotrajni već podložni propadanju i truleži. Taj dojam “raspadanja” kod Thekovih radova izražen je do te mjere da možemo zamisliti i miris koji bi se širio iz radova da nisu zatvoreni u vitrine/kutije. Ta “sterilna trulež” pojačana je hiperralnošću skulptura koje pokazuju više mesa nego što se inače vidi. Vitrina vara osjetila i nastavlja konfuziju stvarnosti i artificijelnosti. Zazor i horor koji promatrač doživljava kod gledanja Thekovih radova je direktan i leži u jasnom prepoznavanju mesa te identificiranju sa samim sobom (tjelesnim i ljudskim). Za razliku od te direktности efekta, kod rada *Arhive patoloških stakalca* horor i odbojnost bivaju odgođeni do trenutka u kojem promatrač shvati što zapravo gleda. Olakšanje, koje nastupa u trenutku kada promatrač uvidi kako je meso Thekovih radova umjetno, u dijelovima rada *Arhive patoloških stakalaca* izostaje. Gledajući Thekove objekte, presjeke udova/tkiva odmah nam je jasno kako je riječ o ljudskom tkivu. Kod *Arhive patoloških stakalaca* ta poveznica s tijelom i bolesnim tkivom nije odmah moguća, nije toliko očevidna. Dapače: rad je vrlo privlačan; zove svojom mekoćom i neutralnim bojama kao i izborom materijala koji se asociraju s nježnošću i toplinom. Taj kontrast je ono što dodatno pojačava abjekciju koja se u ovom diplomskom radu pojavljuje naknadno, sa zadržkom.

U povijesnom smislu Thekovi radovi nastaju kao odgovor na prakse minimal arta i američkog pop arta te vraćanja nadrealizmu, i to kroz izbor materijala i praksi. On pokazuje kako je moguće identificirati sebe samo kao različitost od drugog te kako je odnos prema tijelu i tjelesnosti društveni konstrukt, ali i kako je o vlastitom identitetu nemoguće razmišljati van konteksta tijela. U doba genetskog inženjeringa, mogućnosti 3D printanja organa, uzgajanja tkiva, kloniranja, umjetne inteligencije i drugih znanstvenih dostignuća na polju bioinženjeringa te raznih biopolitika koje sve više mijenjaju odnos prema životu i smrti, privatnom i javnom; potrebno je ponovo definirati odnos

prema tijelu i tjelesnosti, onome što se smatra prirodnim i neprirodnim i to u odnosu na čovjekove produkte/proizvode. *Arhiva patoloških stakalaca* zalazi dublje u problem – ne referira se na cjelovitu tjelesnost, već vizualnim sredstvima preispituje mikroskopske, nevidljive procese u tijelu sukladno znanstvenim praksama.

4. 2. LUC TUYMANS

Između radova iz Tuymansove serije *Diagnostische Blick* (slika 3) i *Arhive patoloških stakalaca* poveznica je u medicinskim izvorima odnosno slikovnim predlošcima koje koristi i medicinska znanost. Naime Tuymans koristi fotografije iz medicinskog dijagnostičkog priručnika kao izvorni materijal za svoju slikarsku seriju. Većinom su to



slika 3: Luc Tuymans, *Der Diagnostische Blick IV (The Diagnostic View IV)*, 1992. ulje na platnu, 22 3/8 x 15 inča. Privatna kolekcija, na dugotrajnoj posudbi De Pont Museum of Contemporary Art, Tilburg, Nizozemska

portreti srednjovječnih muškaraca, ali još češće su to gotovo apstraktni prizori koji ilustriraju simptome različitih bolesti. Tuymans odabire te fotografije jer prikazuju kliničku/znanstvenu situaciju i objektivnu odvojenost promatrača od osoba koje su tim bolestima izvorno bile izložene. Tu emocionalnu odvojenost Tuymans dodatno naglašava slikajući pogled pacijenata iskosa, u odnosu na očište onoga tko ih gleda; “odmićući” subjekte dalje u “anonimnost”.

Plošnim pristupom u karakterističnim pastelnim bojama dodatno umanjuje stvarno postojanje ljudi, dehumanizira ih visokim stupnjem apstrahiranja prikaza, ostavljajući samo “ljusku” s kojom nema emocionalne poveznice. Ne prikazujući bolest u njenoj očitosti Tuymans neškolovanog promatrača stavlja u poziciju da ovaj ne zna u što gleda niti koliko je ozbiljno stanje oboljele osobe. S druge strane *Arhiva patoloških stakalaca* ne predočava niti osobu niti simptom, već zbiljski izgled uzroka bolesti dodatno zamaskiran materijalom u kojem je rad izveden. Iako prikazuje mikroskopski dio tkiva jedne konkretne osobe ovaj rad nije “neprobojan” kao Tuymansovi radovi, tj. preko *Arhiva patoloških stakalaca* promatrač se može stvarnije povezati s mogućim zapitanostima oboljelih osoba, emocijama koje su imale prilikom saznanja o svom (bez-izglednom) zdravstvenom stanju pošto mu je omogućeno da identificira, da prepozna uzrok određenih stanja koji je ovdje direktnije predložen nego što je to moguće pokazati portretom konkretnih bolesnih osoba.

Iako oba rada koriste znanstvene predloške učinci su im različiti. *Diagnostische Blick* pojačava hladnoću znanstvenog pristupa i dodatno udaljuje subjekt od promatrača, dok *Arhiva patoloških stakalaca* kroz izbor tehnike i materijala približava, intimizira taj znanstveni odslik ilustrirajući tako različite pristupe koje umjetnost može imati spram znanstveno-tehničkih diskursa.

4. 3. PIERRE HUYGHE I EDUARDO KAC

Pierre Huyghe stvara intrigantne “biosfere” sačinjene od živih bića, nekad modificiranih, nekad ne, prirodnih materijala i ljudskom rukom napravljenih objekata. Ti novi hibridni, umjetni prostori evociraju krajolike nalik snovima u kojem modificirani oblici života žive i uspijevaju u ljudskom rukom dizajniranim i zatvorenim ekosistemima (*Untitled* (2011- 2012), *Zoodram 4*, *After Alife Ahead* (slika 4)).



slika 4: Pierre Huyghe, *After Alife Ahead*, 2017., betonski pod klizališta, pijesak, alge, pčele, kimera paun, glina, crno promjenjivo staklo, inkubator, ljudske stanice raka, konusni tekstil, genetski algoritam, proširena stvarnost, pomični strop, kiša, logička igra, Skulptur Projekte Münster, Njemačka

Plijesan, životinje, kukci, biljke, ljudske stanice raka samo su neki od “materijala” kojima Huyghe gradi svoj rad. Poput “ludog znanstvenika” preuzima predmete znanstvenog istraživanja (živa bića, biološke strukture i pojave) i provlači ih kroz prizmu

umjetnosti, dodajući im nove odnose i asocijacije kao i *Arhiva patoloških stakalaca*. U radu *After Alife Ahead* Huyghe razvija vremenski biotehnološki sistem. Svi procesi koji su se razvijali unutar tog sustava su međuovisni (rast i dioba stanica aktivira pojavu oblika proširene stvarnosti). Ova neobična simbioza biološkog života, prave i simboličke arhitekture, vidljivih i nevidljivih procesa postoji samo unutar umjetnosti i nemoguće je više odvojiti živo i neživo, znanstveno i umjetničko. Ono što *Arhiva patoloških stakalaca* i Huygheovi "ekosustavi" imaju zajedničko jest preuzimanje znanstvene građe i dosega bioinženjeringa - izmjenjujući ih, ova umjetnička djela pridaju nova značenja polazišnim znanstvenim diskursima.

Žive, bioinženjerski tretirane životinje u svojim radovima koristi i Eduardo Kac (*GFP Bunny*) (slika 5).



slika 5: Eduardo Kac, *Alba*, fluorescentna zečica, 2000.

Cijela priča koja se razvila oko Albe, fluorescentne zečice⁷ koju je francuski laboratorij odbio dati Kacu otvara priču o intelektualnom vlasništvu, ali i o etičnosti biotehnoloških postupaka, što je pitanje koje se provlači i kroz cijeli ovaj tekst. Iako *Arhiva patoloških stakalaca* nije rad koji se direktno bavi bioinženjeringom (u smislu Albe) sigurno se bavi pitanjem biopolitike i odnosa znanstvenih ustanova i države prema bolesti, smrti, humanosti te autonomnim pravom upravljanja vlastitim tijelom i životom. Svi ovi radovi pokazuju novi odnos koji je uz pomoć tehnologije i znanstvenih dosega izmijenio odnos društva prema živom biću, životu, prostoru, vlastitom i tuđem tijelu, smrti, načinu pohranjivanja i obrade podataka. Pitanje Albe je pitanje intelektualnog vlasništva, ali s njime tkđ. prestaje biti bitno što je živo biće.

⁷ *GFP Bunny* odnosi se na, kako sam Eduardo Kac naziva, "transgeničnu" zečicu Albu koju razvija u suradnji s francuskim laboratorijem INRA 2000. godine. Alba sadrži gen koji je deriviran iz fluorescentnog gena meduze i koji je putem genetskog inženjeringa umetnut u njen DNA te joj omogućava da svijetli pri svjetlu određene valne duljine. *GFP Bunny* je kompleksan rad koji u sebi sadržava društvena pitanja, dijalog između stručnjaka različitih disciplina, odnos DNA i društvenih odnosa spram života živih bića, ekstenziju pojmova biodiverziteta i evolucije na transgenične životinje, komunikaciju između ljudi i transgeničnih životinja, ideju ne-semiotičke komunikacije preko dijeljenja gena različitih vrsta, odnos društva prema životima tih životinja, proširenje umjetničkih praksi na korištenje drugih živih bića. INRA je na kraju odbila predati Albu Kacu (koju je on na kraju javnog predstavljanja trebao odnijeti kući i brinuti se o njoj), tvrdeći kako Kac nikad nije polagao prava na vlasništvo zečice.
<http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor> (pristupljeno: 13.2.2019.)

5. ZAKLJUČAK

Zaključak se fokusira na sumiranje teza izrečenih o radu *Arhiva patoloških stakalaca* u dosadašnjem tekstu. Namjera je bila bolje objasniti i približiti različite cjeline, međusobno povezane, ali ipak zasebne, kojima se rad bavi. Rad započinje iz inicijalnih razmišljanja o procesima arhiviranja i drugih prostora te se dalje razvija u razmišljanje o abjekciji, bolesti, bioinženjeringu, biopolitici i odnosima društva, znanosti i umjetnosti prema istim. U odabiru tehnike (vez) i motiva preuzetih i znanstvene dokumentacije (mikroskopski prikazi bolesnih ljudskih tkiva) leži glavni kontrast rada i izvor abjekcije koji za sobom povlači pitanja odnosa pojedinca i društva prema bolesti i zaraženoj individui. Nadalje, rad se bavi i odnosom umjetnosti i znanosti te pitanjem kako nove znanstvene prakse i biopolitika mijenjaju prakse u umjetnosti povlačeći za sobom nova etička pitanja koja umjetnost adresira. Kroz usporedbu *Arhive patoloških stakalaca* s radovima Paula Theka, Luca Tuymansa, Pierrea Huyghea i Eduarda Kaca autorica je imala namjeru približiti i bolje objasniti različite aspekte rada i način na koji on odgovara na već spomenute odnose. Na koncu *Arhiva patoloških stakalaca* je rad koji preko tradicionalnih tehnika i odabira materijala obrađuje vrlo suvremenu temu razvoja i unapređenja znanosti, odnosa umjetnosti i znanosti, promjene odnosa društva prema bolesnom tijelu razvojem biopolitičkih praksi. Takvim obilježjima *Arhiva patoloških stakalaca* pripada grupi radova koji svi kroz različite prakse obrađuju novi položaj umjetnosti u svijetu, praksi koja konstantno redefinira ono što je "prirodno", granice između mogućeg i nemogućeg, pitanje života i smrti i na kraju pita o etičnosti postupaka koje nove tehnologije i prakse, koje te tehnologije omogućuju, otvaraju.

6. FOTOGRAFIJE RADA



Arhiva patoloških stakalca, 2018., vez, filcana vuna na žutici, tapisonu, filcu, lanu i reteksu, stakla, dimenzije varijabilne, Stara gradska vijećnica, Split



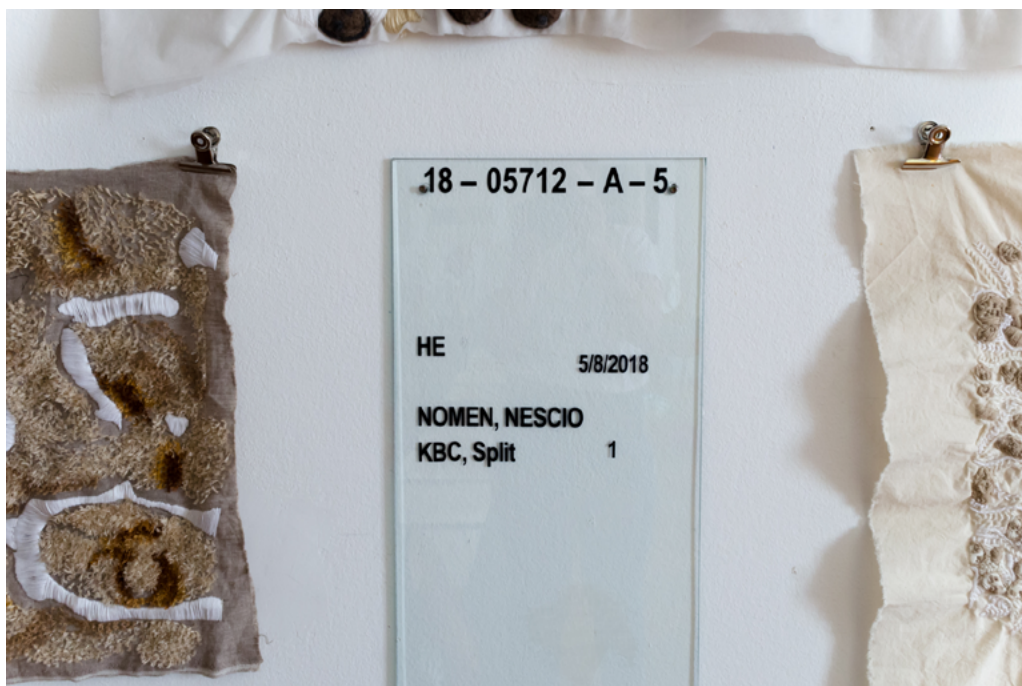
Arhiva patoloških stakalca (detalj), 2018., vez na vuni, žutici, tapisonu, filcu i reteksu, stakla, dimenzije varijabilne, Stara gradska vijećnica, Split



Arhiva patoloških stakalca (detalj), 2018., vez na žutici, 110 cm x 135 cm, prikaz tuberkuloze pluća, Stara gradska vijećnica, Split.



Arhiva patoloških stakalca (detalj), 2018., vez na filcu, 90 cm x 90 cm, prikaz raka ženskih spolnih organa, Stara gradska vijećnica, Split



Arhiva patoloških stakalca (detalj), 2018., staklo, 90 cm x 30 cm, uvećano histološko stakalce s osnovnim podacima pacijenta, Stara gradska vijećnica, Split

7. POPIS LITERATURE

1. Benjamin, Walter: Umjetnost u doba tehničke reprodukcije, u: *Život umjetnosti*, 6, 1968.
2. Foucault, Michel: O drugim prostorima, u: *Operacija grad: priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade, Multimedijalni institut, Platforma 9,81 - Institut za istraživanja u arhitekturi, BLOK - Lokalna baza za osvježavanje kulture, SU Klubtura / Clubture, Zagreb, 2008.
3. Glavina Durdov, Merica: *Laboratorijske histopatološke tehnike*, Priručnik za Zdravstvene Studije, Redak, Zagreb, 2015.
4. Groys, Boris: Umjetnost u doba biopolitike - od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji, u: isti, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 2006.
5. Hayden von der, Ann: Fall 2: Fleisch: Der Künstler Paul Thek (1933-1988), u: ista, *Die Wiederkehr des verfemten Teils: Der Körper in der Gegenwartskunst*, u: Syn- thesis Philosophica, Internationale Ausgabe der Zeitschrift Filozofska Istraživanja Zagreb, vol. 17, 1/2002.
6. Kristeva, Julija: Approaching abjection, u: ista, *Powers of Horror*, Columbia University Press, New York, USA, 1982.
7. Mitchell, W. J. T.: The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction, u: isti, *What do Pictures Want?*, The University of Chicago, USA, 2005.
8. Sontag, Susan: *Illness as Metaphor*, Farrar, Straus and Giroux, New York, USA, 1978.
9. <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor> (pristupljeno 13. 2. 2019.)
10. <http://www.ekac.org/newformations.html> (pristupljeno 17. 2. 2019.)
11. <https://www.hauserwirth.com/artists/2839-pierre-huyghe> (pristupljeno 17. 2. 2019.)
12. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/luc-tuymans/luc-tuymans-room-2> (pristupljeno 17. 2. 2019.)
13. <https://frieze.com/article/luc-tuymans-1> (pristupljeno 17. 2. 2019.)
14. <https://www.youtube.com/watch?v=fJAb5QI00EU> (pristupljeno 17. 2. 2019.)
15. <https://www.youtube.com/watch?v=3aDjHMNcvWg> (pristupljeno 17. 2. 2019.)

7.1. LEGENDA FOTOGRAFIJA

- slika 2: <https://www.whitney.org/WatchAndListen/599> (pristupljeno 18. 2. 2019.)
- slika 3: <https://www.e-flux.com/announcements/32160/luc-tuymans/> (pristupljeno 18. 2. 2019.)
- slika 4: <https://www.hauserwirth.com/artists/2839-pierre-huyghe?modal=media-player&mediaType=art-work&mediaId=16528> (pristupljeno 18. 2. 2019.)
- slika 5: <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor> (pristupljeno 18. 2. 2019.)